

Experiência estética e filosofia: reflexões a partir de Van Gogh e Heidegger

Aesthetic experience and philosophy: reflections from Van Gogh and Heidegger

Jacqueline Oliveira Leão

jacleao@hotmail.com

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Jasson da Silva Martins

jassonfilos@gmail.com

Doutorando, Bolsista CAPES/PROSUP, em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio do Sinos (UNISINOS).

Resumo

O texto aqui estudado, *A origem da obra de arte*, quer ser um contato com a filosofia de Heidegger através da imagem que a obra de arte produz em cada espectador. Quer desvelar-velando, a origem da obra de arte e o fim para o qual ela aponta. Buscamos refletir sobre a relação entre a obra de arte e o mundo vivido, bem como despertar o homem para a necessidade das diversas formas de re-velação da verdade por meio da arte, da filosofia e da literatura. Por último, desejamos trazer à vivência do cotidiano, a partir da obra *Os sapatos*, de Vincent Van Gogh, a verdade que se desemboca no mistério.

Palavras-chave: Arte; Obra de arte; Filosofia; Literatura; Estética; Verdade.

Abstract

The essay studied here, *A origem da obra de arte*, wants to be a contact with the Heidegger's philosophy through the image that the work of art produces in each spectator. It wants to show/hide, the origin of the work of art and the end it aims. We try to think about the relation between the work of art and the lived world, and also to show the necessity of the different forms of truth revelation through art, philosophy and literature. Finally, we wish to bring the daily life, from the work of art, *Os sapatos* of Vincent Van Gogh, the truth that ends on mystery.

Key words: Art; Work of art; Philosophy; Literature; Aesthetics; Truth.

Introdução

A origem da obra de arte é um texto de Martin Heidegger, escrito em 1936. A versão utilizada aqui é uma edição revista pelo autor, publicada na coletânea *Caminhos de Floresta (Holzwege)*. O texto, que ora temos em mãos, está acrescido de um Aditamento, antes do Epílogo, redigido em 1956. O fato de Heidegger ter adotado caminho, via, ao invés de obras, como lema para adjetivar sua produção, revela a coerência interna com o conjunto de seu pensamento. Tal ideia pode ser verificada em alguns dos títulos do autor que, acentuadamente, buscou tematizar o caminho ou o estar a caminho¹ para opor-se a um sistema filosófico completo e autoexplicativo.

¹ São exemplos que reforçam essa tendência, os títulos: *A caminho da linguagem* (1959) *Meu caminho para a fenomenologia* (1963).

Embora de forma despreziosa, a análise, ora empreendida, quer ser um contato com o pensamento heideggeriano através da abordagem filosófico-literária. Dentro desta perspectiva, consideramos a imagem da obra de arte como jogo, jogo que desvela-velando a origem da obra de arte e o fim para qual ela aponta. Por último, buscamos refletir sobre a relação entre a obra de arte e o mundo vivido, tomando a existência como modo privilegiado de acesso à verdade.

Por outro lado, é necessário e indispensável à tarefa de pensar a filosofia em sua interface com a literatura, despertar inquietações e questionamentos acerca da obra de arte e de seu vínculo com o real em suas diferentes manifestações, conforme propõe Heidegger, no texto, *A origem da obra de arte*. Além disso, ao longo deste estudo, traremos à cena alguns aspectos interpretativos da obra *Os sapatos*, do pintor holandês Vicent Van Gogh.

Origem e fim da obra de arte

A obra de arte é um modo privilegiado de revelar o cotidiano. Cotidiano esse que, nas trilhas de Heidegger, converte-se em compreensão poética do mundo, questionando o alcance, a duração e a legitimidade da arte. Daí a necessidade de perguntar pela origem da própria arte. Logo, qual é a origem da obra de arte? A origem está no artista, no observador ou na arte? Ou, para fazer uma pergunta heideggeriana, "O que é que, na obra, está em obra?". (Heidegger, 2002. p. 31)

Para aproximarmos nossa reflexão sobre a origem da obra de arte para além da atividade criadora do artista, inquirimos sobre o que acontece na obra enquanto caminho fundamental por onde a arte vigora. Ao indagar pela obra, na verdade, buscamos a sua origem. Em outras palavras, perguntar pela origem é perguntar por aquilo que dá garantia à obra, a sua existência como tal. Origem, aqui, é entendida, não como ponto de partida ou início que permanece em um passado longínquo. Ao contrário, a origem é o fundamento, aquilo que fornece às coisas a sua identidade, ou seja, a unidade essencial que está na base de sua existência.

'Origem' significa aqui aquilo a partir do qual e pelo qual algo é aquilo que é e como é. Aquilo que é, (sendo) como é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte pergunta pela proveniência da sua essência. (Heidegger, 2002, p. 7)

Sendo assim, a verdade acontece na arte através de sua abertura interpretativa. Na pintura exposta na parede, na mistura das cores da tinta e dos traços dos pincéis junto à tela é que o mundo circundante ganha vida. O par de sapatos pintados por Van Gogh surge como recorte da realidade não tematizada conceitualmente. Nesse sentido, a pintura se reveste para todo aquele que a observa de um estatuto singular de obra, estando presente no liame entre o real e o imaginário. Vale dizer que Heidegger, no texto, *A origem da obra de arte*, propõe uma discussão do conteúdo da arte, do estatuto singular de obra, do despontar da obra de arte a partir e por meio da atividade criadora do artista. Daí concluir que o artista é a origem da obra. (Cf. Heidegger, 2002, p. 61)

Assim, fica assegurado o princípio de identidade da origem da coisa, com a coisa mesma, em si mesma. Quando dizemos, por exemplo, que a porta da sala de aula é, reafirmamos que a origem da porta da sala de aula constitui-se como é [sendo]. A cópula é assegura identidade à

porta e a diferencia de todas as outras coisas (Cf. Heidegger, 1979, p. 180). Essa unidade, que revela à coisa a sua força própria, é denominada por Heidegger de essência. A essência é o fundamento que inaugura a abertura da realidade e a permeia.

Mas, na arte, onde esta origem se torna visível? A origem, à medida que transcende o real, torna-se presente e visível na mistura dos elementos naturais (tinta, tecido, pincel). Por isso, Heidegger, ao discutir a essência da obra de arte, faz uma diferenciação entre o sentido grego e o sentido latino do conceito de essência. Conforme acentua o filósofo alemão, o sentido grego de origem é experimentado de um modo muito diverso do seu corresponde latino:

A tradução dos nomes gregos para a língua latina não é, de modo nenhum, um acontecimento sem consequências, como ainda nos nossos dias se julga ser [...] O pensamento romano toma posse das palavras gregas sem uma experiência igualmente originária que corresponda àquilo que elas dizem, sem a palavra grega. (Heidegger, 2002, 15-16)

A partir da tradução do termo grego *ouvsia* (essência) pelo termo latino *substantia* (*substância*), segundo Heidegger, perdeu-se o sentido e o modo de compreender grego². Passou-se, a partir de então, a compreender substância como algo velado por detrás das aparências. A tarefa da filosofia, dentro dessa compreensão, seria atingir a substância, e o filósofo alcançaria o auge da sua existência encontrando o substrato sobre o qual repousaria toda a realidade. A essência, assim, se torna o objetivo, a meta a ser atingida pelo homem e não mais a origem que projeta e governa a realidade. Em parte, Heidegger tem razão ao afirmar que, na filosofia moderna, abandonou-se a experiência grega de pensar a essência como origem.

Nesse sentido, podemos inteligir que a essência da obra de arte, pensada originariamente, mostra-se no ser obra. Contudo, como isso se efetiva? A resposta a essa pergunta baseia-se, sobretudo, no movimento de passagem pelo qual a obra torna-se obra de arte. Por meio da arte, obra e artista afirmam sua existência, ou seja, sua origem; é pela arte que o artista e a obra tornam-se possíveis. A arte vinca o artista à obra, pois, se por um lado, é na presença da arte que a obra se manifesta, por outro lado, também é na presença da obra que o artista cria.

Para a apreciação estética, o mais importante não é a consciência estética, mas a experiência da arte, ou melhor, o modo de ser da obra de arte. Tanto o observador quanto a tela observada estão vinculados no modo de ser da obra. O quadro enquanto mero objeto de observação torna-se obra a partir da experiência contemplativa do observador. O modo de ser da obra de arte não se esgota nem na subjetividade do artista e muito menos na objetividade da coisa representada, pois o olhar do observador se atém sempre a um ponto específico, fazendo com que o sentido da obra seja sempre parcial e incompleto.

Ao considerar o efeito da experiência estética, aquele que observa os sapatos na tela de Van Gogh, atualiza, a cada vez, a própria imagem retratada. De forma próxima ou distante, esse resultado estético é confrontado com a experiência existencial do observador, já que o sentido dado à pintura é confeccionado tanto no mundo representado quanto no mundo da representação,

² Heidegger, no texto *Que é isto - a filosofia?*, procura evidenciar o quanto o pensamento moderno (caracterizado pela esquecimento do ser) está distante do pensamento originário (supostamente o pensamento essencial, autêntico), onde o ser ainda não havia sido definido. O fato de hoje falarmos em filosofia ocidental está intimamente ligado à filosofia é grega. (Cf. Heidegger, 1979, p. 15)

colocando em confronto o universo imaginado, refletido na interioridade do observador e na própria obra observada.

“Imagens são portanto coisas na medida em que as percebemos” (Iser, 1999, p. 57). Quando o observador se aproxima, então, da tela, seu campo de visão não se restringe apenas às cores do quadro emoldurado na parede e muito menos à representação espacial do par de sapatos. Embora não possamos precisar se tais utensílios pertençam à camponesa (como interpretou Heidegger) ou ao artista, os sapatos, na perspectiva da imagem, deslocam-se do seu sentido de uso enquanto utensílio para fazer parte, por assim dizer, de sua representação artística, rompendo, pois, com a experiência imediata do observador, focada no real. Nesse sentido, tem razão Benedito Nunes quando afirma que “A obra é o acontecer da verdade porque é uma realização poética”. (Nunes, 2007, p. 100)

Do exposto, fica claro que a origem da obra de arte se encerra na própria arte. A arte, por sua vez, carece da obra e do artista. A partir daí, instaura-se o círculo: de um lado parte-se da obra e chega-se à arte, de outro, indaga-se à arte e volta-se ao artista. Nesse movimento circular, é necessário estabelecer a relação de jogo entre obra, artista e a arte. Daí, investigarmos o que a obra de arte nos revela enquanto manifestação empírica e os seus reflexos no mundo imaginário do artista e/ou do observador.

Obra de arte e experiência estética

O caminho percorrido até aqui teve o intuito de refletir sobre a essência da obra de arte, ou seja, aquilo que garante à obra a sua existência enquanto obra de arte. Logo, a arte se mostrou como cerne originário da obra, do artista e do observador, mantendo entre eles um vínculo fundamental. Nesse aspecto, a metodologia fenomenológica, à medida que tem por base a realidade que se apresenta à consciência³, possibilita apreender o sentido da obra em suas diversas nuances interpretativas. Para tal, é necessário que tanto o artista, o quadro e o observador estejam imbricados no mesmo horizonte de expectativas no qual a própria arte se manifesta.

Os sapatos pintados na tela de Van Gogh possuem autonomia artística em qualquer época, embora, na construção de seus vários significados, não possamos ignorar o lugar e a memória histórica de seu observador. A cada olhar lançado, a cada nova leitura, o sentido dado à tela é atualizado, confrontando passado e presente, o mundo interior do observador e o mundo do ente representado. A tela é, pois, a representação daquilo que ela representa através de sua capacidade autônoma de expressão, e o observador, no jogo que se abre à recepção no confronto do seu próprio olhar, reafirma a representação da obra enquanto arte, atividade receptiva e comunicativa. Pois, segundo Jauss,

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse essa experiência estética primeira seria própria da

³ “A fenomenologia consiste na tentativa de descrever o fundamento da filosofia na consciência na qual a reflexão emerge da vida irrefletida do começo ao fim”. (Zilles, 2002, p. 39)

presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. (jauss, 2002, p.69)

Nesse sentido, se considerarmos o tempo da recepção da obra de Van Gogh, é necessário também pensarmos no pano de fundo da tela, a sua interpretação, o seu efeito estético e o seu significado para o observador em cada tempo e lugar diferenciados. O *efeito* é o momento de apreciação estética da obra de arte. A *recepção*, momento condicionado pelo observador, efetiva o significado da arte dentro de seu próprio horizonte de expectativas. Tal experiência estética pressupõe a apropriação da experiência sensória, explorando a atividade produtora de sentido da obra e a interação com a experiência alheia do observador. O efeito estético oscila entre a observação desinteressada do observador e a sensação experimentada por ele diante do sentido da obra de arte.

Como a obra de arte se torna real para o observador? Aqui, abre-se a possibilidade de encontro do ente com a realidade, pela realidade, porque é, no movimento de vir-à-luz, de existir, que a arte se manifesta. Compreender a obra de arte, a partir de suas relações com a realidade, somente é possível através da vivência da essência da própria arte. Perguntar pela origem da obra de arte conduz-nos ao questionamento da origem da própria realidade, pois a obra não só se insere no âmbito do real, como também expõe seu próprio mundo, confrontando-o com o mundo do artista e do observador.

Dessa forma, o que os quadros, a poesia, a escultura, as obras literárias, enquanto obras de arte, querem mostrar? Sabemos que a obra nos remete a algo, nos oferece algo, revelando a si mesma, o artista e a própria arte. Então, o que é que se mostra na obra? A própria realidade, pois a obra se faz como abertura interpretativa para que a realidade se evidencie, ultrapassando o modo corriqueiro de observar o real. Para Heidegger, a obra de arte é uma abertura, uma clareia (*lichtung*) para a realidade. O ente representado na tela, no quadro, transporta o observador do mundo imaginário à realidade efetiva através da abertura e da acolhida da obra.

A imagem é um processo ôntico; nela o ser possui uma manifestação visível e plena de sentido. O caráter de imagem originária não se restringe assim a função de "copiadora" do quadro, nem conseqüentemente ao âmbito particular das artes plásticas de "objetos", da qual a arquitetura ficaria completamente excluída. O caráter de imagem originária é ao contrário um momento essencial que possui seu fundamento no caráter representativo da obra de arte. [...] Partindo dessa ontologia da imagem torna-se duvidosa a primazia do quadro de pinacoteca que é o que corresponde à consciência estética. Ao contrário, o quadro contém uma referência indissolúvel com o seu próprio mundo. (Gadamer, 1996, p. 193, grifos do autor)

A essência da obra de arte se constitui como jogo à medida que o jogo é o próprio modo de ser da obra de arte (Cf. Gadamer, 1996, p. 147), arte libertada da representação clássica de Platão e livre da determinação das estéticas kantiana e schilleriana. Contudo, a tela de Van Gogh mantém autonomia em termos de subjetividade, pois aquele que se entrega à experiência estética, assume o papel de observador. Na perspectiva da representação, a própria tela é fruto do jogo imaginado do artista, que, por sua vez, experimenta o sentido do representado à medida que a obra se autorrepresenta, o próprio representar também já é um representar para alguém. Nessa vinculação entre artista, obra e expectador, está implicado o caráter lúdico da arte, como descrevera Schiller em uma de suas cartas para a educação estética do homem.

Se nos entregamos, entretanto, à fruição da beleza autêntica, somos senhores, a um tempo e em grau idêntico, de nossas forças passivas e ativas, e com igual facilidade nos voltaremos para a seriedade e para

o jogo, para o repouso e para o movimento, para a brandura e para a resistência, para o pensamento abstrato ou para a intuição. Esta alta serenidade e liberdade de espírito, combinada à força e à energia, é a disposição em que deve deixar-nos a autêntica obra de arte, e não há pedra de toque mais segura da verdadeira qualidade estética. (Schiller, 2002, p, 110)

Mais uma vez, pensando na tela *Os sapatos*, pintada por Van Gogh, não a vemos como simples artefato ou adorno, que se pendura na parede. Ao contrário, segundo Heidegger, Van Gogh tornou visível o mundo da camponesa. Os sapatos gastos, velhos, presentes no quadro trazem consigo a presença da própria lavoura, evidenciando o peso do trabalho árduo, da manhã que se inicia no caminho para o campo, do suor da lida, do sol quente no verão, do inverno rigoroso. Pelo quadro, que exhibe apenas um par de sapatos velhos, é possível conhecer o vasto mundo de que deles se acerca. O par de sapatos é uma janela, uma abertura, que mostra os elementos velados na cotidianidade:

Todas as vezes que a camponesa, já noite a dentro, põe de lado, no seu cansaço dorido mas são, os sapatos e, estando ainda escura a madrugada, os volta logo a tomar para si, ou quando, nos dias de descanso, passa junto deles, ela sabe tudo isto sem quaisquer consideração ou observações. (Heidegger, 2002. p. 27)

Dessa forma, pela obra de Van Gogh, o mundo da camponesa surge, demarcando, diante do observador, sua existência. O que torna o par de sapatos obra é o fato de ele não se referir apenas a um objeto individual. Caso ele aparecesse somente como aquele par de sapatos dado, então, o quadro abandonaria o seu caráter de obra, não apontando para nada além do utensílio que serve.

Na tela de Van Gogh, à consciência criadora e ao próprio fazer artístico fundem-se, ao mesmo tempo, a subjetividade e a objetividade, a singularidade e a universalidade, a forma e o conteúdo. Embora exista a assimetria entre o artista e a obra, as condições exteriores também fazem parte do todo significativo da arte e de seus elementos constitutivos. Daí decorre que, na contemplação estética, cruzam-se horizontes, olhares, leituras, aproximando-se, por assim dizer, dois universos, o mundo do observador e o mundo do ente observado.

Nesse sentido, os sapatos pintados no quadro, em relação ao observador, constituem-se em um corpo, em uma forma, em uma vida. Contudo, é o olhar do observador e a sua posição que reduzem, ao mínimo, a diferença dos horizontes de percepção, porque esta já pressupõe o lugar definido do próprio observador, bem como a sua singularidade, o seu conhecimento, a sua interpretação. A contemplação estética não abstrai a singularidade concreta que a obra de arte ocupa, apenas faz interagir o ente observado com o seu observador. A tela de Van Gogh é, pois, um todo artístico autônomo, rodeada de elementos estéticos e, diante dela, o observador co-vivencia a atividade criadora do artista.

O par de sapatos só se constitui enquanto obra pelo abrir-se da essência do ser-sapato, que remete ao mundo da camponesa. Essa abertura, na realidade e da realidade que a obra propicia, é o lugar próprio da revelação do ente das coisas. Pela descrição da pintura de Van Gogh, ficou claro que a obra instala um mundo, isto é, faz-se como clareira que clareia o ente. Clareira, quer dizer abertura, termo muito caro à filosofia grega - na interpretação de Heidegger - e de importância fundamental no pensamento heideggeriano. (Cf. Heidegger, 2002, p. 39)

Resguardado o sentido de clareira, enquanto espaço de acolhida e apropriação, a interpretação do significado da obra ganha um novo sentido. A partir da clareira, a obra deixa de ser um objeto que pode ser tomado a *priori*. A obra se constitui somente na ação de tornar visíveis os entes, pois consagra um mundo, confrontando o homem com o seu próprio destino. Ao fundar o mundo, a obra mostra ao homem as coisas em sua gênese própria. O mundo que aparece no quadro dos sapatos da camponesa é o que os sapatos permitem ver. Esse ver, não se resume, no entanto, ao sapato, embora garanta a ele o seu lugar enquanto tal.

Por outro lado, a expressão do ente visível na tela não apela à linguagem conceitual, mas, ao contrário, reenvia o observador ao nível de linguagem do imaginário. Contudo, esse imaginário é prévio à linguagem compartilhada por todos os seres humanos. A representação, à medida que é uma trama confeccionada pela intencionalidade do artista, encontra, no horizonte do observador, o seu ponto de confluência. Dessa forma, tanto o ente representado (os sapatos) quanto à obra de arte em si tornam-se reais, inscrevendo-se em determinado tempo e espaço. Conforme Benedito Nunes: "Na obra, o ente é como que criado na própria coisa, passando a existir o que antes não existia. Graças a isso, a obra nos arrasta para a sua *abertura*, portanto para o extraordinário". (Nunes, 2007, p. 105, grifos do autor)

Esse mundo, o da camponesa, não é algo pronto para o qual a obra aponta, mas somente a obra faz ver os sapatos da camponesa no mundo da camponesa. Sendo assim, a obra mostra o trabalho da camponesa em seu acontecer, junto ao cansaço, ao sol quente, com a paisagem que a cerca. Ao erigir-se da obra, todos os elementos constitutivos do mundo da camponesa ganham sentido, aparecendo no seu movimento próprio de vir à luz. A obra instala um mundo. No quadro, a tinta torna-se cor, no templo, a pedra se petrifica, na poesia, a palavra conquista o dizer. Assim, o mundo é aquilo por onde deixa sobressair a vocação a que se destina cada ente na sua existência.

O mundo é aquilo que é sempre não-objetivo, de que dependemos enquanto as vias do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem enlevados no ser. Aí onde se jogam as decisões essenciais de nossa história, onde por nós são assumidas ou abandonadas, onde não são reconhecidas e onde são de novo questionadas – aí o mundo faz mundo. (Heidegger, 2002, p. 42)

A obra de arte aponta o destino de cada ente, incluindo o destino de todos os homens. E, ao fazer isso, resguarda o seu caráter de obra. O quadro de Vang Goh deixa a cor colorir, mas a obra não se limita à cor. Igualmente, ela se guarda na terra e aí funda a possibilidade de deixar ser através do mundo. Daí resulta que a terra se constitui como plena possibilidade do ente, como lugar do ente na totalidade. Como podemos perceber, a terra resguarda a totalidade do ser-obra da obra. Ela se faz como aquele limite que não se ultrapassa, o que não aparece. A terra constitui o mistério do ente que permanece imperscrutável. Esse ato encobridor da terra, na perspectiva heideggeriana, não é uma privação. A terra não oculta algo que pode vir a ser desvendado, ela deixa o mundo ser mediante o encobrir, no recolhimento.

Verdade e a obra de arte

Não se pode dizer o que é a verdade, mas o acontecimento da verdade, porque a verdade não é, apenas acontece. A verdade acontece no jogo, na relação entre o artista, o observador e a obra, sem, contudo, apresentar-se como verdade absoluta, enquanto *Veritas*. Não podemos, conforme Heidegger, precisar a essência das coisas, pois o *Dasein* dispõe apenas da possibilidade de escuta do ser através dos entes previamente abertos (Cf. Heidegger, p. 184). A verdade é própria ao ser da obra de arte, porque o sentido da obra reside justamente na liberdade de sua interpretação. A arte, em função de sua abertura interpretativa, torna-se concreta, garantindo a sua existência, a sua verdade.

A pergunta pela essência da obra de arte nos remeteu à origem da arte. Ficou claro, a partir daí, que a arte se constitui como modo privilegiado de acesso à verdade. A verdade toma a arte como meio de instauração de si mesma. Logo, aquilo que tomamos por essência da obra é a revelação da verdade. A arte, pensada a partir de seu fundamento ontológico, constrói o mundo, permitindo a interdependência entre o mundo e a obra de arte.

Em que sentido, a partir dessa constatação, é possível dizer que a obra de arte é verdadeira? Em que medida a obra pode expor a verdade? A verdade aparece aqui no sentido de essência como foi pensada pelos gregos, *Alethéia*. A verdade do ente surge, então, como a essência do ser, onde aquele é o sustenta. A verdade se constitui como núcleo essencial a partir do qual o ente é. Daí dizemos que tanto a verdade quanto a arte determinam a possibilidade do real.

Na sua abertura interpretativa, a obra de arte faz ver a sua origem, a essência do seu próprio existir. Nesse processo, a obra torna patente o seu próprio mistério. Ao mesmo tempo em que a obra assume a tarefa de desocultação, promove também a ocultação, ou seja, o encobrimento do ente na totalidade. Nesse sentido, a verdade se mostra como exposição do ente nos limites de sua própria abertura, quer dizer o seu velamento e o seu desvelamento. Mas o que é o desvelamento da arte? O ente na sua totalidade é ser e, como tal, só se torna visível através de uma forma determinada. Segundo Heidegger:

A essência da verdade como *Alethéia* permanece impensada no pensar dos gregos e, como maior razão, na filosofia ulterior. O não-estar-encoberto é para o pensamento o que de mais encoberto há no aí-ser (*Dasein*) grego, mas, ao mesmo tempo, é aquilo que determina, desde cedo, todo o estar-presente daquilo que está presente. (Heidegger, 2002, p. 50)

Como descrito ao longo do texto, a obra somente se configura como obra de arte quando, em sua abertura interpretativa, permite o jogo de ocultação-desocultação entre o observador e o próprio artista. Nele, reside a essência da arte que, a um só tempo, recusa o seu desvelamento total, mas garante o seu mistério no não dito, no não apreensível conceitualmente. O jogo entre a recusa e a garantia do sentido atribuído à arte não é, portanto, uma carência ou uma impossibilidade. É, nesse jogo, que a obra se torna obra de arte e, através dele, o homem procura compreender a verdade da própria arte.

Conclusão

A reflexão realizada, no presente texto, procurou evidenciar a correlação entre a arte, a filosofia e a literatura como modo privilegiado de aparecimento da verdade da obra e da arte. Além disso, conduziu-nos à tarefa de pensar a própria existência, a necessidade de desvelar a origem da obra de arte, trazendo à cena, inclusive a origem do artista. Ficou claro que, por ser a arte um modo privilegiado de pôr o homem em relação com a verdade essencial, tanto da arte quanto de si mesmo, é imprescindível à compreensão do acontecer artístico. Na inter-relação entre o texto *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger e a tela *Os sapatos*, de Van Gogh, fizemos notar que a obra, através do artista e do observador, é o fundamento da arte.

A obra de arte joga com seus vieses interpretativos, coloca em movimento o olhar do observador e desperta a sua imaginação e os aspectos afetivos de sua memória. A imagem dos sapatos pintados por Van Gogh traz à luz o mundo empírico, revelando a forma que se quer idêntica ao ente representado, mediante o ponto de vista do observador. Nesse sentido, a imagem é o ponto chave da representação, ganhando vida à medida que é observada. A percepção dos sapatos representados requer, primeiramente, a sua pré-existência. Já a representação tem por função essencial referir-se a algo ausente, não-dado para que o ente representado ganhe vida, venha à luz.

A interação entre a obra, o artista e o observador tem como finalidade atualizar, a cada vez, o jogo entre ambos, através da arte. Na apreciação estética da obra, o observador, através da imagem representada, é afastado temporariamente da realidade. Nesse processo de afastamento, a representação presentifica o real sob a forma como o artista concebe a própria arte e a forma de representá-la. Essa interação concretiza-se no momento em que o observador ocupa a posição de observar e dar sentido à obra.

A experiência primeira do observador, lançar o olhar sobre os sapatos representados na tela, é resignificada a cada nova experiência estética. Esse jogo de pontos de vista múltiplos confirma as possíveis leituras e interpretações, embora a experiência inicial não seja igual e muito menos desfeita pelos olhares antes lançados. Cada novo olhar está intimamente ligado à disposição subjetiva do observador e, desse modo, realiza-se o jogo interpretativo que a arte proporciona.

Referências

- BAKHTIN, M. 2006. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 476p.
- GADAMER, H.-G. 1996. **Verdad y método**. 6 ed. Salamanca: Sígueme, 691p. (v. I)
- HEIDEGGER, M. 1986. **Etre et temps**. Paris: Gallimard, 590p.
- HEIDEGGER, M. 2003. **A caminho da linguagem**. Bragança Paulista: Universitária; Petrópolis: Vozes, 229p.
- HEIDEGGER, M. 1979. **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Abril Cultural, 302. (Os Pensadores)
- HEIDEGGER, M. **Caminhos de floresta**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, 451p.
- ISER, W. O jogo do texto. in: LIMA, Luiz Costa (Org.). 2002. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 201p.
- ISER, W. 1999. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 198p. (v. 2)

JAUSS, H. R. in: LIMA, L. C. (Org.). 2002. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 201p.

NUNES, B. 2007. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte, 181p.

SCHILLER, F. 2002 **A educação estética do homem**: numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 158.

ZILLES, U. 2002. A fenomenologia husserliana como método radical. in: HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade européia e a filosofia**. 2 ed. Porto Alegre, Edipucrs, 96p.