

**Viso · Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 19, jul-dez/2016

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**A pedra no meio do caminho:  
sobre arte como enigma  
em Heidegger e Adorno**

Douglas Garcia Alves Júnior

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Ouro Preto, Brasil

## **RESUMO**

A pedra no meio do caminho: sobre arte como enigma em Heidegger e Adorno

Este texto é uma resposta ao texto de Fernando de Moraes Barros, intitulado “Ontologia coercitiva da obra de arte: Adorno contra Heidegger”. Em linhas gerais, trata-se de um exame do funcionamento interno do texto “A origem da obra de arte”, de Heidegger. Assume-se a coexistência de dois eixos no texto de Heidegger, um crítico, compatível com o pensamento de Adorno, e outro ontológico, incompatível com a reflexão de Adorno sobre a arte.

**Palavras-chave:** Heidegger – Adorno – arte – verdade

## **ABSTRACT**

The Stone on the Way: On Art as a Riddle in Heidegger and Adorno

This text is a response to Fernando de Moraes Barros “Coercitive ontology of works of art: Adorno versus Heidegger”. It investigates the functioning of Heidegger’s “The origin of the work of art” as a text, concluding with a critical thesis that assumes the coexistence of two axes in Heidegger’s text: a critical one, compatible with Adorno’s thought, and an ontological one, which cannot be considered compatible with Adorno’s views on art.

**Keywords:** Heidegger – Adorno – art – truth

GARCIA ALVES JUNIOR, D. “A pedra no meio do caminho: sobre arte como enigma em Heidegger e Adorno”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 19 (jul-dez/2016), pp. 48-56.

Aprovado: 31.10.2016. Publicado: 28.12.2016.

© 2016 Douglas Garcia Alves Junior. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 31.10.2016. Published: 28.12.2016.

© 2016 Douglas Garcia Alves Junior. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Foi uma evocação drummondiana na leitura de Heidegger que forneceu o mote para este comentário. “A pedra no caminho”<sup>1</sup> a que Heidegger faz alusão, em seu “A origem da obra de arte”. Coisa entre coisas, dada aos olhos e aos sapatos do caminhante, ela alude ao enigma do “caráter de coisa”<sup>2</sup> [*das Dinghafte*] da obra de arte, isto é, àquilo que a diferencia de todos os outros entes que não são obras de arte. Com efeito, minha proposta aqui será tentar seguir o caminho da meditação de Heidegger sobre a obra de arte, em seu texto seminal, e, nessa reconstituição, tentar medir o que o aproxima e o que o afasta de Adorno, principalmente o Adorno da *Teoria estética*. Trata-se de um trabalho preparatório e de alcance apenas indicativo. Sua intenção é tentar pensar um terreno comum, para além das polêmicas que cercam o nome desses dois autores, que torne possível pensar a arte como uma *atividade* ligada à verdade, uma verdade consistente, ainda que diversa da verdade da ciência, e irredutível ao agrado fugaz do entretenimento.

Antes de tudo, devo afirmar que concordo em boa parte com o teor do texto de Fernando de Moraes Barros, que tem o mérito de retirar Heidegger e Adorno do terreno batido da repetição do vocabulário e das teses de cada um dos autores, gesto ao qual cedem muitos comentadores de um e de outro. Tive a impressão de que Fernando quer *pensar com* Heidegger e Adorno, sem a camisa de força de um compromisso prévio seja com um, seja com outro. Creio não falsear a sua intenção básica quando suponho perceber nela a investigação de um *percurso de pensamento*, mais do que o do embate entre filosofemas conclusivos. Nessa perspectiva, parece-me que Fernando distingue entre o caminho fenomenológico-hermenêutico de Heidegger, eivado de uma forte pretensão ontológica, de um lado, e o caminho dialético-histórico de Adorno, que rejeita decididamente qualquer pretensão ontológica. Nesse sentido, estou de acordo com o argumento inicial de Fernando, de que são projetos filosóficos incomensuráveis, os de Heidegger e Adorno.

Meu próprio ângulo de abordagem da questão, aqui, será limitado ao comentário de algumas questões de “A origem da obra de arte”, de Heidegger. Minha hipótese inicial é a de que *parte* do caminho do texto de Heidegger é compatível com teses filosóficas desenvolvidas por Adorno. Mais especificamente, toda a parte inicial do ensaio<sup>3</sup> de Heidegger, que se propõe como uma depuração de algumas modalidades pré-filosóficas e (também outras) filosóficas de compreensão do que é uma obra de arte – vou chamá-la “dialética”, com referência à “dialética da razão pura”, de Kant, pois ela é bem uma espécie de lógica da ilusão, no sentido kantiano – é compatível, a meu ver, com trabalhos de depuração muito semelhantes, no espírito, que Adorno realiza, sobretudo na *Teoria estética*. Não pretendo estender-me sobre o lado adorniano dessa relação. Desejo, contudo, fazer algumas indicações preliminares.

A princípio, é notável, no texto de Heidegger, sobretudo em sua parte inicial, o engenho linguístico e a elegância da exposição, preocupada em seguir o impulso de sua própria coisa, a obra de arte. O texto avança passo a passo, e retoma as formulações que

A pedra no meio do caminho: sobre arte como enigma em Heidegger e Adorno · Douglas Garcia Alves Júnior

dispõe, em níveis crescentes de complexidade. Assim, nessa parte “dialética” do texto, Heidegger expõe claramente sua questão, e as dificuldades que a cercam, a saber, como pensar a essência da obra de arte, o que ela é em si mesma e sem referência a nada outro, no momento mesmo em que se reconhece a limitação fundamental do pensamento metafísico, que captura as coisas pelos aspectos restritivos da unidade perceptiva, da unidade de matéria e forma, e da unidade de substância e acidente.<sup>4</sup> É mesmo o problema do círculo hermenêutico<sup>5</sup> que se manifesta aqui: para poder dizer que algo é uma obra de arte já seria preciso partir de uma compreensão prévia daquilo que a arte é. Gostaria aqui de assinalar, muito rapidamente, que Adorno não teria muito a objetar até aqui, pelo contrário. Já a frase inicial da *Teoria estética* fala da perda de evidência da arte.<sup>6</sup>

“Perda de evidência”: aqui nos vemos remetidos a um campo semântico que aparece muito no texto de Heidegger, o da *Selbstverständlichkeit*. Ora, se o pensamento metafísico nos desvia de uma compreensão essencial do que é a obra de arte, é porque de algum modo ele já se instalou desde há muito em nós, como disposição existencial básica diante do mundo e das coisas, de modo que já nos esquecemos o quanto ela nos esconde.<sup>7</sup> Pois não é assim que tendemos a vê-las? Ou como pedra (e as demais coisas inanimadas do reino das coisas), ou como sapato (e os demais utensílios do reino fabricado dos utensílios) ou como quadros e esculturas (e as demais unidades estético-sensíveis de matéria e forma)? Coisa, utensílio e obra, tomados como habituais, constituem o modo de nossa proximidade enganosa das coisas.<sup>8</sup> Aqui também Adorno não teria muito a que objetar. A depuração heideggeriana, ao contrário, parece-me bem próxima da filosofia adorniana do não-idêntico, do pensamento que busca restituir das coisas aquilo que não se deixa reduzir à identidade do conceito e da instrumentalidade, que Adorno compreenderia, na esteira de Nietzsche e (também) de Marx, como esquemas abrangentes de dominação social da natureza – e assim, ao mesmo tempo, ele toma distância decisivamente de Heidegger.

Ainda no que toca ao terreno da “dialética” de Heidegger, gostaria de assinalar duas coisas. Em primeiro lugar, a sombra que, a meu ver, o conceito de utensílio [*Zeug*] lança sobre os de coisa [*Ding*] e de obra [*Werk*]. A essência do utensílio, que Heidegger apreende nos modos da serventia<sup>9</sup> [*Dienlichkeit*] e da confiabilidade<sup>10</sup> [*Verlässlichkeit*], parece projetar-se, na caracterização de Heidegger, por um lado, no recorte metafísico tradicional da coisa, que a reduz ao seu aspecto de unidade e de forma perceptível e inteligível; por outro lado, o utensílio parece vigorar, em negativo, na sua crítica da caracterização habitual e impensada da obra como um suporte de determinações materiais, a que se tem acesso nos modos de um convívio mediado pela exposição, pelo concerto e pelo museu – convívio sujeito a um caminho previamente concebido e mapeado.

Além disso, cumpre assinalar a forte presença, no texto de Heidegger, de palavras relacionadas à espacialidade e ao movimento. Trata-se, a meu ver, de uma indicação de

que, diante da dificuldade de falar do que é uma obra de arte, de sua essência, de um modo liberado da utilidade, da conveniência e da adequação, Heidegger busca a saída em um discurso indireto, ou melhor, em uma linguagem que procura ser o desdobrar da obra de arte a partir de suas próprias determinações, isto é, que almeja a expressão e explicação de seu objeto. É por isso que expressões como “o repousar em si mesmo” e “guardar e desvelar o aberto” podem ter o valor primacial que têm no texto de Heidegger, e, ao mesmo tempo, portar uma opacidade que necessariamente terá de ser mantida, para fazer justiça àquilo de que falam.

Essas palavras e expressões, que formam um campo semântico que cobre noções de espacialidade e movimento, podem, a meu ver, ser distribuídas em um *eixo horizontal*, referido ao deslocamento espacial dos objetos, bem como à sua manipulação e disposição em relação a lugares. Esse eixo horizontal, no texto de Heidegger, está correlacionado com a vertente *negativa*, “*dialética*”, de seu ensaio. Esse aspecto é que poderia ser aproximado das posições críticas de Adorno quanto à não-referencialidade da arte. Há um outro eixo, contudo, que vejo no texto de Heidegger, um *eixo vertical*, também relacionado à espacialidade e ao movimento, mas, dessa vez, relacionado a uma linguagem da luminosidade e da transcendência do Ser, ausente do primeiro eixo. Ele é a marca da *vertente positiva*, *ontológica*, do seu texto. Tudo se passa, assim, como se a transcendência da obra, desde seu interior, manifestasse a transcendência ativa das coisas em geral, ou, mais precisamente, mostrasse a essência autotranscendente dos entes, sua estranheza à familiaridade imobilizante com que tendemos a lidar com as coisas. É assim que entendo a linguagem da “abertura”, do “tornar aberto” que somente a obra é capaz de fazer, segundo Heidegger. Aquilo que é tornado aberto é tornado público. Mas parece que a luz que vem do público, de modo horizontal, não é suficiente, para Heidegger. Ele parece querer mostrar que a luz que ilumina a si mesma em todas as coisas é a luz do Ser, e que ela é uma espécie de doação fundamental de mundo e de sentido, *hervorbringen*<sup>11</sup>, “produzir”, como é vertido na boa tradução brasileira, mas também, gerar, criar, levar adiante, trazer para fora, se explorarmos a polissemia do termo.

É com essa vertente ontológica e “positiva” do texto de Heidegger que o pensamento de Adorno não se reconcilia, concordo aqui com Fernando. Tendo a localizar o *ponto de inflexão*, de passagem para esse eixo vertical, no texto de Heidegger no parágrafo em que ele fala pela primeira vez do quadro de Van Gogh<sup>12</sup> que retrata os sapatos de um camponês. Trata-se aqui de mostrar que o quadro, na condição de obra de arte, não é mera cópia<sup>13</sup> [*Abbildung*] da coisa [*Ding*] sapato, ou melhor, que não é mera reprodução [*Wiedergabe*] do utensílio [*Zeug*], mas que, na verdade, mostra algo essencial, irreduzível, o acontecer do desgaste da matéria que o sapato é e, ao mesmo tempo, sua afirmação no ser como utensílio, no lidar cotidiano e recompensador do camponês com a terra. Poder-se-ia aqui imaginar três objeções possíveis a partir da estética de Adorno: 1) o caráter injustificado da escolha do quadro de Van Gogh para representar as obras de arte em geral, o que poderia ser interpretado como uma pressuposição não

problematizada da primazia da visualidade na arte; 2) o tratamento abstrato, desligado de um comentário da tradição na qual o quadro se insere, e sem uma interpretação das constituintes propriamente formais do quadro, que o particularizam. Em suma, Adorno provavelmente objetaria o tratamento não propriamente estético do quadro de Van Gogh; 3) Por fim, torna-se possível pôr em questão a posição heideggeriana de que é a obra de arte de Van Gogh sobre os sapatos do camponês que revela a verdade do utensílio sapatos do camponês, e não uma análise imanente da estrutura da utilidade, em sua dimensão social. Em suma, a arbitrariedade, a abstração e o salto hermenêutico que faz da arte a verdade do utensílio e da coisa são três pontos sensíveis que afastam, a partir da passagem sobre o quadro de Van Gogh, as perspectivas estéticas, epistemológicas e ontológicas de Heidegger e Adorno.<sup>14</sup>

Essa capacidade reveladora da arte, em Heidegger, faz parte de um arcabouço de uma *ontologia da história* que Adorno certamente recusaria. Posto de forma breve: para Adorno, a arte é um “sismógrafo da experiência histórica”<sup>15</sup>, ela traz à luz, em primeiro lugar, a história das tensões entre formas sociais de organização da percepção; além disso, a história das disputas quanto à organização formal do material artístico no interior das diversas artes; e, por fim, uma interpretação do presente com base nas pulsões e nas ideias que circulam naqueles dois primeiros planos. A verdade da arte, assim, para Adorno, é regional e mediada: trata-se do “conteúdo de verdade” de obras de arte determinadas, isto é, da consciência das possibilidades históricas postas à disposição no instante em que nos debruçamos sobre obras de arte.<sup>16</sup>

É muito maior a ambição da verdade da arte em Heidegger. Ela é verdadeiramente ontológica, uma vez que faz compreender o *Ser como produção [hervorbringen]*, transcendência ativa que é a própria essência [*Wesen*] da arte. Em outras palavras, a arte dá a dimensão da verdade do Ser, como instalação [*Aufstellung*] das coisas, em sua identidade e diferença. Até mesmo a *história*, nos parágrafos finais de “A origem da obra de arte”, passa a ser compreendida *ontológico-artisticamente*, como fundação do destino de um povo.<sup>17</sup>

É hora de concluir. Voltando ao texto de Fernando de Moraes Barros, talvez seja o caso de pensar, com Heidegger, que a temporalidade imprevisível e a não-identidade das coisas com nossa apreensão redutora de formas e regularidades sensíveis e conceituais faz com que esperemos da arte uma verdade que não seja meramente a adequação do múltiplo aos nossos projetos de submissão do real ao ente manipulável. Com Adorno, pode ser que nos sintamos liberados da obrigação de estabelecer uma ontologia, respondendo, de modo diverso, ao apelo de Heidegger por uma verdade que preserve a temporalidade das coisas no real, uma verdade provisória e falível, a da arte, tentativa de uma linguagem das coisas, na história e nos choques demasiado humanos de nossas formações estéticas contingentes. Enigma e esperança, como pedra no meio do caminho.

\* Douglas Garcia Alves Júnior é professor do Departamento de Filosofia da UFOP.

<sup>1</sup> “Der Stein am Weg ist ein Ding”. Cf. HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Edição bilingue alemão-português. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010, p. 44ff.

<sup>2</sup> Ibidem, pp. 40ff.

<sup>3</sup> Como parte inicial, considero o início do texto até o parágrafo 43, a partir do qual é abordado o caráter do utensílio pelo prisma do quadro de Van Gogh, “os sapatos do camponês” (Ibidem, pp. 34-77).

<sup>4</sup> Cf. pp. 50-53 (sobre a coisa como determinação de substância e acidentes), pp. 58ff (sobre a coisa como o múltiplo sensível conduzido à unidade), pp. 60ff (sobre a coisa como matéria formada).

<sup>5</sup> Cf. Ibidem: “Assim precisamos percorrer efetiva e plenamente o círculo. Isto não é nem uma solução passageira nem é uma deficiência. A posição vigorosa é trilhar este caminho e permanecer nele a festa do pensar, posto que o pensar é um ofício” (p. 39). No original: “So müssen wir den Kreisgang vollziehen. Das ist kein Notbehelf und kein Mangel. Diesen Weg zu betreten, ist die Stärke, und auf diesem Weg zu bleiben, ist das Fest des Denkens, gesetzt, daß das Denken ein Handwerk ist” (p. 38).

<sup>6</sup> “Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo o seu direito à existência”. ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 11. No original: “Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht”. ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie*. In: *Digitale Bibliothek 97: Theodor W. Adorno*, v. 7, p. 9.

<sup>7</sup> “O que é mais normal do que o homem transferir o modo de sua compreensão da coisa no enunciado para a estruturação da própria coisa? [...] Em todo caso, a primeira interpretação mencionada da coisidade da coisa, a coisa como portadora de suas características, não é, apesar de seu caráter corrente, tão natural como ela se apresenta. O que nos aparece como natural é apenas o habitual de um longo hábito que esqueceu o in-habitual do qual aquele se originou” (HEIDEGGER, M. Op. cit., p. 55).

“O modo de pensar de acordo com o qual refletimos especialmente não apenas sobre coisa, utensílio e obra, mas ainda sobre todo sendo [*Seiende*] em geral. Este modo de pensar habitual há muito tempo antecipou-se a toda experiência imediata do sendo. A antecipação [*Vorgriff*] impede a reflexão sobre o ser de cada sendo singular. Deste modo sucede que os conceitos de coisa dominantes nos obstruem o caminho não somente para o caráter de coisa da coisa, mas também para o caráter de utensílio do utensílio e, mais ainda, para o caráter de obra da obra” (Ibidem, p. 73).

<sup>9</sup> “Serventia é aquele traço fundamental a partir do qual este sendo [*dieses Seiende*] nos olha, quer dizer, reluz e, com isso, se faz presente, e assim é este sendo. Em tal serventia se fundamentam tanto a doação da forma como também a escolha da matéria pretendida com ela, e com isso a dominação de estrutura de matéria e forma. O sendo que lhe está subordinado é sempre produto de uma fabricação. O produto é fabricado como um utensílio para algo [...]. Este nome nomeia o elaborado em vista de sua utilidade [*Gebrauch*] e uso [*Brauch*]” (Ibidem, p. 67). Cf. também, à página 79: “O ser-utensílio do utensílio consiste em sua serventia” [*Das Zeugsein des Zeuges besteht in seiner Dienlichkeit*].

<sup>10</sup> Sobre a confiabilidade do utensílio e sua relação com a serventia: “Esta mesma [serventia] repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio [*eines wesentlichen Seins des Zeuges*].



Nomeamos isso a confiabilidade. Em virtude desta e através deste utensílio a camponesa é admitida no apelo silencioso da Terra. Em virtude da confiabilidade do utensílio está certa do seu mundo [...] a confiabilidade do utensílio doa ao mundo simples o seu abrigo [*Geborgenheit*] e assegura à Terra a liberdade da sua constante afluência [...] a serventia do utensílio é a consequência essencial da confiabilidade [*die Wesensfolge der Verlässlichkeit*] (Ibidem, p. 83).

<sup>11</sup> A esse respeito, cf. Ibidem, pp. 111; 149; 159; 215; bem como, de modo especial: “Como saber experienciado pelos gregos, a *techné* é um pro-duzir do sendo [*ein Hervorbringen des Seienden*], na medida em que ela o traz *para diante*, isto é, ao desvelamento do aspecto que lhe é próprio, como o que se presentifica enquanto tal, a *partir do* velamento [*aus der Verborgenheit her eigens in die Unverborgenheit seines Aussehens vor bringt*] [...] tanto o elaborar obras como também o elaborar utensílios acontece naquele pro-duzir [*Her-vor-bringen*] que, de antemão, deixa vir para diante [*vor-kommen lässt*] o sendo, para sua presença a partir de seu aspecto. Contudo, isso acontece em meio do próprio auto-nascer do sendo da *physis*” (p. 151).

<sup>12</sup> Trata-se do parágrafo 43. Cf. Ibidem, p. 77.

<sup>13</sup> “Na obra não se trata de uma reprodução [*Wiedergabe*] de cada sendo singular existente [*des jeweils vorhandenen einzelnen Seienden*]. Muito pelo contrário, trata-se da reprodução [*Wiedergabe*] da essência geral das coisas”. Ibidem, p. 89.

<sup>14</sup> Não pretendo desenvolver aqui os aspectos de uma crítica adorniana do texto de Heidegger, uma vez que este comentário dirige-se especificamente para a articulação interna de *A origem da obra de arte*.

<sup>15</sup> Cf. o dito de Adorno segundo o qual “o gosto é o mais fiel sismógrafo da experiência histórica”. ADORNO, T. W. *Minima Moralia*. Tradução de Luiz Bicca. São Paulo: Ática, 1992, p. 127. No original: “Geschmack ist der treueste Seismograph der historischen Erfahrung”. ADORNO, T. W. *Minima Moralia*. In: *Digitale Bibliothek 97: Theodor W. Adorno*, v. 4, p. 165.

<sup>16</sup> Sobre o conteúdo de verdade das obras de arte em Adorno, cf. sua *Teoria Estética*, especialmente pp. 14ff; pp. 149-157; pp. 217ff (No original: *Ästhetische Theorie*, pp. 13ff; pp. 193-204, pp. 285-287).

<sup>17</sup> Cf. HEIDEGGER, M. Op. cit, pp. 197-199.