

## 5. As coisas e as naturezas-mortas

Mas o que vem a ser essa proximidade? O que é este sentimento de pertencimento, de familiaridade, de intimidade que os quadros de Morandi transmitem e que os relacionam tão diretamente ao mundo de Chardin?

Antecipando algumas leituras, muitos foram os estudiosos que propuseram interpretações de Morandi em paralelo com os princípios da fenomenologia, Argan e Brandi estão entre os mais enfáticos nessa proposição, com a qual, devo aqui confessar, concordo. Assim, para ajudar a definir, ou ao menos nos aproximar do que venha a ser proximidade, como o perdão da redundância, vou me valer dos escritos de Heidegger, cujos pensamentos, preocupações e processos, muito se assemelham, segundo meu entendimento, com os de Morandi.

Em um texto chamado “*A coisa*”, publicado em ensaios e conferências, Heidegger mostra sua preocupação com diversos temas que são úteis para entendermos a obra de Morandi. Lá encontramos a seguinte passagem sobre o que vem a ser proximidade:

“E, no entanto, a supressão apressada de todo distanciamento não lhe traz proximidade. Proximidade não é pouca distância. (...)”

Que há com a proximidade? Como poderemos fazer a experiência da sua vigência? Parece que a proximidade não é algo que, direta e imediatamente se possa encontrar. O que assim se encontra é antes, o próximo, o que se acha nas proximidades. Ora na proximidade, está o que costumamos chamar de coisa. Que é uma coisa? Há quanto tempo o homem já refletiu e perguntou pela coisa? Quantas vezes e de quantas formas o homem já usou e abusou da coisa? Com quanta profundidade já explicou as coisas, de acordo com seus propósitos, e explicou, no sentido de reconduzi-las às suas causas? De há muito, o homem lida e continua sempre a lidar com as coisas, sem, no entanto, pensar, uma vez sequer, a coisa, como coisa, como não o fez também com a proximidade.”<sup>146</sup>

Em “*A origem da obra de arte*”, o texto mais conhecido de Heidegger tematizando a experiência artística, escrito em 1935, portanto durante o mesmo período em que Morandi estava perscrutando a realidade através de suas naturezas-mortas. Em uma famosa e controvertida passagem Heidegger fala do que podemos apreender a partir e para além dos sapatos pintados por Van Gogh.

<sup>146</sup> Heidegger, Martin. *A coisa*, em Ensaios e conferências trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, Editora Vozes, 2002, p. 143–144.

“a partir da pintura de Van Gogh não podemos sequer estabelecer onde se encontram estes sapatos. Em torno deste par de sapatos de camponês, não há nada em que se integrem, a que possam pertencer, só um espaço indefinido. Nem sequer a ele estão presos torrões de terra, ou do caminho do campo, algo que pudesse denunciar a sua utilização. Um par de sapatos de camponês e nada mais. E todavia...

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a umidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o temor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa. E a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo.”<sup>147</sup>

Heidegger aponta para um horizonte de significações, que embora não estejam representados explicitamente na tela com os sapatos da camponesa (e aqui, no nosso caso, a polémica com Shapiro não é relevante) podem aflorar pela imagem da tela. De forma bastante semelhante se comportam as naturezas-mortas de Chardin, onde as peças dispostas na mesa da cozinha trazem, como falamos acima, todo o universo domestico francês. A proximidade que buscamos, ou reconhecemos nas telas desses artistas parece estar ligada à capacidade de fazer emergir seu mundo e seu horizonte de significações, mesmo quando estes não estão tematizados explicitamente.

O gênero das naturezas-mortas encontra um de seus momentos de apogeu nas pinturas do norte europeu, principalmente nos Países Baixos, durante os séculos XVI, XVII e XVIII. As chamadas *vanitas*, como ficaram conhecidas estas pinturas por seu conteúdo moral. Em uma descrição bastante geral, redutiva e simplificadora, quase grosseira, no entanto útil para nossos objetivos, podemos descrever estas pinturas como sendo o arranjo de objetos os mais diversos, reunidos por critérios variados, sendo os mais evidentes suas formas e materiais e seu conteúdo simbólico, expressando uma mensagem moral, relacionada à fugacidade dos valores do mundo cotidiano, da brevidade da vida, da frivolidade material, dos perigos terrenos, e do descaminho a que estão sujeitos aqueles que

<sup>147</sup> Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 24-25.

se dedicam a lassidão, aos prazeres sensuais e as vaidades individuais, as *vanitas*. Seu intento é chamar a atenção do observador para o reto caminho, exortando-o a levar uma vida moral, baseada em valores espirituais.

As coisas recolhidas no mercado por Morandi, os vasos, garrafas, potes, tigelas, caixas etc., pertenceram originalmente, cada uma em si e por si, a um ambiente doméstico particular, mas certamente não o dele, uma vez que as peças não eram subtraídas do uso diário da casa dos Morandi<sup>148</sup>, não estavam ligadas ao uso cotidiano seu ou de suas irmãs. Compradas em sua maioria no mercado das pulgas em Montagnola, obedecendo aos critérios idiossincráticos de Morandi. Trazem cada qual em suas formas os mais variados mundos, as mais diversas camadas de significações sociais, extratos das mais diversas realidades, que serão postas em confronto, lado a lado na mesa de pintura. É justamente essa heterogeneidade da origem dos utensílios, similar ao agrupamento nas *vanitas*, que chama atenção. Porém, esse imenso repertório simbólico que traz consigo cada um dos utensílios, assim como nas *vanitas*, aos quais poderíamos aferir e confrontar produzindo um sentido, dando uma interpretação, na relação entre as peças de Morandi, por uma espécie de diluição simbólica, acabam por se enfraquecer mutuamente, levando-as a perder qualquer importância narrativa nas telas do italiano, em oposição ao funcionamento das *vanitas*. Se nos dedicarmos a recuperar o histórico de uma determinada garrafa, sua proveniência, as alusões de suas formas, os símbolos ocultos que lhes possam ser associados, talvez tenhamos algum êxito, mas ao passarmos para o utensílio seguinte, uma cafeteira, por exemplo, ou uma das tantas jarras presentes nas pinturas de Morandi, veremos que ela pertence a outro gênero de ambiente, cujos conteúdos simbólicos que dela podemos extrair, apontam para outras realidades, desvinculadas, completamente diversas das da primeira peça. Assim, uma peça após a outra, vai anulando os universos simbólicos das subsequentes, sem que qualquer conteúdo oculto as unifique em um todo significativo, que possa gerar um sentido comum, que produza uma significação simbólica, uma unidade interpretativa, como nas *vanitas*. Ao final, restam somente as formas singulares das coisas sobre a mesa e um clima geral, uma atmosfera difusa, o horizonte de uma proximidade doméstica

---

<sup>148</sup> Na verdade, algumas poucas peças das pinturas iniciais pertenciam a família Morandi, mas não acredito que isso inviabilize de maneira mas ampla o argumento.

bastante ampla, que não pode ser precisada em seus detalhes, apenas intuída sensivelmente. O que sobra novamente, como no caso dos elementos metafísicos, é um simbolismo vago e esvaziado, uma vez que o conteúdo simbólico da tela como um todo, não pode ser precisado facilmente. Sentimos a presença do símbolo, sem que, no entanto, ele traga o simbolizado, apenas uma reunião consigo mesmo.

A proximidade que vemos nas telas de Morandi é portanto uma proximidade muito particular, mais sentida e intuída do que propriamente a extraída dos significados simbólicos de seus elementos, no entanto o sentimento está lá, presente tornando essas obras tão especiais.

Ao que parece, segundo Heidegger, esse sentimento de proximidade, o qual temos dificuldade de definir, mas, que no entanto, reconhecemos nos quadros de Chardin e Morandi, porque temos uma pré-compreensão do que significam, mesmo sem produzirmos uma definição ou um conceito, está ligado ao que chamamos de coisas, e coisas são justamente o que Morandi pinta. Mais adiante voltaremos às coisas em Morandi, por ora vejamos as coisas em Heidegger.

### **5.1. As coisas em Heidegger**

Heidegger tematizou a pergunta pela coisa em diversas ocasiões, em *Ser e Tempo*, em *A origem da obra de arte*, de 1935, ensaio do qual extraímos a passagem acima transcrita, *A coisa*, texto que faz parte da coletânea *Ensaio e Conferências*, e em um texto publicado no ano de 1962, *O que é uma coisa?*, mas que teve como base o curso do semestre de inverno de 1935/36, dado pelo autor na universidade de Freiburg, o mesmo ano de *A origem da obra de arte*.

Porque Heidegger está preocupado com a arte? O que um questionamento de sua origem, sua essência, pode trazer para a filosofia. Que particularidade tem a arte que a difere das demais instâncias da vida cotidiana, e faz com que o filósofo lhe dedique tamanha atenção?

Invertendo a ordem da aparição das questões no texto de Heidegger vamos antecipar o motivo pelo qual Heidegger resolveu abordar a questão artística, na

expectativa de que com a exposição e orientação dessa motivação, ela nos ajude a compreender a sequência dos passos que o autor deu na investigação da obra de arte. Em um determinado momento lemos:

“A obra de arte abre à sua maneira o ser do ente. Na obra, acontece esta abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade. Que é a própria verdade para que, de tempos em tempos, aconteça como arte? Em que consiste este pôr-se-em-obra?”<sup>149</sup>

É essa capacidade de “desocultar” a verdade do ente, o que torna a obra de arte tão especial, e se uma das incumbências e atribuições que a filosofia se autoimpôs é a de manifestar a verdade, uma investigação sobre a obra de arte com seu modo próprio e privilegiado de desocultação da verdade do ente torna plenamente justificada essa indagação filosófica. Heidegger não é o primeiro filósofo a associar a verdade com a arte, já em Hegel podemos encontrar o entrelaçamento entre arte e verdade. Para Hegel a obra de arte é uma forma de manifestação visível do espírito na busca por si mesmo, sua forma sensível. Um estágio sensível, em seu processo dialético de busca por si mesmo, anterior ao estágio da religião, que lhe é superior por não ser mais sensível, e que atinge seu ápice na filosofia, forma suprema de manifestação do espírito, quando este toma plena consciência de si próprio.

A arte é portanto uma forma de a verdade do ser se manifestar, como fenômeno, tornando acessível sensivelmente esta verdade. Essa capacidade da arte de tornar a verdade acessível através de um “desvelamento” do Ser é o motor da pergunta pela origem da obra de arte.

Voltando ao início de *A origem da obra de arte*, Heidegger mostra a estrutura circular existente entre: a obra de arte, o artista e a arte, a interdependência entre estes elementos impede que o pensamento lógico consiga definir seus termos, e estabeleça a linearidade demandada pelo pensamento causal. O bom senso determina logicamente que este anel de interdependência seja rompido

<sup>149</sup> Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 30.

Na tentativa de superar aquilo que pela lógica se apresenta como um empecilho, ou seja, a impossibilidade de determinar um ponto de partida seguro e inquestionável do qual se derivam os desdobramentos causais lógicos, a tradição ocidental tentou algumas manobras para determinar o que vem a ser a arte. Tomando como evidentes certas obras de arte por seu reconhecimento e aceitação, buscou-se auferir predicados, denominadores comuns, que pudessem ser encontrados em todas as obras, permitindo o reconhecimento e a valoração das obras subsequentes. Uma outra tentativa, em caminho inverso, porém de resultados similares foi a de estabelecer “princípios superiores” pelos quais, as possíveis obras seriam avaliadas. Essas tentativas se mostraram infrutíferas e incapazes de romper o círculo de interdependência entre obra, artista e arte, mostrando a impossibilidade de instituir qualquer tipo de anterioridade a qualquer um dos termos. Aquilo que se apresentava para a lógica como um problema insolúvel, uma aberração à racionalidade, vai se constituir para Heidegger, na “festa do pensamento”. A estrutura circular da arte, antes de se apresentar como círculo vicioso, é na verdade um círculo virtuoso.

“Portanto, temos de percorrer o círculo. O que não é nem um expediente ante a dificuldade, nem uma imperfeição. Seguir este caminho é que é a força, e permanecer nele constitui a festa do pensamento, admitindo que o pensamento é um ofício.”<sup>150</sup>

A seguir, Heidegger propõe um ponto de entrada, e não de ruptura, neste círculo, que se constitui na “festa do pensamento”, um lugar a partir do qual podemos, ao penetrar, assumir a dinâmica deste círculo para percorrê-lo. Toda obra de arte é uma coisa, toda obra, em alguma instância tem um suporte material.

“O caráter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte, que deveríamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor. A obra da palavra esta no som da voz. A obra musical está no som. Evidentemente, dir-se-á. É certo. Mas o que é este óbvio caráter de coisa na obra de arte?”<sup>151</sup>

A obra de arte tem seu caráter material que lhe dá suporte, mas obviamente nem toda coisa é uma obra de arte, é necessário que haja uma outra instância, que juntamente com o a materialidade do seu ser coisa, a faça alçar de uma mera coisa para a categoria de obra de arte.

<sup>150</sup> Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 12.

<sup>151</sup> Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 13.

“A obra de arte dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. A coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz-se em grego *symbolleîn*. A obra é símbolo.”<sup>152</sup>

Na obra de arte se dá, essa reunião entre o seu ser coisa e este outro. Seu caráter coisal é o que dá o suporte, no qual e sobre o qual, o simbólico está edificado. O simbólico é o enquadramento desde onde a muito a obra de arte se move, e sem o qual, o suporte material que lhe dá abrigo, seria apenas uma mera coisa.

Não esqueçamos que estamos dando esta grande volta pelo pensamento de Heidegger, devido à similaridade das questões tratadas por Heidegger e Morandi, especialmente no que concerne ao conceito de coisa, que é diretamente abordado por Heidegger, e que, em última instância é o motivo das pinturas e gravuras nas naturezas-mortas de Morandi.

O ponto de entrada no círculo é portanto a obra de arte, sob seu aspecto coisal. Desde a muito a filosofia vem tentando responder a pergunta: O que é uma coisa?, e Heidegger, no período por volta de 1935 parece estar dedicado a abordar a questão. A questão se coloca da seguinte forma: O que é uma coisa, na medida em que é uma coisa? A pergunta portanto é sobre o seu ser-coisa a coisidade da coisa, o princípio pelo qual uma coisa se faz coisa, e não sobre esta coisa particular.

Em *O que é uma coisa?*, Heidegger faz uma distinção esquemática, similar aos passos que vai dar em *A origem da obra de arte* de maneira menos sistemática. Em linhas gerais esta é a posição de Heidegger: Referimos-nos as coisas em três acepções:

“1. Coisa, no sentido do que está ao alcance da mão: uma pedra, um pedaço de madeira, um alicate, um relógio, uma maçã, um pedaço de pão; as coisas sem vida e as coisas com vida; uma rosa, um arbusto uma faia, um abeto, um lagarto, uma vespa...”

2. Coisas, no sentido daquilo que foi referido, mas igualmente os planos, as resoluções, as convicções, as maneiras de pensar, os feitos, o histórico...

3. Todas estas coisas e, além disso, quaisquer outras, que sejam algo e não nada.”<sup>153</sup>

<sup>152</sup> Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 13.

A coisa em sentido restrito, o disponível, o visível etc., o que está ao alcance da mão. Coisa em sentido lato, significando qualquer assunto, qualquer coisa que aconteça, de um modo ou de outro, as coisas que se passam no mundo, acontecimentos, eventos. E a coisa em si kantiana, distinguindo-a, de fato, da coisa para nós, quer dizer, dos fenômeno. Uma coisa em si é aquela que não é acessível para nós homens, através da experiência, tal como uma pedra, uma planta ou um animal.

Aceitemos a proposta de Heidegger, para não nos desviarmos por demais em questões metafísicas, e tomemos as coisas em seu sentido restrito, o disponível, o visível etc., o que está ao alcance da mão. Uma vez que segundo o autor alemão, quando usamos o termo coisa em sentido lato, significando qualquer assunto, qualquer coisa que aconteça, de um modo ou de outro, as coisas que se passam no mundo, acontecimentos e eventos, ou usando a terminologia kantiana para a “coisa em si” aponta-se a maior parte das vezes, para este sentido restrito e parte-se em primeiro lugar dele. Ao perguntar: O que é uma coisa? visamos agora as coisas que estão a nossa volta. Consideramos o que está mais próximo da vista, o que se pode agarrar com a mão.

Retornando para *A origem da obra de arte*, e para *O que é uma coisa?* Heidegger ainda propõe outras definições para o que é uma coisa que vingaram ao longo da história da filosofia. Para não tornar a tese longa por demais não vamos entrar nos detalhes de como Heidegger chega a estas definições, nos limitaremos a apresentá-las e derivar suas consequências. A primeira definição é a coisa como suporte de características, o núcleo entorno do qual estão reunidas as propriedades.

“Um centro a volta do qual giram propriedades mutáveis, ou um suporte em que estas propriedades se apoiam, qualquer coisa que tem em si outras coisas. Independentemente das voltas que lhe dermos, a estrutura das coisas mostra-se deste modo; e em torno delas, como aquilo que as enquadra, estão tempo e espaço.”<sup>154</sup>

O *hipokeimenon* grego, aquilo que subjaz, e o *simbebekota*, o que já sempre aparece. Com a subsequente mudança para o latim a experiência grega da

<sup>153</sup> Heidegger, Martin. *O que é uma coisa?* Edições 70, Rio de Janeiro, Brasil, p. 18.

<sup>154</sup> Heidegger, Martin. *O que é uma coisa?* Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 40.

presença foi perdida e a reestruturação da coisa como *subjectum*, *substantia* e *accidens* acabou por tomar a forma linguística de sujeito e predicado que “constitui a imagem especular da estrutura da coisa” (união da substância com os acidentes). Mas paira a dúvida sobre esta estrutura linguística e sua relação com a coisa.

“Até hoje não se decidiu o que é primeiro e serve de padrão, a estrutura da proposição ou a estrutura da coisa. Permanece até mesmo duvidoso se a questão nesta forma poderá em geral resolver-se.

“No fundo, nem a estrutura da proposição serve de padrão para o projetar da estrutura da coisa, nem esta se reflete pura e simplesmente naquela. Ambas, a estrutura da proposição e a da coisa radicam no seu modo de ser, na sua possível relação recíproca, numa fonte comum mais original.”<sup>155</sup>

A segunda proposição é a coisa como *aisteton*, o que é perceptível nos sentidos, a faculdade da sensibilidade, através das sensações, a unidade de uma multiplicidade dos dados sensíveis. Esta é uma crítica de Heidegger a concepção kantiana da passividade receptiva, que Kant herda dos empiristas e a “encaixa” em seu sistema como etapa anterior a síntese perceptiva. Heidegger descarta esta aceção da coisa chamando a atenção que não percebemos ruídos indistintos, formas e cores, mas percebemos as coisas já unificadas e inseridas dentro de seu horizonte de significação. A crítica a esta posição já havia sido antecipada muitos anos antes, como por exemplo em Conrad Fiedler:

“Sua relação para com um objeto não surge de efeitos singulares; ao contrário, eles o tomam em sua existência, eles sentem o objeto como um todo mesmo antes de repartir este sentimento geral em muitas sensações separadas. Para tais pessoas há um prazer e deleite na existência vital das coisas muito acima das diferenças entre o belo e o feio: não se trata de apanhar qualidades singulares, mas de toda a natureza em si mesma, que mais tarde se torna a portadora destas diversas qualidades separadas. (...)”

A sensação não pode ser concebida separado da percepção [i.e., da experiência dos sentidos]. No entanto é questionável se um incremento das sensações também significa um incremento na compreensão perceptiva...”<sup>156</sup>

A terceira proposição é a coisa como matéria enformada.

“Esta interpretação da coisa reclama-se da perspectiva imediata, com a qual uma coisa nos interpela através do seu aspecto (*eidōs*). Com a síntese de matéria e

<sup>155</sup> Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 17.

<sup>156</sup> Fiedler, Conrad. *On Judging Works of Visual Arts*. University Of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1957, p. 29.

forma, está finalmente encontrado o conceito de coisa, que se aplica igualmente bem às coisas da Natureza e às coisas do uso.”

E um pouco adiante

“A distinção entre matéria e forma, e decerto nas mais diferentes variedades, é o esquema conceptual por excelência para toda a estética e teoria da arte.”<sup>157</sup>

A disseminação desse conceito de matéria e forma aliado aos uso e associações que a ele lhe foram adicionados como forma-racional-lógico-sujeito, matéria-irracional-alógico-objeto, tornam este par conceitual extremamente poderoso e sua aplicação nas áreas da estética parece tão transparente que por vezes perdemos de vista que sua associação com a obra de arte não é autoevidente. Mais ainda, este complexo matéria forma foi tão eficaz na determinação das obras de arte que foi transposto para a determinação das coisas em geral, levando a uma confusão a respeito de sua origem.

“Onde é que, então, o complexo matéria-forma tem a sua origem? No caráter coisal da coisa ou no caráter de obra da obra de arte?”<sup>158</sup>

Chegamos a um impasse, e para superá-lo devemos estabelecer certas diferenças entre as meras coisas e as obras de arte, que por sua vez também são coisas. Para tal retornemos ao conceito de forma-matéria e sua origem. A adequação da forma e da matéria se dá pela sua serventia. É visando a sua utilização que ocorre a interação entre forma e matéria, a dureza para forma do martelo determina a escolha do aço, impermeabilidade para uma jarra, e assim por diante.

“A serventia é o traço fundamental, a partir do qual este ente nos mira, a saber, reluz e com isso se torna presente, e assim é este ente. Numa tal serventia se funda tanto a doação do tipo de forma como a escolha da matéria que com ela se dá, e com isto o domínio do complexo matéria e forma. O ente que está submetido é sempre o produto (Erzeugnis) de uma fabricação (Anfertigung). O produto é fabricado como um apetrecho para algo. Por conseguinte, matéria e forma, enquanto determinações do ente, têm a sua raiz na essência do apetrecho. Este termo designa o que é fabricado expressamente para ser utilizado e usado. Matéria e forma não constituem, de modo nenhum, determinações originais da coisidade da mera coisa. O apetrecho (das Zeug), por exemplo, o apetrecho sapatos enquanto acabado, repousa também em si mesmo, como a pura coisa, mas não tem a forma espontânea do bloco de granito. Por outro lado, o apetrecho revela também uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo

<sup>157</sup> Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 19-20.

<sup>158</sup> Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 20.

fabricado pela mão do homem. Porém, a obra de arte, pela sua presença autossuficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando-se em si própria e a nada forçada. Todavia, não incluímos as obras entre as simples coisas. São sempre as coisas de uso à nossa volta, as coisas mais próximas e as coisas propriamente ditas. Neste sentido, o apetrecho é meio coisa, porquanto determinado pela coisidade e, todavia, mais; ao mesmo tempo é meio obra de arte e, todavia, menos porque não tem a auto-suficiência da obra de arte. O apetrecho tem uma peculiar posição intermédia, a meio caminho entre a coisa e a obra, supondo que é legítimo uma tal disposição.”<sup>159</sup>

O fato de o apetrecho ter a dupla natureza de ser algo fabricado pelo homem, compartilhado pela obra de arte, e ao mesmo tempo, repousar em si mesmo, como as meras coisas, favorece a compreensão dos outros entes que não são apetrechos a saber: as meras coisas e as obras de arte, e finalmente, por extensão, todos os outros entes. Procurando a coisidade da coisa acabamos por encontrara o caráter instrumental do apetrecho. O reforço da tradição judaico-cristã, fundada na ideia de criação divina, reforça a concepção de que todo ente compartilha com os apetrechos, sua conjugação de matéria e forma. Uma mera coisa seria uma espécie de instrumento destituído de sua serventia, de sua instrumentalidade. Mas o que vem a ser esta serventia do apetrecho, como podemos mostrar seu caráter instrumental? Heidegger propõe a descrição de um apetrecho, sem qualquer teoria filosófica. Para tal escolhe uma conhecida pintura de Van Gogh com sapatos, uma vez que para tal não é necessário termos diante de nós o apetrecho propriamente. Da descrição ele chega a uma conclusão a qual já havíamos chegado anteriormente que o “ser-apetrecho do apetrecho repousa na sua serventia”. Mas há um nível mais profundo em que o apetrecho se revela, não quando nós ou a camponesa que os possui reflete sobre eles, mas quando eles estão em pleno uso, quando eles estão imersos no mundo de relações ao qual ele pertence. Heidegger expõe este mundo de relações em uma passagem por nós já transcrita algumas páginas acima, a passagem sobre os sapatos da camponesa, e que não faz sentido repetirmos aqui. Mas da descrição emerge uma nova categoria a qual o apetrecho esta associado à confiabilidade.<sup>160</sup>

“O ser-apetrecho do apetrecho reside, sem dúvida, na sua serventia Mas esta, por sua vez, repousa na plenitude de um ser essencial do apetrecho. Denominamo-la a solidez (confiabilidade).”

<sup>159</sup> Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 20., p. 21.

<sup>160</sup> Usaremos o termo confiabilidade por se adequar melhor do que solidez para (Verlässlichkeit) ser de confiança na tradução espanhola e *reliability* no inglês.

E mais adiante

“O repouso do apetrecho, que repousa em si, reside na sua solidez (confiabilidade). Só por ela percebemos aquilo que o apetrecho na verdade é. Todavia, ainda não sabemos nada do que inicialmente procuramos, o caráter coisal da coisa, e de todo não sabemos o que propriamente e em exclusivo procuramos, o caráter-de-obra da obra, no sentido de obra de arte.”<sup>161</sup>

Neste momento é oportuno sublinharmos esta afirmação de Heidegger de que aquilo ao qual se procurava, o coisal da coisa ainda permanece oculto.

## 5.2. Morandi e as Coisas

Talvez as obras de Morandi nos sejam de alguma valia neste sentido, uma vez que seus utensílios, seus apetrechos, assim como os sapatos da camponesa do quadro de Van Gogh também são coisas. Mas qual sua natureza? Como podemos interpretá-los? Trazem eles o mesmo horizonte de significações, que Heidegger nos fez ver tão habilmente no sapato da camponesa?

Assim como a seleção dos objetos varia com o passar dos anos, também o tratamento de Morandi dado as coisas pintadas se modifica com o tempo. Muitas e variadas foram as descrições e interpretações dadas aos utensílios de Morandi pelos diversos intérpretes. Lembremos da passagem citada anteriormente do Prof. Barille. Este é o argumento que orienta o texto da professora Marilena Pasquali intitulado “*Oggetti e stati d'animo*”. Logo no início lemos:

“É necessário concentrar atenção sobre dois elementos da poética morandiana, colhidos na sua relação de estreita reciprocidade. Os objetos de um lado, e o estado de animo que eles refletem e dão vida do outro. Nenhum objeto tem para Morandi outro valor do que aquele formal e sentimental (em que outro modo pode-se dar imagem a um sentimento, se não lhe encontrando uma forma?). Não se encontram neles referências simbólicas, nem rompantes nostálgicos do tempo que foi; não se registrará jamais uma exigência de beleza exterior, de valor ou da preciosidade dos objetos, e o bule de porcelana dos serviço de Napoleão tem para ele a mesma importância de uma panela de cobre brilhante sem cabo ou de um vaso quebrado de cerâmica fosca. Todos os três modelos têm um caráter comum, a singularidade, sua forma única, e somente isso interessa, fascina Morandi (...)

Ele reflete frequentemente sobre aquilo que ama definir como ‘sentimento da natureza’ ou, melhor, o sentimento gerado na alma humana, do artista, do ‘mundo visível’. Tais sentimentos, que ‘tem o direito de chamar-se de humano’ muito do respiro, da paixão e da interferência do cotidiano, podem ser expressos

<sup>161</sup> Heidegger, Martin..*A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 26-27.

unicamente através de um ‘mundo de formas, luzes e cores, de uma complexidade e vastidão infinitas, inexprimíveis com a palavra’. Essas reflexões do artista, encontradas há poucos anos em uma carta de 1957, fazem espelho a sua obra, toda imagem daquele longo, ininterrupto filme que foi a sua vida de artista, fotograma frágil e luminoso no qual se assiste a transfiguração da realidade objetiva em realidade emocional, em estado de ânimo interior, em sentimento.”<sup>162</sup>

Mas o que vem a ser este sentimento da natureza gerado na alma humana? O modo de expressar este sentimento pelas coisas, como pintura, não poderia ser outro se não a expressão de suas formas, cores e luzes, como nos afirma a professora, mas a resposta sobre o que vem a ser este sentimento ainda não foi respondida. O apego aos objetos por uma memória afetiva já esta descartado, uma vez que, comprados nos mercados das pulgas, não conviveram com o artista para além de sua função de motivo plástico. Valores morais ou puramente estéticos tão pouco resistem a um olhar mais detido. A singeleza destas pequenas coisas, sua quase vulgaridade em alguns casos, elimina qualquer interpretação que tenda a encontrar nestas pequenas coisas, e por extensão nos utensílios dos quadros, gravuras, desenhos e aquarelas que anteriormente ocuparam a mesa de Morandi, qualquer valor afetivo ou simbólico. São antes de mais nada pretextos para a pintura, são formas para serem insistentemente representadas. Sobra a forma, como propõe a professora Pasquali, mas mesmo esse interesse pelos aspectos formais é por demais vago, e se conseguirmos precisar um pouco melhor o que vem a ser este sentimento que Morandi nutre por estas pequenas coisas, me parece, teremos dado uma grande contribuição para a apreciação de sua obra. Há uma outra referência que pode nos ajudar a penetrar neste misterioso sentimento que despertam e unem as coisas à Morandi.

Após a sua morte, um amigo próximo, Arnaldo Beccaria, dá uma longa descrição de uma visita ao ateliê de Morandi relatando alguns aspectos do processo de Morandi em seus últimos anos que podem ser bastante úteis para entendermos a evolução do processo de seleção dos utensílios por Morandi.

“Observo os seus modelos, aqueles objetos descartados, humildes, velhos, coberto de poeira que ele mexe dia a dia, que dia a dia ele desloca, talvez poucos milímetros se tanto, sobre o tabuleiro de xadrez da sua fantasia, de modo a combiná-los com a própria inspiração. São objetos consumidos, desgastados,

---

162 Pasquali, Madalena. *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*, Noèdizioni, Milão, p. 121.

ressecados, um refugio que nenhum sucateiro aceitaria. Entre eles um ‘objeto misterioso’ chama minha atenção. Uma pequena bola escalonada, de latão. ‘É um brinquedo de criança’, me explica Morandi, ‘hoje já não se encontra mais.’ E aí estão os famosos cilindros, aquelas caixas cilíndricas que vimos tantas vezes em seus quadros (...) ‘estas são embalagens de Ovomaltine’ acrescenta com um sorriso, não sei se mais irônico ou malicioso, como se quisesse aludir que não é preciso ir procurar sabe-se lá o que para fazer pintura, é suficiente uma velha embalagem de Ovomaltine. É assim.”<sup>163</sup>

Neste momento, já próximo ao final de sua vida, as famosas embalagens de Ovomaltine, recobertas por uma camada de tinta retirando destas qualquer referência comercial, povoam constantemente suas telas em inesgotáveis arranjos e combinações entre elas. Também constantes são as frágeis caixinhas, recortadas e montadas de papelão que Morandi pintou após estudar o castelo de cartas da pintura de Chardin. Seu valor, o apreço e o respeito que despertam são antes de tudo por suas formas. Um longo caminho entre os objetos dos anos 1920 e estes do final da vida. As formas se simplificaram, ficaram para trás as garrafas com gomos, as lamparinas e lampiões de perfis rebuscados, nas últimas telas os perfis são mais simplificados e apreendidos mais rapidamente. Voltemos ao relato de Beccaria que nos dá mais informações sobre os processo de Morandi:

“Daí começa a falar dos objetos, por assim dizer, cotidianos, que de um modo ou outro, encontramos e usamos durante o curso de nossa vida. ‘Eu, na verdade, tenho muito respeito pelos objetos que usei mais de uma vez.’”<sup>164</sup>

Essa frase, repleta de possibilidades interpretativas, foi dita à Beccaria pouco tempo antes de sua morte. A data em que Morandi menciona esse “respeito” é importante, porque ajuda a modular e entender que tipo de sentimento Morandi tinha pelos “objetos que usei mais de uma vez” e sobre quais coisas esse sentimento incidia. O que vem a ser esse “respeito” que Morandi tinha por essas pequenas coisas, tão pueris e descartáveis, desrespeitadas por todos? Que sentimento é esse que faz com que o artista se apegue as pequenas embalagem de achocolatados feitos justamente para serem descartados após seu uso? Acho que não é necessário muita argumentação para rejeitarmos qualquer valor intrínseco relativo à preciosidade dos utensílios, desde os vasos rachados e lampiões rotos dos anos 1920 culminando nas embalagens de Ovomaltine e nas caixinhas construídas por ele próprio de papelão dos anos de 1960. A frase de Morandi para

<sup>163</sup> Beccaria, Arnaldo. “Visite a Morandi”, em *La botte e il violino*, Ano I, n. 2, Roma, 1964.

<sup>164</sup> Beccaria, Arnaldo. “Visite a Morandi”, em *La botte e il violino*, Ano I, n. 2, Roma, 1964.

seu amigo Beccaria parece nos indicar que este respeito está ligado ao seu uso, e este é um indício importante e interessante que podemos seguir. Na verdade esta ligação entre as coisas pintadas e a referência a seu uso foi o que nos chamou atenção da correlação entre as preocupações de Morandi e de Heidegger, e da feliz coincidência, se é que é mesmo uma coincidência, dos escritos de Heidegger e da produção artística de Morandi.

Ao longo da escrita da tese evitei chamar os motivos, os personagens do tampo da mesa de Morandi pela designação geral de objetos, usada pela maioria dos autores e pelo próprio artista. Preferi chamá-los de coisas ou de utensílios, os aproximando dos termos meras coisas e apetrechos, utilizados por Heidegger em *Origem da obra de arte*, que me parece, se adequam mais propriamente aos motivos de Morandi. Espero mostrar que não se trata de um preciosismo, mas que esta designação esta associada a uma concepção que ajuda em muito a compreensão e o aprofundamento da obra de Morandi. Mas porque este descarte do termo objeto consagrado pela escrita sobre Morandi e pelo próprio Morandi? O que vem a ser um objeto e em que medida ele se difere das meras coisas e dos utensílios? Qual a sua origem?

Em *A coisa*, quando Heidegger pergunta o que vem a ser uma jarra, na tentativa de encontrar a coisidade da coisa através deste utensílio, ele acena com a diferença dentre a coisa e o objeto:

“Como receptáculo, a jarra subsiste em si por si mesma. O ser e estar em si por si mesma caracteriza a jarra, como algo subsistente. A subsistência de um subsistente, a jarra se distingue de um objeto, isto é de algo que subsiste por opor-se e contrapor-se a um sujeito. Um subsistente pode tornar-se objeto, quando o colocamos diante de nós, seja na percepção imediata, seja na presentificação da memória. Mas o ser coisa da coisa não está em se fazer dela objeto de uma representação nem em determiná-la, a partir e pela objetividade do objeto, mesmo se o opor-se e contrapor-se do objeto não se reduzir meramente a conta da representação do sujeito mas deixar todo opor-se e contrapor-se, como tarefa do próprio objeto.”<sup>165</sup>

O objeto é aquilo que se contrapõe ao sujeito, aquilo que obstaculiza seu livre trânsito, é um outro que não o sujeito. As raízes desta separação remontam a escolástica com São Tomás de Aquino e Duns Escoto que definiu o objeto como a

<sup>165</sup> Heidegger, Martin. *A Coisa*, em *Ensaio e Conferências*, Petrópolis, Editora Vozes, 199X, p. 145.

matéria (*subjectum*) de um saber, enquanto aprendida ou conhecida. O objeto, em uma definição abrangente, é portanto a mera coisa quando inserida em uma relação de conhecimento, bastante diferente dos modos pelos quais viemos abordando as coisas até aqui.

Este caráter de exterioridade, de alteridade a ser investigada, que se apresenta como, coisa a ser conhecida e analisada, foi reforçada em nossos dias pela vigência do modelo cientificista que domina hoje nossos critérios de verdade. Esse objeto para ser conhecido, me parece ser o exato contraposto da “confiabilidade”, da determinação essencial à qual Heidegger atribuiu como característica própria do apetrecho. A “confiabilidade” do apetrecho, a “confiabilidade” do sapato da camponesa, reside no seu uso irrefletido sobre o próprio apetrecho, a eficácia de seu uso está necessariamente imbricada na extensão entre o utilizado e o utilizador do utensílio, na indistinção entre o utensílio e quem dele se serve para um propósito utilitário. A terminologia sujeito-objeto não é capaz de encontrar sítio aí por ser intrinsecamente disjuntiva e derivada de uma função cognitiva.

A princípio tomamos os processos de criação das obras de arte como processos alheios a esta dinâmica investigativa e cognitiva, mas se pararmos um pouco e nos determos em uma rememoração das obras produzidas nos mais diversos momentos da história da arte ocidental, muitos são os exemplos onde a busca da representação está aliada a uma “vontade de conhecimento”. Toda a teoria mimética, que remonta aos primórdios do ocidente, foi erguida a volta deste princípio. Os meios e os processos pelos quais a arte vai “conhecer” seus “objetos”, o que vem a ser conhecido, suas finalidades, e até mesmo a natureza deste conhecimento, variaram ao longo dos tempos e de artista para artista. As divergências e convergências do conhecimento artístico diante do conhecimento científico, e qual é a sua justificativa frente a esse, também são motivos de longos debates. Basta lembrar as teorias de Conrad Fiedler justificando a “investigação” artística e seus processos diretos e sincrônicos de apreensão e representação do objeto, por sua capacidade única de manter-se no interior do processo de perceptivo, em contraposição aos processos científicos, que praticam uma descrição a posteriori, fora do frescor do momento perceptivo em si.

“Cada vez que a sensação é despertada e os conceitos abstratos aparecem, a percepção [i.e., experiência sensória pura] desvanece. O *quanta* de experiência perceptiva que leva a ambos, sensação e conceitos diferem grandemente, mas mesmos os maiores *quantum* é pequeno em contraste com a infinitude de experiências perceptivas disponíveis ao homem. Apenas aquele que é capaz de manter-se na sua experiência perceptiva, a despeito de ambas, sensação e abstração prova verdadeiramente seu chamamento artístico. É raro, entretanto, que a experiência perceptiva mantenha um desenvolvimento independente e imparcial da existência.”<sup>166</sup>

Certamente a generalização da descrição dos procedimentos científicos como sendo uma abordagem indiferenciada é injusta. Os modos de atuar e conceber as pesquisas, sua inteiração com o real e seus objetos é múltipla e variada e depende de uma infinidade de fatores, modificando-se em relação à especificidade dos objetos investigados, das particularidades de cada uma dos campos de conhecimento científico, das abordagens dos pesquisadores, enfim de uma multiplicidade de variáveis que tornam qualquer generalização absoluta dos processos científicos equivocada. Não obstante, peço a complacência do leitor para indicar uma característica, se não geral, ao menos bastante difundida, que de certa maneira se tornou dominante no nosso imaginário, dos que vem a ser os procedimentos e o processo de investigação científica. O chamado distanciamento científico, a tentativa do observador não interferir no processo de descrição do fenômeno. Mesmo que a física quântica – ao menos em sua área de atuação – já tenha demonstrado a impossibilidade da não interferência nos fenômenos, o distanciamento e a isenção do observador permanecem para muitos investigadores como uma espécie de sonho nostálgico, um desejo inconfessável mesmo que irrealizável. Este não envolvimento e seu consequente distanciamento, ansiado pela ciência, faz com que aquilo que se manifestava como mera coisa, apareça aos olhos da ciência como objeto.

“O conhecimento da ciência, que é constrangente em seu âmbito, ou seja, o setor dos objetos, já anulou as coisas, como coisas, muito antes de a bomba atômica explodir. Esta explosão é apenas, a confirmação mais grosseira dentre todas as outras, de que a anulação das coisas, de há muito já aconteceu. É a afirmação de que a coisa, como coisa, virou nada. Esta redução a nada inquieta tanto, por trazer consigo uma dupla cegueira. Por um lado, por induzir que, antes de qualquer outra experiência, ela atinge o real em sua realidade; de outro, por criar a ilusão de que, apesar da pesquisa científica do real, as coisas pudessem continuar sendo coisas, o que pressuporia que elas já estivessem vigendo e estado em vigor, como coisas. Se, porém, as coisas já se tivessem mostrado como coisas, o ser coisa das

---

166 Fiedler, Conrad. *On Judging Works of Visual Arts*. University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1957, p. 29.

coisas, a coisidade, já se teria manifestado, já teria reivindicado e preocupado o pensamento. Na verdade porém, a coisa, como coisa, continua vedada e proibida, continua reduzida a nada e, neste sentido, anulada. É o que aconteceu e acontece, de modo tão essencial, que não somente já não se permite nem aceita que as coisas sejam, como também jamais tenham podido aparecer como coisas.”<sup>167</sup>

O efeito da vigência e da dominância do processo de investigação científica, como critério supremo de verdade a respeito das coisas, tem em nós um efeito devastador. Estamos de tal forma submetidos a este modo de pensamento que, qualquer reflexão sobre as coisas é dragado por este mecanismo de objetificação. Sua estrutura de análise é tão poderosa na construção do modelo de interação com a realidade, que esse se espalhou para áreas diversas da cultura, inclusive na arte.

A abordagem feita pelo Cubismo Analítico é talvez a mais cabal de todas as manifestações na arte cuja a abordagem do real obedece a um processo similar a lógica de atuação da ciência, ou ao menos de um certo modo de procedimento científico investigativo. Vou tentar retomar de maneira mais sucinta aqui um pouco da argumentação que fiz anteriormente em relação ao Cubismo, agora sobre o ponto de vista da abordagem de seu objeto.

Uma análise pressupõe a divisão do todo em suas partes. O processo de “desmontagem” do todo em partes constitutivas visa passar dos elementos complexos aos mais simples. Os elementos complexos, compostos pelas diversas partes, são desmembrados em elementos primários, facilitando e assegurando um conhecimento preciso de sua natureza. Este é o princípio que norteia toda análise, em qualquer área ou meio em que venha a ser aplicada. Assim procede o Cubismo Analítico, acentuando deste modo uma das possibilidades inerentes às pinturas do mestre Cézanne.

Nas primeiras telas de Braque e Picasso, as paisagens cezannianas sofrem um processo drástico de geometrização. Os artistas buscavam os elementos estruturais que compunham as paisagens. As casas, árvores e morros foram portanto reduzidos aos sólidos geométricos levando as últimas consequências e ao

---

<sup>167</sup> Heidegger, Martin. *A Coisa*, em *Ensaio e Conferências*, Petrópolis, Editora Vozes, 199X, p. 148.

extremo de sua literalidade, a máxima cezanniana de “tratar a natureza segundo a esfera, o cilindro e o cone”<sup>168</sup>.

O que em Cézanne era um tratamento, um processo, em Picasso e Braque se deu como uma redução a elementos mínimos estruturais, um resultado, um objetivo a ser alcançado. Cézanne buscava uma estruturação na consciência, ou seja, a interação entre as coisas e o pensamento, que por meio da forma pictórica encontrava este ponto em comum, essa mediação entre exterioridade e interioridade. O tratamento geométrico, um modo de representação historicamente determinado, foi o modo pelo qual a consciência organizou as coisas em função do espaço.

Em Picasso e Braque essa interação com o real sofreu um processo de racionalização, cuja supremacia da razão se sobrepôs à experiência perceptiva. Os dados perceptivos são racionalmente analisados, e para tal, a razão isenta-se de qualquer inclinação pessoal do sujeito cognocente. O pintor deve, na medida do possível, se distanciar de seu objeto de análise, destituí-lo de qualquer conteúdo emotivo ou inclinação pessoal. O pintor tenta excluir-se da cena pictórica. A razão, que preside a análise das formas, não pode ser uma razão que reflita as inclinações particulares de um sujeito cognocente. Apesar de a razão se dar no sujeito, ela deve ultrapassar essa determinação individual para ganhar objetividade. A pintura do rosto do marchand recebe o mesmo tratamento dado a uma compoteira de frutas ou a uma paisagem com árvores e casas.

Todavia, nessas primeiras obras cubistas ainda temos os objetos claramente definidos e inseridos dentro da caixa cênica. Os sólidos geométricos ainda se encontram dentro de um espaço previamente determinado. Será preciso uma transformação mais radical na concepção do espaço. É fácil notar como o espaço dado a priori reluta em permanecer como estrutura subjacente a espacialização dessas telas. Para avançar, a solução encontrada foi a concomitância da construção de espaço e objetos. Assim a integridade e a unidade dos objetos foram sacrificadas em função de seu desenvolvimento espacial. Somente quando o objeto se torna um elemento de espacialização, determinando

---

<sup>168</sup> Cézanne, Paul. *Correspondência*. Editora Martins Fontes, São Paulo, p. 148.

ele mesmo o espaço no qual se desenvolve, e não mais um espaço no qual se insere, somente então se dá a unificação entre espaço e objeto.

Com a evolução do Cubismo e a prevalência das naturezas-mortas sobre as pinturas de paisagem, ficou claro o direcionamento em favor de uma pintura cujos motivos pudessem ser mais controlados. É certo, como dissemos no capítulo dedicado ao Cubismo que percepção, rememoração e racionalização alternavam suas posições e seus pesos, mas com o passar do tempo a percepção direta do motivo tendeu a desempenhar um papel menos determinante no resultado final das obras, tendo praticamente desaparecido nas últimas obras analíticas. Se estou correto em minha análise do processo de construção pictórica de Picasso, em *Fanny Tellier*, temos um primeiro momento com predominância da percepção, para em seguida, através de uma análise racional decompor a imagem em função da superfície plástica. Este tratamento analítico que caracteriza o Cubismo e que lhe dá apropriadamente seu nome tem, necessariamente, que tratar o motivo da representação como um objeto distanciado. Intrínseco ao processo analítico é o distanciamento entre aquele que exerce a análise e a coisa analisada. Assim como já havia nos advertido Heidegger, a coisa se transforma em objeto, tomando uma caminho de mão única do qual não há retrocesso.

O que podemos argumentar é: será que um objeto que se torna agente da espacialização permanece um objeto? A objeção que Cézanne fazia aos impressionistas — a perda da densidade do objeto em suas constantes trocas luminosas — de certo modo retorna aqui. Da mesma maneira que os impressionistas sacrificaram a integridade do objeto em função da representação do espaço luminoso, o Cubismo Analítico sacrificou a integridade do objeto em função de sua articulação espacial. É verdade que Picasso e Braque acabaram por eliminar os últimos vestígios da caixa cênica, porém o Cubismo Analítico ainda manifesta uma concepção espacial a priori. Ele não é mais ilusionista como no espaço perspectivado; ainda assim permanece o conceito de espaço abstrato e preexistente, alheio a toda e qualquer experiência sensível. A perspectiva linear recebe seu derradeiro golpe quando o princípio a priori da caixa cênica cede lugar ao novo a priori das dimensões da tela — altura e largura — como os únicos dados seguros sobre os quais a espacialidade será construída. De todo modo, o

plano da superfície da tela, tanto como campo de projeção quanto como dado espacial a priori, ainda opera como área de atuação de uma consciência distanciada, externa e desvinculada de seu objeto de reflexão.

Com o Cubismo Sintético ocorre uma mudança, um desdobramento desta nova concepção de espaço: a tela que ainda guardava resquícios do campo de projeção perde seu caráter virtual e ganha o estatuto de entidade real. Apresenta-se como coisa extensa, passa a gerar uma espacialidade na tela e uma espacialidade determinada pela sua própria inserção como objeto no espaço real. O espaço não mais se constitui como um dado a priori da sensibilidade a obra se insere no espaço vivencial, repotencializando este espaço, alterando-o, e atualizando-o como um novo fenômeno experimentado.

Retomei a questão a respeito do Cubismo para enfatizar a diferença de concepções entre os cubistas e Morandi. A objetivação da realidade pelo Cubismo não encontra ressonância na pintura de Morandi. Este distanciamento em relação às coisas de uso parecem estar bem longe daquele respeito ao qual se refere Morandi em relação às suas pequenas coisas. Voltamos ao ponto de definir o que vem a ser esse respeito como chave para o entendimento da relação de Morandi com seus utensílios e apetrechos.

Recapitulando, descartamos qualquer ligação emotiva ou afetiva, estética, moral ou simbólica de Morandi com os seu modelos, permanecendo a dúvida no que concerne às motivações que fizeram Morandi proferir frase tão enigmática em relação às coisas de uso. Como mencionei acima, acredito que a chave para entender esse enigma esteja ligada ao uso destes utensílios, mas esse caminho parece estar bloqueado uma vez que, Morandi não os utilizou propriamente falando, os tendo comprado em sua maioria na feira de quinquilharias de Montagnola. Mas, e se o uso, ao qual Morandi se referia, não fosse o uso dos apetrechos em específico, o exercer a função determinada, consumir a finalidade pela qual cada um deles foi produzido, os lâmpões de iluminar, as caixas de guardar, os potes de portar e abrigar, e assim por diante. Mas e se o respeito incidisse em seu ser para o uso, e não na sua utilização em particular, no seu vir ao mundo desde uma função, seu ser produzido em face da determinação de uso, e não no seu ter desempenhado uma tarefa particular e específica. Não seria este,

ser desde e para uma função de uso, o que define os utensílios, o exato oposto do distanciamento na abordagem de objetos? Aquela confiabilidade, a qual Heidegger se refere como o mais próprio do apetrecho, aquele agir irrefletido, que toma as coisas como extensões de si mesmo, com a certeza de sua existência e de sua função, não é o oposto da objetificação da ciência e de certos modos de conceber a realidade por alguns movimentos artísticos, nomeadamente o Cubismo Analítico? E se esse respeito, ao qual Morandi se refere, não incidir propriamente sobre as coisas individuais, sobre cada um dos utensílios especificamente. Esse caminho fatalmente nos levaria a interpretação do sentimento de respeito como um afeto pelas coisas particulares, hipótese que já descartamos. E se, ao invés do cumprimento do uso específico pelo qual foi produzido, o respeito incidir sobre, seu ser desde uma utilidade, seu ser produzido para. Não seria este ser para o uso aquilo que retira as coisas de seu anonimato e indiferenciação, para lançá-las no mundo da certeza e da confiabilidade, tão diverso do mundo dos objetos e da ciência. A utilização a que Morandi se refere, não foi uma função especificamente exercida e temporalmente limitada, quer seja por ele ou por terceiros, em relação a cada uma das coisas que pinta, desenha ou grava. As coisas granjearam seu respeito, por serem frutos de uma função, por estarem destinadas ao uso, por terem sido produzidas visando uma finalidade, que as retirou do caos e do indiferenciado das puras possibilidades e da extensão informe, que as instalou no mundo para além das potencialidade das coisas indeterminadas.

Há um outro aspecto sobre o qual podemos entender o “respeito às coisas de uso” que podemos somar aos que aqui já tratamos. Há, um outro uso, que não é aquele derivado das motivações pelas quais os objetos foram produzidos, sua função originária, mas uma nova função que lhes foi agregada por Morandi. Seu ser para arte, para serem gravados, desenhado e pintados, uma nova função que lhes foi atribuída por Morandi e que gera o interesse que orienta na seleção de suas coisas. Esta operação não se restringe exclusivamente na seleção das coisas, um processo quase ritualístico, com diversas etapas de preparação, os retira do mundo do anonimato, para os introduzirem no mundo da arte. Como todo ritual, as diversas etapas servem como elementos de transição de uma esfera para lançá-las em uma ordem diversa de relações e pertencimentos. As coisas devem ser purificadas, destituídas de suas impurezas mundanas, para entrarem no mundo da

arte como formas modelares. Morandi recobre as paredes das latas com camadas irregulares de tinta, preenche garrafas com uma massa pastosa de gesso, manipula as coisas para ajustá-las a um universo de pertencimento recíproco. A poeira sedimentada sobre as coisas unifica a todas sob uma cobertura de tempo. A manipulação das coisas na preparação para a pintura confere a elas um outro nível de respeitabilidade, para além das suas funções originais de utensílio. Seu estatuto muda, sua serventia é abandonada para que possam figurar nas mesas como protagonistas da cena. Conquistam a respeitabilidade do artista por sua metamorfose, sua passagem de utensílios desgastados e rotos para modelos pictóricos. Não há um limite entre a vida e a arte, porque é através da arte que a vida ganha sua significação, a seleção e a manipulação das coisas, são atos pictóricos imiscuídos nas ações do cotidiano. A pintura nunca começa porque sempre foi. Brandi nos descreve esses momentos com seu habitual brilhantismo.

“Nas naturezas-mortas, por outro lado, a intervenção direta do artista no escrutínio, na disposição, na maquiagem dos objetos, cria de imediato uma condição diferente. É preciso ver como Morandi trabalha nesses casos: depois de se reabastecer no mercadinho de sábado na Montagnola, e depois pouco a pouco sua eleição, o seu ostracismo, as suas remissões, no exército de lamparinas gastas e das garrafas vazias. Ele manobra pacientemente, sobre o plano de uma mesinha, coberta por uma folha de papel que neutraliza sua textura de madeira. Não se contenta com as sugestões cromáticas inerentes ao vidro, na porcelana e até mesmo na celulose, mas em uma espécie de primeira pintura, tinge as suas garrafas, as veste por dentro de uma massa branca, densa e granulosa como o magnésio, aproveita até o pó que se deposita sobre, e finalmente consegue a transfiguração do objeto nele mesmo, um curioso desfile de objetos sujos, para os outros. Mas já, nesta circumspecta preparação, há alguma coisa de diferente do simples sentar-se em frente ao modelo.”<sup>169</sup>

Mas o que vem a ser respeito, qual sua dinâmica? Em que medida o respeito se difere da confiabilidade heideggeriana? A confiabilidade leva inexoravelmente a um grau de indiferenciação entre as coisas e o homem, ao grau máximo de proximidade possível entre ambos. Heidegger certa vez utilizou a metáfora do óculos, que por estarem próximo demais são justamente aquilo que não se vê. No entanto, o respeito pelas coisas de uso se caracteriza precisamente por essa justa medida para o artista, estar suficientemente próximo para retirar as coisas da indiferenciação e do anonimato, mas distanciado o suficiente para que possa vê-las. Há uma distância estabelecida em relação às coisas, pelo respeito. O respeito não é a pura afetividade, emocionalidade irrefreada que não se distingue

<sup>169</sup> Brandi, Cesare. *Morandi – Il Camino di Morandi*. Gli Ori, Siena-Prato, 1990, p. 34.

das coisas e com elas se mistura borrando seus limites. O respeito, ao ganhar alguma distância, entende as motivações de sua proximidade, estabelece identidades sem determinar fronteiras, cria vínculos resguardando identidades, identidades estas que, no entanto, se constituem pela interação recíproca. O respeito de Morandi pela coisas de uso, não é um respeito por coisas, é um respeito pelo uso, manifesto através das coisas de uso.

As obras de Morandi se diferenciam da descrição dada por Heidegger do quadro de Van Gogh com os sapatos. O horizonte de significações aflorado pelo par de sapatos da camponesa não encontra nada de similar nas telas de Morandi. Se Heidegger argumenta que poucas referências estão aderidas ao sapatos pintados por Van Gogh, nem se quer um torrão do solo, um vestígio do espaço e do ambiente em que se encontram, este subsídio restrito de informações não impediu o filósofo alemão de encontrar o mundo que os originou.

Os desenhos de Morandi trazem as coisas em seu mínimo de representação, poucas linhas trêmulas e imprecisas parecem trazer os utensílios àquele limite entre o existir e o não existir, como se seu mundo ainda não estivesse conformado. As pinturas e gravuras, embora mais consistentes na apresentação da presença dos utensílios, tão pouco fornecem pistas do horizonte de pertencimento das coisas. A pintura de Van Gogh serve de referência à Heidegger, como veículo para fazer aflorar o mundo de significações, sobre o qual esse constrói e expressa seus pensamentos, em Morandi, esse universo de significações parece estar ausente, então porque insistimos nesta aproximação?

Heidegger conseguiu mostrar através da obra de Van Gogh a possibilidade da obra de arte desvelar a verdade do ser, mas no entanto ainda permanece oculta a coisidade da coisa. Em nenhum dos escritos sobre a coisa, quer seja em *A Coisa*, *O que é uma coisa?*, *A origem da obra de arte* ou mesmo em *Ser e Tempo*, encontramos uma definição positiva e clara sobre o que vem a ser a coisidade da coisa, e em algumas passagens Heidegger sublinha a dificuldade ou talvez a impossibilidade de expressar em palavras o que vem a ser a coisidade da coisa.

“Que a coisidade da coisa muito difícil e raramente se deixa dizer, disso constitui a história das suas interpretações uma prova infalível.”<sup>170</sup>

“O fato de não termos um saber imediato da coisidade, e, se sabemos, então só indeterminadamente, ou seja, o fato de precisarmos da obra, mostra imediatamente que, no ser-obra da obra, está em obra o acontecimento da verdade, a abertura do ente.”<sup>171</sup>

As obras de Morandi não buscam programaticamente determinar a coisidade da coisa tal qual a indagação filosófica heideggeriana. Artistas não precisam ser filósofos para serem bons artistas. Os modos e procedimentos envolvidos no exercício da arte são diversos dos da ciência e também dos da filosofia. Mas se os procedimentos são tão diversos, porque estamos aqui tratando de áreas diferentes do saber como coisas similares, qual a ligação que podemos estabelecer entre arte e filosofia em específico. Porque podemos transitar do pensamento de Heidegger, e das questões que motivaram esse pensamento, para as obras de Morandi, e as suas representações plásticas. Porque acreditamos haver um campo em comum? Certamente um artista não busca resolver os dilemas colocados pela filosofia através de um suporte plástico, ao menos os bons artistas não o fazem. No entanto os artistas não são seres isolados em torres de marfim, e as dúvidas, questões, argumentos e suposições filosóficas, mesmo quando os artistas não se dedicam ao estudo da filosofia ou das teorias artísticas, chegam a estes por caminhos enviesados, caminhos aos quais, estamos todos sujeitos. A recíproca também pode ser dita em relação aos filósofos, pelo menos os com mais sensibilidade artística.

Heidegger, usando uma bela metáfora, fala desta relação entre arte e filosofia: “São duas montanhas que olham para um mesmo vale.” Aquilo que instiga o pensamento, o motor da reflexão, quer se valha para perscrutar e explorar, dos meios e modos da ciência, da filosofia ou da arte, aquilo que é compartilhado pelos diversos modos de saber, o enigma que se levanta diante dos homens que questionam, o vale a qual todas as montanhas compartilham, é o real. É a pergunta pelo real que motiva as ações destes homens, e é o compartilhamento desta realidade, que nos permite transitar de uma área para a outra, não porque a

<sup>170</sup> Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 24.

<sup>171</sup> Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 56.

arte seja uma forma menor e imprecisa de filosofia, mas porque, o que a arte pode apresentar aos olhos da alma, pode ser filosoficamente relevante.

Assim mesmo, muito provavelmente sem ter lido uma página se quer de Heidegger ou Husserl, Morandi tem afinidades com o pensamento destes dois grandes filósofos. O que Morandi faz não é a ilustração de um pensamento filosófico já acontecido, Morandi percorre uma estrada, que descendo a montanha, leva-o a se aproximar do fundo do vale. Concomitantemente, movimento similar faz Heidegger a partir de sua montanha própria, ambos caminhando em direção a um mesmo vale comum.

Mas como Morandi nos ajuda no desvelamento da verdade do Ser, se suas obras, não revelam como às de Van Gogh, o mundo e a terra de onde se originam aqueles utensílios, abrindo ao humano a experiência da verdade do Ser? A meu ver, a evolução da obra de Morandi mostra, em seu encaminhamento cada vez mais agudo e preciso, a evidenciação da coisidade da coisa. Aquilo que Heidegger, pelas limitações inerentes a linguagem, sugere e indica, Morandi, utilizando um meio diverso, também aponta. Voltemos a Heidegger e retomemos uma passagem em que o autor indica como poderíamos encontrar a coisidade da coisa, para além de sua determinação particular.

“Já o fato de chamarmos às coisas propriamente ditas meras coisas trai a situação. O ‘mero’ significa o despojamento do caráter da serventia e da fabricação. A mera coisa é uma espécie de apetrecho (Zeug), se bem que um apetrecho despido do seu ser-apetrecho (Zeugsein). O ser-coisa (Dingsein) consiste no que, então, ainda resta. Mas este resto não é expressamente determinado no seu caráter ontológico. É duvidoso que por via da abstração do caráter instrumental (Zeughaft) venha a aparecer, alguma vez, o caráter de coisa.”<sup>172</sup>

Não seria justamente isso que progressivamente acontece com a pintura de Morandi, no tratamento dado aos utensílios e apetrechos de sua mesa, ou seja, o esvaziamento do caráter instrumental de seus instrumentos, do ser-apetrecho dos apetrechos? Parece-me que as palavras de Heidegger, provavelmente sem conhecer a obra de Morandi, se ajustam muito adequadamente para descrever todo o processo pelo qual passam os utensílios de Morandi. Mas como se dá este

<sup>172</sup> Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa, Portugal, p. 22.

esvaziamento do ser-apetrecho do apetrecho, como Morandi consegue realizar esta façanha de destituir o utensílio de sua instrumentalidade?

Antes de partirmos para a obra de Morandi propriamente dita, gostaria de levantar uma suposição. Será que algum outro artista fez algo similar, e na verdade a obra de Morandi não é tão inovadora assim? Acho que já mostramos suficientemente que, a abordagem do Cubismo, principalmente em sua fase analítica, trata de outras questões, no entanto Mondrian, descendente direto do Cubismo, estava nas décadas de 1920-30 produzindo algumas naturezas-mortas muito interessantes. Seu processo é bastante conhecido e documentado, tentarei ser o mais sucinto possível. O holandês partia de uma série de objetos, e através de um processo de análise e síntese chegou a uma representação do real, não mais sensível, constituída pelos elementos primários de representação do espaço, a vertical e a horizontal e as cores primárias, azul, amarelo e vermelho além das variações tonais, preto branco e cinzas. No nosso caso, sem nos aprofundarmos muito sobre a obra de Mondrian, é importante ressaltar que este processo resultou em uma abstração total com a oclusão completa do objeto.

Em Morandi o processo é completamente diferente. Em momento algum temos a oclusão das coisas, dos utensílios, muito pelo contrário, eles estão sempre presentes e sua recognoscibilidade é um elemento determinante no sucesso da operação plástica. No entanto, esses utensílios são privados, com já dissemos antes, de suas características particulares e de sua remissão a um horizontes de pertencimento, mas além destes despojamentos já referidos, há mais uma destituição pode ser agregada. Usando os termos heideggerianos, também lhes são retirados o seu ser-apetrecho do apetrecho, a sua instrumentalidade do instrumento.

Aparece pela primeira vez, já em 1921, na natureza-morta (V. 65), o recurso de deixar o contorno de uma moringa de barro aberto e indeterminado, fazendo vazar para dentro do utensílio a parede do fundo da tela. Esse recurso, ao qual Roberto Pasini vai chamar de "*non finito*", em uma alusão a Michelangelo, se tornará recorrente. O utensílio não é jamais abstraído, ele está presente como utensílio reconhecível, mas qual é a função que se pode auferir de uma moringa cujos limites foram apagados, na qual nenhum líquido pode ser vertido? Essa

moringa de Morandi, não é o exato contraposto da jarra do texto *A coisa* de Heidegger, que se caracteriza pela sua capacidade de vaza, sua utilidade? Pasini fala:

“São duas Naturezas-Mortas (V. 63) (V. 65) que classificam mais ou menos os mesmos elementos dispostos de modo igual, mas em uma, a moringa perdeu um lado que se abre para um fundo. É uma característica para se sublinhar. No caso específico o resultado aparece bastante evidente: a obra revela uma ‘dobra’, se propõe como ‘*non finito*’, denuncia quase programaticamente um implícito mal-estar. Mas é só a ponta de um iceberg de um *modus operandi* que Morandi adotará constantemente, mas ficando aquém daquele nível programático, e se trata precisamente da interpretação mesma do objeto, isso é do núcleo fundamental do imaginário morandiano: do objeto como processo.

Aqui a condição processual é declarada. Aquilo que ainda não sabemos é se a moringa-fantasma esta se formando (em um modo que daqui a pouco poderemos ver por inteiro, como na pintura gêmea), ou se ao invés esteja perdendo consistência, refluindo no nada. Mas o que importa é colher a estrema poeticidade deste ‘objeto-prisão’ (no sentido michelangelesco), que recusa a determinação, não aceita o próprio perímetro, ambiciona desaparecer.”<sup>173</sup>

O que aparece nesta fusão entre a parede e a moringa além da evidência de serem sobretudo coisas pintadas? Esse momento de emersão, este vir à luz é o mais próprio do momento de constituição das coisas, e por conseguinte da constituição da realidade, esse limite entre o ser e o não ser, do vir a ser das coisas, que teimam em escapar na efemeridade da percepção. A tentativa de Morandi é a de apreender, na fugacidade do vir a ser, a eternidade do instante, que se mostra como aspecto, perfil, face na busca de sua síntese e de sua perpetuação enquanto coisa.

Progressivamente as obras de Morandi vão mostrar de modo cada vez mais enfático, até o final de sua vida, os utensílios e apetrechos desprovidos de sua instrumentalidade, de seu ser apetrecho, nos deixando vislumbrar aquilo que Heidegger indicou, mas que pela limitação da linguagem, não pode, a coisidade da coisa.

<sup>173</sup> Pasini, Roberto. *Morandi*, Editrice Club Bologna, Bolonha, 1989, p. 64.