

A morte da arte na época da técnica

Affonso Henrique Vieira da Costa
Doutorando em Filosofia do PPGF-UFRJ

O que se nos impõe quando, nos dias de hoje, pensamos acerca da arte? Seria apenas uma mera curiosidade e uma necessidade exterior a ela que nos exigiria uma compreensão de seus limites? Ou, antes, trata-se de um enigma que se revela cada vez mais como um enigma, principalmente quando pensamos no fim da arte, prenunciado por Hegel, além de uma ausência de fundamentação que a atravessa desde a vigência das chamadas vanguardas européias e, conseqüentemente, do Modernismo? Será que uma interpretação histórica desse nível corresponde à verdade? E se o que une o conjunto da arte moderna, com raríssimas exceções, estiver sob o signo da técnica? O que se oculta no aparecer de tais questões? Como poderemos persegui-las se não vamos ao encontro do que nelas está encoberto?

Tal trabalho, a bem dizer introdutório, que tem o propósito de poder ser percorrido por exigências inerentes a toda investigação que se quer autêntica, apenas quer insinuar um caminho que exigirá, mais tarde, uma retomada de fôlego e um maior vigor. Qual, então, o nosso ponto de partida? Resposta: O modo como tudo é produzido no interior do sentido que atravessa a nossa época histórica. Este sentido é denominado por Heidegger de *Gestell*, na tradução brasileira de Emmanuel Carneiro Leão com-posição (**Cf. A questão da técnica.**).

Mas o que é a com-posição?

O caminho pelo qual passa Heidegger até chegar à essência da técnica moderna se nutre de uma investigação que ultrapassa o entendimento comum que a vê apenas como um meio para fins ou uma atividade essencialmente humana. Entretanto, em que pese o fato de tal entendimento não deixar de estar correto, ele ainda não se dá no âmbito da verdade, isto é, da *alétheia*, compreendida como des-encobrimento.

Na dita compreensão antropológica da técnica, ainda não nos dispomos livremente à manifestação de sua essência, apenas correspondemos inadvertidamente a ela, de modo que nada sabemos acerca de seu sentido. No entanto, deixando-se cada vez mais conduzir pela investigação e colocando-se na posição em que o espantar-se se dispõe como decisivo para o pensamento, Heidegger afirma que a técnica moderna é também um modo do des-encobrimento, e vai mais além: “Somente quando se perceber este traço fundamental é que se mostra a novidade e o novo da técnica moderna” (**A questão da técnica, p. 18.**) Se, tal como a *techné*, a técnica moderna é um modo do des-encobrimento, em que elas se

diferenciam, então?

Enquanto a *techné* é uma abertura para o des-encoberto, pro-duto de um des-encobrimento mais originário, a técnica moderna produz no sentido do fundo disponível, da disponibilidade (*Bestand*), do que deve sempre estar disposto e a postos de acordo com o que é pro-vocado por sua essência. É neste sentido, por exemplo, que Heidegger fala do avião não mais como algo objetivo, mas como algo que até mesmo supera a dicotomia sujeito X objeto na plena circularidade da técnica, per-feita por seus dispositivos e que se fecha cada vez mais, impedindo um acesso à abertura que possibilitaria uma compreensão de sua essência.

Isso nos lança ao encontro da diferença entre aquilo que é produzido pela técnica moderna e o que se denominou como sendo a *techné* grega. Enquanto esta colocava o pro-dutor na relação com a essência daquilo que era pro-duzido, desde a sua manifestação, a técnica moderna dispõe o homem de tal modo que este já por ela se vê tomado sem poder voltar-se para o seu sentido, sem poder participar originariamente de sua destinação, de seu envio. Partindo daí, podemos pensar em:

(1) Que tudo o que era pro-duzido a partir da *techné* era “artístico” por excelência, desde os poemas, passando pelos templos, até um par de sapatos. Tudo era manifestação do divino, do sagrado, portanto, conforme falamos, de um des-encobrimento mais originário.

(2) Que tudo o que é pro-duzido obedecendo ao sentido da técnica – a com-posição – possui o caráter de fundo disponível, de disponibilidade. E, além disso, “trata-se da forma de des-encobrimento da técnica que desafia o homem a explorar a natureza, tomando-a como objeto de pesquisa até que o objeto desapareça no não-objeto da disponibilidade” (**A questão da técnica, p. 22.**)

O artístico, portanto, em seu dar-se originário, só pode surgir numa luta que se trava no interior da técnica, a partir do estabelecimento de uma relação com o sentido do sentido que orienta a técnica. É exatamente esta possibilidade que é procurada por Heidegger quando, desde o início do texto *A questão da técnica* nos adverte para a necessidade de se preparar um relacionamento livre com a técnica. E conclui: “Livre é o relacionamento capaz de abrir nossa Presença à essência da técnica. Se lhe respondermos à essência, poderemos fazer a experiência dos limites de tudo que é técnico” (**A questão da técnica, p. 11.**)

Ora, podemos também perceber que, ao respondermos à essência da técnica, abrimo-nos para o que ela envia e para o que ainda é mais originário.

Diante disso, ouçamos as palavras de Heidegger, que se inserem no âmbito de um entre-ser, no qual se vislumbra não somente a técnica em

sua essência, como também uma pro-dução mais originária: “O verbo pôr (*stellen*), inscrito no termo com-posição, *Gestell*, não indica apenas a exploração. Deve fazer também ecoar o eco de um outro pôr de onde ele provém, a saber, daquele pro-por e ex-por que, no sentido da *poiesis*, faz o real vigente emergir no des-encobrimento. Este pro-por produtivo (por exemplo, a posição de uma imagem no interior de um templo) e o dis-por explorador, na acepção aqui pensada, são, sem dúvida, fundamentalmente diferentes e, não obstante, preservam, de fato, um parentesco de essência” (A questão da técnica, p. 24.).

Entretanto, o que permanece como pergunta é: como aceder ao modo mais originário, no sentido da *poiesis*, conforme o exposto acima, desde a vigência da técnica? Não seria partindo dessa pergunta que se poderia vislumbrar a possibilidade da morte da arte, a saber, numa esfera em que se a vê apenas como um pro-duto inscrito em um setor da realidade, disponível nas prateleiras das lojas, livrarias, museus etc, atendendo às exigências da própria técnica?

É preciso inclusive que pensemos no significado de todo o desenvolvimento das comunicações que se deu no século XX e que cada vez mais traz consigo uma democratização das informações, de modo que suas transmissões são feitas em tempo real, seja pela televisão, rádio ou internet, o que nos permite uma aproximação maior de tudo aquilo que é produzido e, portanto, das próprias artes, ao mesmo tempo em que nos mantém distantes com relação à sua essência.

A arte acaba por ser tomada no interior de um setor, o setor cultural, e se dispõe à crítica que, por sua vez, instaura um debate não só sobre a sua elaboração, mas também sobre os seus significados, atendendo às necessidades da indústria cultural que, por sua vez, está a postos para novos reinvestimentos no setor. A pro-dução artística, com isso, se insere no movimento circular da técnica e quanto mais os artistas acreditam em sua independência, mais são determinados pela com-posição, posto que suas obras se situam no âmbito do fundo disponível (*Bestand*). Melhor: elas se desdobram e seu aparecer se dá no modo da disponibilidade sob o sentido orientador da com-posição, para o qual são os artistas inadvertidos.

Mas seria isto o que é produzido com o incentivo da indústria cultural uma obra de arte? Se não atende a um des-encobrimento mais originário e não se faz desde a luta que se dispõe no entre-ser de *poiesis* e exploração técnica, ela, a obra, já está submetida a uma derivação de sentido. Isto nos dá o que pensar, principalmente quando nos perguntamos, em meio a tantas obras e a tantos artistas, por que somente alguns são levados em consideração por Heidegger? Ou será que é à toa, apenas para citar um exemplo, que o pensador chame a atenção, no texto *Hölderlin e a*

essência da poesia, para o fato de escolher esse poeta e não antes um Dante ou um Goethe? O que há de tão especial em Hölderlin? Por que, ao escolhê-lo, o filósofo o chama de “o poeta do poeta”? Será que a radicalidade de seu poeitar já se situa no entre-ser de *poiesis* e exploração técnica?

Mas, retomando a nossa investigação, perguntamos: O que está em jogo no pro-duzir? A própria História. Essa História, compreendida como movimento de realização da realidade e não como pura e simples historiografia, Heidegger chama de Metafísica. Se a Metafísica, tomada como sendo o destino do Ocidente, chega à sua última etapa com o advento da técnica moderna, a chamada destruição da Metafísica, que desde *Ser e tempo* se impõe como tarefa para Heidegger, açambarca todo modo de ser e de pensar vigente, resultado de um processo de desdobramentos de essência que se realizou através dos tempos inaugurando um modo diferente de ser em cada época histórica. Com isso, a aparição da Estética, a partir de Baumgarten, e os estudos subseqüentes que criam uma Filosofia da Arte, não podem ser desvinculados desse processo. Muito pelo contrário. Remetem-nos para a situação do próprio obrar do homem e no modo mesmo como as obras vêm à tona, o seu des-encobrimento. É o que Michel Haar também quer nos indicar: “Reagindo ao subjetivismo nietzscheano, o pensamento heideggeriano em relação à arte constitui primeiro uma ruptura radical com a estética em geral, na medida em que esta, à maneira de Kant, faz gravitar a arte e o belo em torno do sujeito, seja ele receptivo (estética do prazer), ou seja ele criativo (estética da embriaguez) (Cf. **A obra de arte, p.83**). E em seguida, continua: “O centro de gravidade da arte, como a conferência sobre *A origem da obra de arte* vai mostrar de forma decisiva, é a obra (Cf. **A obra de arte, p. 83**).

É desde essa disposição que falar em uma destruição da Metafísica significa, ao mesmo tempo, pensar em uma destruição da Estética.

Tal afirmação nos põe diante da desconfiança com relação à arte moderna e sua vinculação à técnica. Foi acerca disso que nos dispomos a pensar inicialmente. Entretanto, a arte moderna talvez não deva ser tomada apenas sob esta perspectiva. Até porque, se ela está atravessada pelo sentido de nossa época histórica, vendo-se impedida de produzir no modo como até então se produzia, é bem verdade que ela abre um outro espaço com outras indagações essenciais. Por exemplo, se por princípio sua regra fundamental é não ter regra nenhuma, pois se descobre mergulhada na ausência de fundamentação, pergunta-se: Se tudo é permitido, o que é a arte, então? A pergunta pela arte, pelo seu sentido, atravessa o nosso século. E não é uma pergunta qualquer.

Não é simplesmente por capricho ou por deboche que Tristan

Tzara, um dos fundadores e líderes do Dadaísmo, vanguarda europeia da qual veio a fazer parte também Marcel Duchamp, junta palavras recortadas de um jornal, coloca-as em um saco e, em seguida, as agita, copiando-as na ordem em que são retiradas, fazendo, com isso, aparecer o poema.

Tal atitude nos revela o vazio em que está mergulhada toda produção artística que se faz presente. O niilismo também se revela na produção. Se a produção não se der desde o *nihil* do niilismo, ela não o ultrapassa, isto é, não dialoga com ele e nem se dá conta da circularidade da técnica que a envolve num sentido previamente articulado e posto pelo envio do ser como último estágio da Metafísica.

Não se está aqui afirmando que esta passagem das chamadas vanguardas europeias não tenha sido importante para se questionar o fundamento das artes e a impossibilidade de se produzir como até então vinha se produzindo. O esgotamento no modo de se produzir anteriormente se deu por conta da necessidade mesma de se abrir novos horizontes no interior da época histórica que se impunha. Por isso, a pergunta pela essência da Metafísica é decisiva. Pois nos acena para a diferença entre ente e ser, para o aparecer da obra em seu próprio obrar na sua possibilidade de não ser.

Falar da obra de arte como algo inútil foi, por exemplo, um tema de uma composição poética de João Cabral de Melo Neto chamada de *O artista inconfessável*. Diz ela:

Fazer o que seja é inútil.
Não fazer nada é inútil.
Mas entre fazer e não fazer
mais vale o inútil do fazer.
Mas não, fazer para esquecer
que é inútil: nunca o esquecer.
Mas fazer o inútil sabendo
que ele é inútil, e bem sabendo
que é inútil e que seu sentido
não será sequer pressentido,
fazer: porque ele é mais difícil
do que não fazer, e difícil-
mente se poderá dizer
com mais desdém, ou então dizer
mais direto ao leitor Ninguém
que o feito o foi para ninguém.
(João Cabral de Melo Neto. Museu de tudo, p. 384.)

O inútil aí tende a afastar da obra a possibilidade de ser apreendida como fundo disponível, protegendo assim a sua essência. Não há, com isso, hermetismo. É a nossa época mesma que nos torna inacessíveis as obras, deixando de lado os grandes artistas. É o que nos ensina Alain Badiou no seu *Pequeno manual de inestética*, quando escreve: “Hermetismo’, manejado como acusação, é a palavra de ordem de uma incompreensão espiritual de nosso tempo” (**Pequeno manual de inestética, p.41.**).

Estamos em uma época em que se espera que se escreva para o povo. Mas, o que significa isso? Que o nivelamento de tudo quanto é e há, fruto da impessoalidade, esmaga aquilo que é o mais próprio e que é produzido pelo artista quando este põe em obra a arte. A suspeita com relação ao seu trabalho se dá porque a impessoalidade é incapaz de atingir o lugar em que a arte se desdobra em obra no próprio obrar. O verdadeiro artista não se confunde com o afetado, com aquele que quer mostrar o que não é. Ele não pretende ser hermético, mas, antes, sua obra é o resultado de uma escuta, ou se se quiser, de um diálogo com a própria transcendência. Aí, onde todo des-encobrimento se faz possível, é onde a obra como obra, determinada pelo artístico da arte, submetida a uma relação mais originária, na medida da transcendência, vai se fazendo e seu vir à luz se dá na vigência da *poiesis*.

Entretanto, de que maneira pode o homem, na nossa época, dispôr-se na medida da transcendência?

Em outro texto, que se chama *Serenidade*, este assunto vem à tona. Nele, Heidegger começa por fazer um discurso em comemoração ao centenário de morte do músico alemão Konradin Kreuzer. No entanto, é preciso que sejamos advertidos para a palavra co-memoração. Nela ressoa a palavra memória, não como uma simples lembrança, mas como a reunião mesma do pensar que se dá desde a constituição de mundo, de sua mundanização, de seu processo de nascimento e de con-crescimento desde a identidade e diferença entre terra e céu, mortais e imortais.

Essa co-memoração, para ser o que a própria palavra quer indicar, precisa ir ao encontro do desenraizamento em que o homem da época da técnica está imerso. Ela precisa fazer vibrar a diferença decisiva entre o pensamento que medita e o pensamento que calcula. Precisa trazer à luz o fato decisivo de que “o homem atual está em fuga do pensamento” (**Cf. Serenidade, p.12.**). E isto porque o homem se deixa conduzir inadvertidamente pelo sentido de sua época. Sobre isso o pensamento que calcula nada é capaz de fazer, apenas o pensamento que medita, porque vive na tensão entre o cálculo e o deixar aparecer do sentido. É neste entre-ser, entre toda possibilidade do cálculo e o dar-se de uma realidade mais

originária, que Heidegger pode dizer que “o pensamento que medita exige que nos ocupemos daquilo que, à primeira vista, parece inconciliável” (**Serenidade, p.23.**).

Mas, o que parece ser inconciliável? O relacionar-se com os produtos da técnica ao mesmo tempo que a disposição que vai ao encontro da produção no sentido da *poiesis*. Diante disso, o pensador vai determinar uma atitude do homem frente aos produtos técnicos. Esta, por sua vez, fala que a sua utilização é inevitável, pois são produtos de nossa época, precisamos também disso que para nós está disposto. Isso nós não podemos negar. Porém, o que é preciso é saber poder largá-los, abandoná-los, deixá-los ser naquilo que eles mesmos são, de modo a garantir uma liberdade com relação a eles. Deixemos, acerca disso, as próprias palavras de Heidegger ecoarem em nossos ouvidos:

Podemos, simultaneamente, deixar esses objetos repousar em si mesmos como algo que não interessa àquilo que temos de mais íntimo e mais próprio. Podemos dizer 'sim' à utilização inevitável dos objetos técnicos e podemos ao mesmo tempo dizer 'não', impedindo que nos absorvam e, desse modo, verguem, confundam e, por fim, esgotem a nossa natureza (Wesen) (**HEIDEGGER, Serenidade, p. 24.**).

A essa atitude Heidegger chama de serenidade (*die Gelassenheit*). O que, entretanto, está em jogo aí? O enraizamento das obras humanas. Esta possibilidade precisa manter-se em meio à ocultação produzida pelo que rege o mundo técnico. Esta é propriamente mais uma atitude que o pensador determina como sendo aquela que sustenta a abertura ao mistério, ao sentido oculto da técnica. Reunindo-as, ele afirma: “A serenidade em relação às coisas e a abertura ao mistério dão-nos a perspectiva de um novo enraizamento” (**Serenidade, p. 25.**).

Essa perspectiva precisa se fazer presente de modo que o lugar de combate entre ser e não ser não desemboque no caminho único do pensamento que calcula. Por isso que serenidade e abertura ao mistério são essenciais, pois podem conduzir o homem a um novo solo, a um novo enraizamento, onde “a criação de novas obras imortais poderia lançar novas raízes” (**Serenidade, p. 27.**).

Pois bem, onde nos encontramos? Na possibilidade da criação a partir da necessidade de um novo enraizamento diante do perigo da técnica. Este, por sua vez, é o de vedar toda possibilidade de abertura para um descobrimento mais originário. Em outras palavras, isso significa afastar o homem daquilo que se desdobra como sendo a sua essência. No entanto, o

que nos soa estranho é o fato de que aí mesmo onde o homem vem a perceber o maior perigo, onde há um pressentimento do estar em jogo a sua essência como homem, poder ressoar também um apelo em seu ser. Mas esse apelo só pode se fazer ressoar se o homem não se deixar seduzir completamente pelos objetos da técnica, se ele buscar a serenidade e a abertura para o sentido da com-posição. Porém, pensando no poder da sedução, Heidegger afirma que “O homem está tão decididamente empenhado na busca do que a com-posição pro-voca e ex-plora, que já não a toma, como um apelo, e nem se sente atingido pela ex-ploração” (**A questão da técnica, p. 30.**).

É aí que vigora o maior perigo, que é o de ficar vedada ao homem a experiência de uma verdade mais original. Porém, é no perigo que também pode medrar o que salva. Mas para onde nos conduz o que salva? Sobre isso, nos fala o pensador: “Pois é o que salva que leva o homem a perceber e a entrar na mais alta dignidade de sua essência. Uma dignidade que está em proteger e guardar, nesta terra, o des-encobrimento e, com ele, já cada vez, antes, o encobrimento” (**A questão da técnica, p. 34.**). É na vigência do maior perigo que a técnica pode se insinuar em sua essência assim como também trazer para junto do homem o mais originário. Nestes tempos de indigência é que pode medrar o que salva. Na ambigüidade da técnica pode-se dar um espaço em que se abra aquilo que para a própria técnica seja algo completamente distinto, embora com ela mesma aparentado no que diz respeito ao envio do des-sencobrimento, à apropriação da verdade. É pensando nisso que Heidegger vai afirmar que “a arte nos proporciona um espaço assim” (**A questão da técnica, p. 37.**). E, mais adiante, nos ensina como que nos convidando a pensar:

Questionando assim, damos testemunho da indigência de, com toda a técnica, ainda não sabermos a vigência da técnica, de, com tanta estética, já não preservarmos a vigência da arte. Todavia, quanto mais pensarmos a questão da essência da técnica, tanto mais misteriosa se torna a essência da arte (**HEIDEGGER, A questão da técnica, p. 37.**).

Bibliografia

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002

HAAR, Michel. *A obra de arte*. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Approche de Hölderlin*. Trad. de Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier e Jean Launay. Paris: Gallimard, 1988.

_____. “A questão da técnica”. In: *Ensaio e conferências*. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

_____. *Ser e tempo*. Trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2006.

NETO, João Cabral de Melo. *Museu de tudo* in *Obra completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.