

Da existência do útil ao inútil: a constituição do instrumento na ordem da obra de arte

At existence of the useful to the useless: the constitution of the instrument in the order of the artwork

Kibson Rodrigo Santos da Silva
Mestrando pelo PPGFIL da UFRN
Bolsista CAPES

Resumo: O que se pretende neste texto é fazer uma análise prévia sobre a constituição do instrumento (utensílio), sobre sua natureza, e sua essência para chegar até a concepção do que seria o instrumento, possibilitando o advir da obra de arte. Com isto, torna-se necessário definir o que faz aparecer e constituir o instrumento a partir do acontecer de sua instrumentalidade. Para este exame, as obras principais são *Ser e tempo* e *A origem da obra de arte*.

Palavras-chave: Heidegger; Necessidade; Utilidade.

Summary: The intention in this text is to make a preliminary analysis about the constitution of the instrument (tool), its nature, its essence to achieve the conception of wath would be the instrument, allowing the coming of the artwork. This requires defining what is does appear and constitute the instrument from the happening of its instrumentality. For this exam, the main works are *Being and Time* and *The origin of the artwork*.

Keywords: Heidegger; Need; Utility

A tarefa de escrever sobre o instrumento (utensílio) pode nos transportar a uma relação do pensamento de Heidegger ao pensar antigo de Aristóteles. Trataremos disso no decorrer do artigo para que se chegue a entender ontologicamente como surge o instrumento, como sua natureza se dá de forma peculiar, dessemelhante das coisas e das obras de arte. Falar de utensílio nos faz perguntar o porquê de Heidegger dar tanto valor a eles. De início e na maioria das vezes podemos encontrar de modo conciso nos textos de Heidegger (em que ele quase sempre insere algo acerca do que ele quer dizer) uma relação recíproca que se pode ter com os utensílios. Em primeiro lugar, abrange uma complexidade e pluralidade de temas de tal forma em que muitas vezes fica difícil alcançar a sua compreensão com a leitura de apenas um texto. Com isso, faz-se necessário percorrer alguns de seus escritos, juntamente com algumas concepções e momentos do autor, para se chegar a uma compreensão tal qual se possa dizer de forma mais clara o que envolve a relação do instrumento com a obra de arte. Em segundo lugar, é pela necessidade de esclarecer esta relação, a qual na análise do utensílio que vem à tona, por exemplo, como as *coisas do uso* nos possibilitam agir em relação a outros utensílios, ou seja, um utensílio só deixa aparecer em sua relação com outro(s) utensílio(s), numa correlação própria. Assim, é que podemos entender que o nosso ser-aí se abre a essa relação de possibilidades de um mundo a que propriamente pertencemos como ser-no-mundo. Essas possibilidades são o que já é e o que está por vir de um campo a que desde sempre pertencemos e do qual não podemos fugir. Em *Ser e Tempo*, podemos pensar o utensílio em seu campo de uso considerando que “*um* instrumento nunca ‘é’. O instrumento só pode ser o que é num todo instrumental que sempre pertence a seu ser. Em sua essência, todo instrumento é ‘algo para...’ Os diversos modos de ‘ser para’ (*Um-zu*) como serventia, contribuição, aplicabilidade, manuseio, constituem uma totalidade instrumental” (HEIDEGGER, 2004, p. 110). É desta maneira que podemos perceber; quando se fala em totalidade instrumental, da estrutura que já está formada entre os utensílios, no campo ou âmbito do aberto; que eles se abrem como possibilidade para nós. Assim, temos que “o instrumento sempre corresponde à sua instrumentalidade *a partir* da pertinência a outros instrumentos: instrumento para escrever, pena, tinta, papel, suporte, mesa, lâmpada, móvel, janela, portas, quarto” (HEIDEGGER, 2004, p.

110). O utensílio repousa numa profundidade evidente e que tem especificamente a natureza de ser um suporte numa totalidade de conexões. O homem teria então menos limitações do que qualquer outro ser, pois ele está diante do campo do aberto. É nesta determinação do campo do aberto, que ele vê diante de si toda a conjuntura utensiliar do campo de uso dos utensílios, e tal maneira, determina nossa lida com o mundo, nossa relação com o ser-aí. O homem situa-se ainda fechado a tais possibilidades enquanto não conseguir vislumbrar o campo do aberto como probabilidades de entender as relações que se dão de início e na maioria das vezes no campo utensiliar. Enquanto permanecer-se no obscurecido, no ilimitado, apenas de onde as coisas vêm ao nosso encontro, ele não conseguirá compreender qual a importância da compreensão dos utensílios em sua utensiliaridade.

De todas as formas e utilizações dos utensílios, não podemos concebê-lo como um *por si só*, ou seja, como se constituindo sozinho e independente de uma totalidade referencial. É necessário que, na medida em que nos encontramos diante do campo do aberto, a possibilidade de experimentação pelo homem aos utensílios venha ao nosso encontro na cotidianidade. Antes e apenas, é através de um instrumento que podemos estabelecer a sua essência, sua utensiliaridade. Estamos diante do que se abre para nós em forma de utensílios, mas os utensílios em sua totalidade ainda encontram-se obscuros. É necessário percebê-los na totalidade que nos integram e nos envolvem. Procurá-los fora desta totalidade é já estar, desde sempre, lançado na totalidade dos entes que nos envolvem. É na totalidade do campo utensiliar que as coisas de uso vêm ao nosso encontro. É a partir das possibilidades do aberto que se podem determinar os entes, ou seja, o ser dos entes em sua própria Natureza. A Natureza aqui não deve ser entendida como a totalidade dos entes que nos envolvem. Ela é antes a Natureza de um ente determinado, particular, em sua totalidade. A natureza dos entes está colocada de fora para o homem, fora das conexões do uso dos utensílios. Na medida em que se dão a partir de outros utensílios, presentes no campo do aberto, dando-se na totalidade deles mesmos. Neste sentido é que o homem elabora sempre os utensílios em sua usualidade quando algo lhe faz falta, criando um utensílio para suprir uma necessidade. Assim, é como podemos dizer que o utensílio só é utensílio a partir de nossa lida com o mundo, ou seja, quando

utilizarmos o utensílio, é que o descobriremos em sua utensiliaridade. É neste aberto de nossa relação com o mundo que expomos e impomos todo o elaborar do utensílio. Para trazer o campo do aberto para ainda mais diante de nosso ser-aí, exige-se, de tal maneira, uma atitude fundamental para esse elaborar, que é o próprio *querer* na constituição do utensílio. Na vontade de querer elaborar, de querer produzir e objetivar, é que se deixa de mostrar o utensílio em seu ser, e sua identidade passa a ser vista e encarada de modo puramente objetivo. É preciso pensar e ultrapassar o pensamento do ente em suas conexões, em seus campos de uso, e passar a vê-lo em sua totalidade, para chegarmos a entender o que Heidegger quer nos dizer ao nomear o *ser-utensílio do utensílio*.

O utensílio é aqui, nesta análise, o fundamento enquanto *estar entre*, da ligação que se mantém um com o outro, ou seja, da coisa e da obra de arte, para que nos reúna ao centro, ao cerne, do conceber o ser do utensílio. E que de modo particular encontra-se na medida em que participa da ordenação que o retém e se envolve na conexão de mundo. Nesta perspectiva, tomada do centro da conexão de mundo, é que o ser-utensílio do utensílio nos direciona de modo que não nos impeça, não nos restrinja, da chegar à totalidade do domínio de tal conexão. O campo do aberto, ou seja, da conexão de mundo, é que nos permite adentrar na totalidade de tudo aquilo que não está restrito apenas ao campo utensiliar. A conexão de mundo nos permite adentrarmos na essência do aberto, ou seja, do não estar velado e daquilo que não está velado. Desta forma, campo de uso e conexão de mundo viabiliza estabelecer utensílio e obra de arte numa ordenação representativa da relação que o homem tem com o ser, ser-aí, numa totalidade daquilo que não se opõe totalmente ao que está estabelecido nos campos de uso, de modo útil e inútil. No acesso ao aberto e das conexões é que conseguiremos entrar e recolher-se na totalidade referencial do utensílio. Uma *ordem* é necessária para fugir do modo objetivo de pensar o utensílio: estabelecer a existência do caráter de utilidade e inutilidade tanto no instrumento como na obra de arte; e a partir daí, formular e fundar uma nova possibilidade de entrosamento em relação à Natureza do utensílio e sua utensiliaridade.

De diferentes maneiras, ao pensarmos agora a fabricação e utilização do utensílio como o produzir da obra de arte voltada a uma mercadoria é que se pode abrir a constituição da transformação do mundo em objeto, ou seja, da consequência do que se estabelece na

própria essência da produção. Na medida em que concebemos o aberto como o campo a que pertencem os animais e as plantas, e neste caso aqui proposto, os utensílios, é que se faz necessário então que neste campo do aberto resida uma ultrapassagem do pensar técnico com vistas ao que se nos destina como portadores de pensar a origem do utensílio na constituição da obra de arte. Este pensar técnico (do ente em sua totalidade referencial) é o que possibilitou culminar no que Heidegger nos proferiu como o *esquecimento do ser*.

II

É no início do afloramento filosófico de Heidegger, em *Ser e Tempo*, que podemos encontrar, de certo modo, uma abertura, ao se pensar na técnica, no âmbito de seu desenvolvimento (na obra de arte), no seu ordenamento e permanência, para que seja possível pensar o que são a Natureza do utensílio e sua utensiliaridade, preocupando-se também em mostrar, de modo inicial, uma pequena compreensão sobre o que é uma *coisa* interpretada e recolocada por Heidegger. Esta análise da coisa faz-se necessária para que se chegue a falar da obra de arte. Ou ainda de modo contrário, encontrar no mostrar-se da obra o entendimento para que se chegue a dizer o que é uma coisa. Coisa é o que é na medida em que se lança na totalidade de mundo. Lançar-se na totalidade de mundo é, de início e na maioria das vezes, pertencer ao campo do aberto com possibilidade de relação com o homem. *Ser-coisa* é equivaler-se a coisa do uso em que está dotada de uma configuração disponível inteiramente ao *manual*. A manualidade do utensílio ainda não está essencialmente como coisa meramente presente à mão. A distinção sobre o utensílio, como sendo; não somente em sua utilidade, mas também em sua essência; pode culminar na diferença entre a coisa e o instrumento para sustentar a *existência do útil ao inútil da constituição do instrumento na ordem da obra de arte*. O que se atribui juntamente nesta busca é uma maior proximidade a qual é outra questão que também foge a qualquer imediaticidade. O que está na proximidade são as coisas e, principalmente, a Natureza das coisas para assim entendê-las e encontrá-las em sua essência, e em sua componente total e referencial.

Uma nova perspectiva se dará ao utensílio como não advindo apenas da produção, fazendo surgir um aspecto para que ele

(o utensílio) não seja dotado apenas de uma objetividade, pois no decorrer da análise destacaremos que, no ato do artista produzir a obra, se mostrará, ao mesmo tempo, ela mesma sendo produzida. É nessa não fabricação que residirá a *coisalidade* da coisa. Para entender a *coisa* e as relações que ela pode tomar colocar-se-á algo bastante revelador que,

no decurso da história da verdade sobre o ente, as referidas interpretações ainda se combinaram entre si, o que agora não teremos em conta. Nesta combinação, reforçaram ainda a amplitude de que se revestem, de tal modo que valem igualmente para a coisa, para o apetrecho e para a obra. Assim se constitui a partir delas o modo de pensar, segundo o qual pensamos, não só sobre a coisa, o apetrecho, a obra em particular, mas também sobre todo o ente em geral. Esse modo de pensar, que há muito se tornou corrente antecipa-se a toda a experiência imediata do ente. A antecipação veda a meditação sobre o ser do ente, de que cada vez se trata. É assim que os conceitos dominantes de coisa nos barram o caminho, tanto para o caráter coisal da coisa, quanto para o caráter instrumental do apetrecho e, a *fortiori*, para o caráter de obra da obra (HEIDEGGER, 1997, p. 23).

Para expressar a Natureza do utensílio, é necessário compreender o que a coisa é e o que não é a coisa. O primeiro modo, ou via, oferecido por Heidegger é: não pensar nela apenas em suas propriedades, mas a partir do modo de compreendermos através de uma análise natural (essência) de sua própria composição. No contexto da *Obra de arte*, mostra-se que essa via das propriedades da coisa não é suficiente porque esta composição decorrente de características serve para todo ente. É necessário pensar antes na coisalidade da coisa, em sua consistência, em sua materialidade, encontrando, finalmente, um conceito que se aplique as coisas da Natureza e do uso, conceito este que seria o de utensílio. Heidegger sustenta que mesmo essa Natureza que nos apresenta só é compreensível ontologicamente a partir da análise do *ser-aí*, ou seja, da relação entre o homem e o ser.

É necessário analisar a Natureza como o domínio das coisas que são presentes, visíveis, para que ela crie sentido proveniente de uma derivação ontológica descoberta na utensiliaridade dos próprios

utensílios, ou seja, na causa formadora da matéria e forma do utensílio. Chama-se causa aquilo que se tem a partir de um efeito, e que não é apenas o que desencadeia ou provoca outro efeito, mas é antes o que visa um fim (*Télos*) e que se determina como o tipo de meio a ser utilizado. “Onde se perseguem fins, aplica-se meios, onde reina a instrumentalidade, aí também impera a causalidade” (HEIDEGGER, 2002, p.13). A origem da componente matéria-forma encontra-se na origem do utensílio, no que é criado para ser utilizado em sua máxima eficácia. Esta origem só vem a ser distinta - a matéria da forma - quando o utensílio vem a ser, ou seja, apenas quando ele é criado. Mas a matéria e a forma ainda são insuficientes para determinar o que está *disponível à mão* (a utensiliaridade) em forma de utensílio. O utensílio encontra-se disponível para que seja manuseado em sua manualidade¹, principalmente, porque todo instrumento possui um *ser em si mesmo*.

O modo de lidar, talhado segundo o instrumento, e único lugar em que ele se pode mostrar genuinamente em seu ser como, por exemplo, o martelar com o martelo, não *apreende* tematicamente esse ente como uma coisa que apenas ocorre, da mesma maneira que o uso não sabe da estrutura do instrumento como tal. O martelar não somente não sabe do caráter instrumental do martelo como se apropriou de tal maneira desse instrumento que uma adequação mais perfeita não seria possível. Ao se lidar com o instrumento no uso, a ocupação se subordina ao ser para (Um-zu) constitutivo do respectivo instrumento; quanto menos de olhar de fora a coisa martelo, mais se sabe usá-lo, mais originário se torna o relacionamento com ele e mais desentranhado é o modo em que se dá ao encontro naquilo que ele é, ou seja, como instrumento. O próprio martelar é que descobre o “manuseio” específico do martelo. Denominamos de

¹ Nas notas explicativas da obra *Ser e Tempo*, temos que: “No exercício histórico da pre-sença [Dasein], a mão, ocupa um lugar central na concretização e desdobramento. O limite para frente do exercício é imposto pelos seres simplesmente dados (Vorhandenheit). A doação dos desempenhos e das possibilidades de desempenho proporciona os seres à mão, os seres constituídos pela manualidade (Zu-handen): os instrumentos, os utensílios, os equipamentos, os dispositivos etc” (SCHUBACK, 2004, p. 314). Ou seja, a manualidade corresponde ao modo de ser do instrumento em que ele se revela por si mesmo.

manualidade o modo de ser do instrumento em que ele se revela por si mesmo. O instrumento está disponível para o manuseio, em sentido amplo, unicamente porque todo instrumento possui esse “ser-em-si” e não simplesmente ocorre (HEIDEGGER, 2004, p.110-111).

Nesta determinação da disponibilidade, segundo Heidegger, é que o ser-aí do homem desconhece, quase que completamente, o modo de ser do utensílio, o que permite adentrarmos ainda mais na *Origem da obra de arte* indicando que uma coisa possa ser relativamente primária ao utensílio, isto é, que tenha o caráter de ainda não ser o utensílio. A coisa é uma espécie de utensílio, mas um utensílio despido de seu caráter de ser-utensílio; é um utensílio ainda não fabricado, em potência, em possibilidade.

A caracterização do utensílio com base na sua utilidade (presente à mão) é apenas uma caracterização insuficiente do utensílio. Na caracterização originária temos que ele reside próximo ao representar humano, porque ele chega a ser a partir da própria *produção* em que o ser-utensílio do utensílio assenta-se na sua serventia, na sua utilidade. “O manual se descobre, então, como tal em sua *possibilidade* de serventia, de aplicação” (HEIDEGGER, 2004, p.200). Agora, o utensílio é já só a pura serventia que se torna manifesta, visível. O âmbito a que pertence o utensílio na técnica moderna apresenta-se dotado do caráter de utilidade e/ou inutilidade. Retomando a ordem do utensílio até a obra de arte, coloca-se de modo antecipativo que esta deve apresentar sua existência a partir da inutilidade. Em que a obra de arte nos priva e ao mesmo tempo nos oferece de modo antecipatório a sua inutilidade. Ou seja, é uma tentativa de nos libertar do princípio da utilidade, do que é presente à mão do fabricante, do artista. Para que a obra de arte reine em sua origem (essência), no que ela realmente é.

Principalmente na modernidade, foi-se observado por alguns estudiosos da arte que a obra instaurou, através do homem, uma percepção do aspecto valorativo do seu uso e da sua valoração social, o que tornou o seu único valor de uso uma única qualidade a que podemos usufruir.

Ela [a obra de arte] é um gênero de mercadorias, preparadas, computadas e assimiladas à produção industrial, compráveis e fungíveis, mas a arte como

um gênero de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.148).

Há também uma expressão da arte nesta era tecnológica que se dedica aos objetos, no entanto, a objetos que em grande medida são artificiais. Seus objetos são produtos técnicos, sobretudo artigos de consumo. Estes objetos não apresentam nenhum problema de interpretação ou de epistemologia, e como objetos da natureza, “sua verdade” é dada científica ou tecnologicamente, ou de alguma outra forma. Contudo, podemos nos deparar

com obras de arte e partes de equipamento como coisas reais, nós questionamos primeiramente o senso opaco das coisas concretas, em que a arte refinada ou a pura produção instrumental supostamente habita. Esta percepção não é claramente dada pela análise lingüística dos modos em que a palavra “coisa” é usada, ou como recurso pelas determinações metafísicas tradicionais de uma coisa (como sustentador de qualidades, sujeitos ou predicados, união ou percepções; importância formada), ou até uma descrição fenomenológica que, por exemplo, descobre o que faz algo aparecer dessa peça de equipamento e ser lançada num contexto instrumental. Deixamos a opacidade da coisa concreta se destacamos o que se retira quando a peça de equipamento está sendo usada ou quando o trabalho da arte está trabalhando como arte. Quando isso acontece, a peça de equipamento se perde numa matriz de relações, mas o trabalho de arte abre uma expansão completa de relações e abertamente as abriga em seu ser (HEIDEGGER, 1976, p. 160).

Na produção utensiliar, por exemplo, de uma obra de arte a partir de alguns utensílios disponíveis no campo de uso, é que podemos dizer que ela está com base em sua utilidade e na totalidade referencial dos entes que nos envolvem. Tratar a obra de arte como uma coisa faz parecer que ela é dotada do caráter puramente utensiliar, mas na medida em que colocarmos a coisa como anterior à obra de arte e numa escala de ordenamento, é quando poder-se-á expor que a obra está lançada em sua essência no âmbito da arte. Mas isto é apenas uma

possibilidade a que a própria obra de arte nos encaminha e nos orienta, revelando-nos sua relação com o seu próprio mundo.

Se apontarmos agora que a técnica é uma obra de derivação e que teve sua origem no próprio utensílio, tornar-se-á possível retomar e pensar a obra de arte como existindo contrária ao utensílio, advinda do aspecto da própria inutilidade. O utensílio, enquanto presente à mão está fundado em sua utilidade. Quando a obra se apropria do artista para seu surgimento, ela se dá inicialmente pelo seu caráter próprio de inutilidade, pois ela não está dotada no ato da criação de valores que visam uma utilidade enquanto praticidade, diferente de quando o instrumento sem seu modo de ser-instrumento surge.

III

No início do texto *A questão da técnica* Heidegger considera a relação entre a causalidade e o que há de utensiliar na técnica. A interpretação conceitual de causalidade e *télos* possibilitam uma nova concepção sobre o que está no fazer (produzir) assim como no pensar. Heidegger coloca de modo peculiar uma tendência ao que se entende na tradição por causalidade, no sentido de que se busca sempre um fim ou um objetivo. Para deixar claro, o que ele pretende dizer é que o fim nada mais é que o início da coisa criada - é o seu *télos*. A causa pode ser entendida como um empenho do que primeiro causou para só então ser causa e que, no atual mantém o efeito a que se destina o utensílio. As causas se mantêm causando. É o modo em que se articulam as causas do ente, possibilitando situar-se no mundo. Deste modo é que pensar no ser-aí pode afetar mutuamente presente, passado e futuro. Esta vinculação é o que se encontra no esclarecimento em *Ser e Tempo* sobre nossa relação com o tempo. Temos e carregamos a culpa por existirmos, simplesmente pelo ato de existir. É na medida em que existimos que nos comprometemos com o que nos faz ser causa e ser o que causamos. Por sermos aqueles que carregam a culpa do existir, é que desde sempre estamos lançados no projeto e na possibilidade de comprometimento conosco.

Se colocarmos agora uma referência a “doutrina” das quatro causas em Aristóteles em relação ao utensílio chegar-se-á a encontrar uma análise argumentativa aproximativa com o pensar do Heidegger.

Na tentativa de se pensar de modo inicial o ser como “modo primitivo” entenderemos seus aspectos como eminente e deficiente. Eminente dizendo respeito às categorias (gêneros mais elevados) do ser que compõem a Substância². Deficiente em Aristóteles porque não conseguem explicar a relação existente entre os fatores naturais que compõe a realidade técnica dentro do processo de esquecimento do ser. A determinação do *modo primitivo* segundo Aristóteles repercute no plano de maturidade sexual, da possibilidade de replicação, da definição da espécie, do arquétipo (o ente inferido em um determinado plano, seja ele num contexto ou lugar) e da *energeia*. A *energeia* possibilita pensar e indicar o modo primitivo como uma atividade num plano natural em que perdeu sua força nas oposições metafísicas entre a natureza e a técnica, a natureza e a história, a natureza e o espírito. Mas o que interessa inicialmente é a oposição entre natureza e técnica. Em que a questão da periculosidade do projeto técnico da natureza foi formulada e tratada por Heidegger, principalmente, na segunda fase das suas obras.

Na busca do próprio ser como *energeia* (essência) apreende-se um fim (*télos*), uma meta, um determinado tipo de movimento. Assim,

este conceber o ser em dois sentidos: como *que coisa (eidos)*, isto é, como essência e como *quê (ousia)*, isto é, existência efectiva. Esta é para Aristóteles *energeia*, ser em acto, e é o acto de existir efectivamente que Aristóteles atribui em primeiro lugar o ser, em vez da essência ou *eidos*. Se, por um lado, este privilegiar a *energeia* coloca Aristóteles mais perto da origem do conceito de *alethéia*, enquanto pensar o ser como acto significa pensá-lo como ponto de chegada de um processo, por conseguinte, como um “chegar de”, apesar de tudo – porque a *energeia* é explicitamente distinta do *eidos*, o quê efectivo é, pois, distinto do *que coisa* ou essência –, a concepção aristotélica do ser acaba por representar um passo para a identificação, cada vez mais completa, do ser como aquilo que está *efetivamente presente*. (VATTIMO, 1987, p. 86-87)

² A substância (*ousia*) diz-se das seguintes formas: ela como o sujeito último que não se afirma de nenhum outro e aquilo que, sendo o indivíduo em sua essência, é a configuração ou forma de cada ser.

A experiência universal e indeterminada de que as coisas se modificam e, que, portanto, nascem e morrem, trata-se do conhecimento da essência do movimento e do modo como pertencem às coisas. Esta experiência pode tentar aos poucos limitar-nos a uma exposição conceitual aristotélica que, desde então, se torna cada vez mais preponderante sobre a origem do utensílio. Para tanto, ao abordarmos a questão do ser do utensílio não se pode tratá-lo de forma alguma cientificamente, pois energia numa análise heideggeriana de Aristóteles é concebida como *potencialidade* (possibilidade) e *atualidade* (o atual, o agora). A possibilidade toma aqui caráter de *inautenticidade*³, enquanto atualidade a de *autenticidade*⁴. A técnica moderna nos leva ao que é inautêntico. Já a técnica dos gregos antigos para o que é autêntico. A tecnologia moderna é diferente da *téchne* dos gregos antigos. Pois, o termo *téchne*

quer dizer muito mais um modo do saber. Saber quer dizer: ter visto, no sentido lato de ver, que indica: apreender o que está presente enquanto tal. A essência do saber repousa, para o pensar grego, na *alethéia*, a saber, na desocultação (Entbergung) do ente. A *téchne*, enquanto experiência grega do saber é um produzir do ente, na medida em que traz o presente como tal, *da* ocultação *para* a desocultação do seu aspecto; *téchne*, nunca significa a actividade de um fazer (Machen). (HEIDEGGER, 1997, p. 47)

É necessário entender a relação que se pode fazer entre Aristóteles e Heidegger no que diz respeito à causa das coisas existentes, dizendo que

ora, há quatro tipos reconhecidos de causa. Destes, afirmamos que um deles é a essência ou natureza essencial da coisa (uma vez que o “porquê” de uma coisa é, em última instância, reduzível à sua fórmula,

³ Inautenticidade é como uma “forma de vida, ou de viver”. Ou seja, o fato do Dasein está lançado no mundo, implica que este relacionamento se dá, ou é conceitualmente chamado de *facticidade*. É no cotidiano da vida, onde o ser-aí está, que percebemos seu aí, e na maioria das vezes participa de modo irreflexivo e acrítico, longe das discussões profundas, a que Heidegger colocaria, principalmente, como o esquecimento do ser.

⁴ A autenticidade é o modo singular de representação da existência de Dasein, isto é, no apropriar-se de si, como uma tomada de consciência do Ser-aí. Se mostrando como a abertura das mais variadas possibilidades. É o momento da compreensão mais profunda em que o Ser-aí se abre ao mundo e se relaciona concretamente com as coisas.

e o “porquê” em última instância, é uma causa e princípio); um outro é a matéria ou substrato; o terceiro [tipo de causa] é o princípio do movimento; e o quarto é a causa que se opõe a isso, nomeadamente a finalidade ou “bem” (visto ser isso o fim de todo o processo gerador e motriz) (ARISTÓTELES, 2006, p. 49).

O tipo de movimento e o lugar da coisa determinam-se a partir de sua natureza. Para qualquer caracterização e avaliação do movimento, em ambos os casos o movimento mais puro é o da mudança. Ou seja, esse movimento possibilita a escala de “ordem” (da Natureza, do modo de ser, da maneira) necessária, para dizer que a coisa antes de ser coisa está na possibilidade em que depois “passa a ser” o utensílio e por fim pode tomar características próprias da obra de arte. Para tanto é no ser da obra que se determina o *como* do ser presente na obra.

Pensando, novamente, ser como energia, como potencialidade e atualidade, e como essência, é que podemos adentrar na investigação das quatro causas (a causa *material*, o material, a matéria que é composta o utensílio; a causa *formal*, a forma, a figura a que se insere o utensílio; a causa *final*, o fim, o que determina a forma e a matéria do utensílio a ser usado; e a causa *eficiente*, o que produz o efeito, o utensílio realizado, o pronto) como um dos caminhos a partir de Heidegger para possibilitar o encontro do passo entre o utensílio e a obra de arte. Pois aqui, “descobre-se a técnica concebida como meio, reconduzindo-se a instrumentalidade às quatro causas” (HEIDEGGER, 2002, p.13). Pensar nas causas nada mais é que uma tentativa de dizer como as coisas se *juntam* em sua totalidade e em sua essência, em sua utensiliaridade.

De modo bem sintético, diz-se que há uma diferença no modo de compreender em Aristóteles o *télos* do ponto de vista da arte, da forma como o *télos* aparece no modo produtivo. Um modo possível de destacar a diferença é afirmando que na atividade produtiva o fim é feição da atividade, e que, portanto, o meio é concebido unicamente como produto do ente (utensílio) desejado. A interpretação do meio utilizado para elaboração do instrumento torna-se insuficiente, pois o saber técnico da produção diz respeito aqui ao mundo enquanto praticidade em que o fim é especificado apenas na utilidade a que se destina o utensílio.

O útil (coisa-útil) é, portanto designado em *Ser e Tempo* como utensílio ou, segundo a tradução mais usual, instrumento de uso.

Os utensílios possuem utilidade, arranjados ou produzidos manualmente em sua serventia para algo. Deste modo, ele concorda com Aristóteles, por exemplo, ao afirmar na *Origem da obra de arte* que “o sapato serve para calçar os pés”. O sapato evidentemente é um composto de matéria e forma, em que o material que constitui o sapato foi escolhido em função de seu uso devido, ou seja, ele é elaborado e produzido como utensílio a que se destina. O modo em que ser-aí lida no mundo e com os utensílios se dissipa na pluralidade de modos da ocupação.

O que Heidegger nomeia como modos de ocupação acena a atitude em que o ser-no-mundo sempre esteve inserido no seu exercício de existir, e este exercício nada mais é que no modo de uma ocupação pelo manual. Modos de ocupação são exatamente como maneiras de ser em que ser-no-mundo exerce a ocupação no ato de existir na relação com entes no mundo. E desta forma privilegia e tem um maior contanto com os utensílios. É necessário observar que mesmo na possibilidade diversa dos sentidos de ocupação, vige a compreensão em que ser-no-mundo é existir na lida com os entes, através de um desses modos. Desta maneira, em existir, ser-no-mundo estará colocado e lançado junto aos utensílios na reivindicação de seu uso entre os modos de ocupação na manualidade. Assim, o utensílio constitui-se dentro de um mundo que não pode não ser o dele. Estando-nos sujeitos a um determinado tipo de assimilação pelo uso do utensílio no mundo, já nos encontramos na pressuposição do modo da ocupação, nos cabe entender que manuais são todos os entes que por meio de sua manifestação estão nos modos da ocupação, como certo tipo de *protótipos do uso*. Em que o manual pode ser um utensílio, uma ferramenta, coisas do uso ou o qualquer ente que se manifeste como possível de manuseio dentro de um sentido já sempre oferecido pelo mundo. Manuseio é a própria possibilidade de assimilação do utensílio, seja ele dentro ou fora de um apontamento de seu uso. Em que “o modo de ser deste ente é a manualidade” (HEIDEGGER, 2004, p.113). É o modo de ser do utensílio que se revela a si mesmo ao ser-no-mundo no descobrimento de cada instância de ocupação imediata que possibilita até mesmo o descobrimento nas obras de arte. O uso na cotidianidade em que ser-no-mundo é com os seus utensílios, se torna ainda negligenciado e irrefletido de tal modo que o uso cotidiano não indica nada sobre a

mesa, por exemplo, antes se diz que ela apoia o livro, os papéis e a caneta a qual escrevi a pouco.

A maior proximidade a que o utensílio se relaciona e se descobre no mundo é quando o ser-aí em sua ocupação se dá ao manusear, é no usar o utensílio que ele se descobrirá em sua utensiliaridade. O uso já está sempre articulado num sentido oferecido pelo mundo. É na maneira de compreender o ser das coisas que é dada somente ao homem a capacidade de pertencer lançado ao projeto em que os entes abrem-se, sejam como coisas ou como utensílios. O ente vem ao nosso encontro presente à mão por causa de nosso projeto existencial porque todo e qualquer ente é dotado de um significado que é o dele numa totalidade referencial.

IV

Ainda não é necessário, se é que um dia podemos dizer que seu ordenamento até a obra de arte se manifestará tão somente para a existência da utilidade, assim como da inutilidade. O termo utensílio designa expressamente tudo que é fabricado inicialmente em sua utilidade. Na obra de arte temos que ela é semelhante ao utensílio, pois ambas são criadas, fabricadas, mas com diferenças específicas. O utensílio tem serventia, tem propósito e finalidade. Já a obra de arte não tem serventia, não tem utilidade, e se tem *não deveria ter*. Ou seja, o termo serventia será apenas “o traço fundamental, a partir do qual este ente nos mira, reluz e com isso se torna presente, e assim é este ente. (...) O ente que está submetido é sempre o produto (Erzeugnis) de uma fabricação (Anfertigung). O produto é fabricado como um apetrecho para algo” (HEIDEGGER, 1997, p. 21). O utensílio - colocado na citação como apetrecho - por ser expressamente tudo aquilo que é fabricado para posteriormente ser usado faz com que tanto a arte quanto a técnica instaurem - oferecendo, fundando e começando - uma nova realidade para além das próprias determinações tecnológicas.

Para compreender o que é a essência da coisa devemos expor, antes, a coisalidade como uma ação que se desenvolve de modo contínuo, numa ação contínua, e indefinido. É o que está por vir da realização e da concretização de como os utensílios são elaborados a partir do seu ato *duracional* (perdurador), em que as possibilidades de

tornar-se inserido dentro de um mundo são infinitas. Na condição de algo que *está sendo constituído de modo parcialmente indefinido* é que podemos colocar o utensílio sempre agindo, na medida de permanecer como coisa, numa abertura que há nas possibilidades procedidas do agir contínuo do homem.

Esta caracterização da coisa e do que com ela se relaciona corresponde ao que chamamos “concepção natural do mundo”. “Natural”, porque permanecemos nela de modo totalmente natural, independentemente de toda a metafísica profunda e de todas as teorias extravagantes e inúteis acerca do conhecimento. Permanecemos “naturalmente” e deixamos também as coisas entregues à sua própria “natureza” (HEIDEGGER, 2002, p. 41).

O conceito que decidia o ser das coisas em *Ser e tempo* era vinculado ao de utensílio. Mas este conceito tornou-se insuficiente para aplicar-se à obra de arte. Ou ainda, os conceitos de coisa que a tradição colocou à nossa disposição possibilitaram pensar que o conceito utensilizar nos revelaria ser como sendo o mais adequado. Mas, só porque a concepção implicaria diretamente numa combinação de matéria e forma? Não. “O instrumento implica, por um lado, uma disposição que o homem lhe impõe com vista aos seus próprios fins (a forma); por outro, uma consistência autônoma, a matéria, a que precisamente se lhe impõe a forma” (VATTIMO, 1989, p. 114). A obra de arte caracteriza-se pelo fato de ser *irreduzível* ao mundo, caráter este que os utensílios não têm. Se a obra fosse um utensílio, a sua compreensão estaria ligada à possibilidade de reconstruir o mundo em que nasceu. Contudo, a obra de arte encerra o seu próprio mundo, mundo este que a obra de arte funda e institui, de maneira que para ser compreendida não necessita de ser colocada historicamente num mundo ambiente, ou seja, no nosso mundo. Ela própria abre e funda um mundo. Não pode situar-se no mundo, mas ela própria abre um para si, porque representa uma espécie de projeto sobre a totalidade do ente e, neste sentido, pensar a obra de arte como criadora de seu próprio mundo é uma novidade radical. Através desta análise, a obra de arte é como uma “coisa” que não se limita a pertencer a uma abertura do mundo, mas abre e institui essa própria abertura. A obra não só produz uma mudança interior no mundo, fora de qualquer

utilidade, como também modifica a própria abertura produzindo uma mudança do ser-aí.

A obra de arte não é uma mera forma de expressão, mas antes é como *uma criança* constituindo de maneira ingênua sua própria autonomia, com uma novidade que emerge do seu próprio comportamento, de sua Natureza específica. Na obra o artista não faz parte da Natureza da arte. Ela independe do artista, da intenção do artista em relação a sua obra, mas depois de constituída repercute na vida do homem de diferentes maneiras. Contudo, temos que a arte moderna

representa o humano contra o mecanismo social, são inexoravelmente descobertos por uma razão planejadora, que obriga todas as coisas a provarem sua significação e eficácia. Ela faz com que o sem-sentido na base da escala desapareça tão radicalmente quanto, no topo, o sentido das obras de arte (ADORNO, 2002, p. 39).

A obra de arte nos oferece novos sentidos e novas compreensões. Sem ela caímos também na vida inautêntica. Mas, de modo agressivo e peculiar pontua-se aqui que a inautenticidade é o modo fundante (imanente) da falibilidade, da queda, da decadência do homem em relação ao ser-aí.

A tecnologia tem que responder às coisas disponíveis à mão, aos utensílios em sua utensiliaridade. Em *Ser e Tempo* encontramos a definição do que pode ser presente a mão (a utilidade do utensílio) fazendo uma referência à obra de arte. De forma crítica, Heidegger pretende dizer que hoje este aspecto da obra de arte tornou-se evidentemente com base em sua utilidade, porque as obras de arte tornaram-se coisas de arte, utensílios de decoração, por exemplo. Ela abandonou seu caráter de inutilidade para tornar-se com base em um mundo particular nosso e não abrindo e fundando seu próprio mundo. Mas o que foi observado é que este acontecimento de transposição do aspecto de inutilidade para o de utilidade se deu dentro de um *processo natural* de acontecimento da constituição do próprio *Dasein* (ser-aí). Na medida em que Heidegger possibilitou este entendimento, que podemos tratar e dizer neste momento que na própria obra de arte existe *Dasein*, pois a Natureza da obra de arte assim como a natureza de *Dasein* é *o que é*, e não o que pode ser, é atualidade permanente.

Fazendo com que neste contexto funde o disponível à mão (a utensiliaridade do utensílio) como possibilidade própria do ser-aí.

Não se tratou falar no decorrer do texto da Natureza enquanto paisagem. Pois, ela não tem nem o modo de ser disponível à mão, nem pode ser levada em conta aos trabalhos do cotidiano. A Natureza não existe como uma coisa que meramente está presente. Assim, “há alguma entidade (ou mais de uma) que se conserva sempre e da qual todas as demais coisas são geradas” (ARISTÓTELES, 2006, p. 50). Heidegger persiste em dizer, contudo, que mesmo essa natureza que se nos apresenta só é compreensível ontologicamente a partir da análise do *ser-aí*. É necessário analisar a Natureza como o domínio das coisas presentes (das coisas existentes), num sentido de descoberta da utensiliaridade dos utensílios. Entendendo o que diz respeito à causa das coisas existentes e dizendo que o tipo de movimento e o lugar das coisas determinam-se a partir de sua Natureza. Para qualquer caracterização e avaliação do movimento, em ambos os casos, reafirma-se que o movimento mais puro é o da mudança, o que nos permite lançar Dasein no futuro (no não ainda e no talvez nunca); no presente (o atual e o agora); e no passado (no que já era).

A nossa realidade apresenta àquilo que de mais imanente nos interpela na experiência atual, a técnica. E os caminhos a serem percorridos da reflexão propiciam a possibilidades técnicas que prescrevem como é que a arte pode e deve ainda ser parâmetro para pensar o mundo. O modo da arte hoje é determinado pela técnica moderna, se desenvolvendo através dos sistemas de mensagens e de sinalizações formais. Em que a tecnologia passa a *desferir golpes mais violentos e mais perigosos* contra o caráter próprio da arte e do ser-aí. Neste sentido é que teremos que a obra de arte

serve de intermédio entre as “potências” e o homem, exatamente como a técnica serve de intermédio entre a matéria e o homem; tendendo ao campo da eficácia, porque volta a subordinar o homem e o poder dos deuses, e a obter um resultado determinado. Ela afirma o poder do homem, e decidiu impor subordinação dos deuses ao homem, do mesmo modo que a técnica serve para submeter a natureza (ELLUL, 1960, p. 29).

A relação natural do homem com os utensílios e com a obra de arte mostra-se mais evidente no fazer aparecer, no dizer falado e não falado daquilo em que ela é o que é dentro de um campo total e referencial. A agressão do aspecto técnico sobre o caráter próprio da arte pode ser ao mesmo tempo uma ameaça contra a essência mais própria do homem, ou seja, da relação original com o ser-aí. Segundo Heidegger a técnica controla o modo que lidamos com as coisas. Transforma o que se está disponível, encobre principalmente o ser dos entes e retira suas possibilidades de novos modos possíveis. E ao colocar os utensílios e as obras de arte puramente dentro do pensar técnico esvaziam-se as suas possibilidades de abertura a sua origem, a sua essência, a sua natureza específica.

O pensamento da técnica domina de tal modo nossa época que requer uma realidade já dada, já determinada e não passível de ser questionada em seu ser. Por enquanto, alcançar uma resposta sobre a temática requer naturalmente uma compreensão e uma reflexão ainda maior. Mas para terminar o presente texto encerro dizendo que a origem da obra de arte é ao mesmo tempo a origem dos que criam e dos que *salvaguardam* uma determinada realidade, é o fazer surgir e o trazer da arte para um mundo inaugural, um mundo novo, uma realidade criada e oferecida na medida em que possibilita a constituição daquilo que de mais próximo estão ao nosso encontro: os utensílios e as obras de arte.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Edson Bini. Bauru, SP: EDIPRO, 2006.

ELLUL, Jacques. *El siglo XX y la técnica: analisis de las conquistas y peligros de la técnica de nuestro tiempo*. Trad. Adolfo Maílló. Barcelona: Editorial Labor, 1960.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

_____. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição da Costa. Lisboa: Edições 70, 1997.

_____. *Que é uma coisa?* Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 2002.

_____. *Ser e tempo*. Parte I. 13ª edição. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

_____. *The piety of thinking*. Trad. James G. Hart e John C. Maraldo. Indiana, EUA: Indiana University Press, 1976.

VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*, 5ª edição. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1987.