

## FILOSOFIA E ARTE: IDENTIDADE E DIFERENÇA

*PHILOSOPHY AND ART: IDENTITY AND DIFFERENCE*

Hermógenes Harada<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo aborda a relação filosofia e arte, explorando o viés da linguagem, ou seja, qual linguagem própria de cada uma dessas disciplinas. Qual a diferença e identidade entre filosofia e arte. É possível, a partir da filosofia, falar sobre arte e ou vice-versa? O texto encaminha as reflexões no sentido de mostrar que, se a filosofia, ou qualquer outra forma de expressão humana, quiser falar de arte, tem de se tornar antes disso em arte. Significa que o modo próprio e mais autêntico de falar de arte é a poesia, mas qualquer outro saber só pode *falar* de arte na medida em que falar *artisticamente*, ou seja, na cocriatividade de sua essência.

Palavras-chave: Arte. Filosofia. Linguagem. Criação.

### ABSTRACT

This article discusses the relationship between philosophy and art, exploring the bias of language, that is, what is the language of each of these disciplines. What is the difference and identity between philosophy and art. Is it possible, from philosophy, to talk about art and or vice versa? The text leads the reflections to show that, if philosophy or any other form of human expression, it wishes to speak of art, it must first become in art. It means that the proper and most authentic way of art to *speak* is poetry. But any other knowledge can only speak of art insofar as it speaks *artistically*, that is, in the co-creativity of its essence

Keywords: Art. Philosophy. Language. Creation.

---

<sup>1</sup> In memoriam.

## INTRODUÇÃO

Filosofia e arte e *pensar e poetar*, embora aparentados, estão em dimensões diferentes. Talvez seja necessário, nessa reflexão, que se esclareça acerca do andamento dessa caminhada, em que dimensão queremos nos exercitar. Como material inicial, introdutório, tome-se um texto de Heidegger, do livro *Da experiência do pensar*:

a)

Cantar e Pensar são os troncos vizinhos do Poetar.  
Eles surgem e crescem do Ser e alcançam para dentro da sua verdade.  
Seu relacionamento dá que pensar, o que Hölderlin canta das árvores da mata:  
“E os troncos vizinhos permanecem desconhecidos entre si, enquanto estão de pé”<sup>2</sup>.

b)

O caráter poético do Pensar ainda está velado.  
Onde ele se mostra, por longo tempo iguala-se à utopia de um entendimento semipoético.  
O poetar pensante, porém, é na verdade a topologia do Ser.  
A este ela diz o habitat da sua vigência<sup>3</sup>.

c)

Três perigos ameaçam o Pensar.  
O bom e por isso o salutar perigo é a vizinhança do poeta cantante.  
O perigo mau e por isso o mais aguçado é o próprio pensar. Ele deve pensar contra si mesmo, o que apenas pode raras vezes.  
O perigo ruim e por isso confuso é o filosofar<sup>4</sup>.

Tanto alunos e professores, formados na filosofia, psicologia e outras ciências humanas, assim como tanto artistas, formados na estética e na literatura, como seus

---

<sup>2</sup> Tradução livre do autor: *Singen und Denken sind die nachbarlichen Stämme des Dichtens. Sie erwachen dem Seyn und reichen in seine Wahrheit. Ihr Verhältnis gibt zu denken, was Hölderlin von den Bäumen des Waldes singt: “Und unbekannt einander bleiben sich, solange sie stehen die nachbarlichen Stämme”* (HEIDEGGER, 2002, p. 18).

<sup>3</sup> Tradução livre do autor: *Der Dichtungscharakter des Denkens ist noch verhüllt. Wo er sich zeigt, gleicht er für Lange Zeit der Utopie eines halbpoetischen Verstandes. Aber das denkende Dichten ist in der Wahrheit die Topologie des Seyns. Sie sagt diesem die Ortschaft seines Wesens* (HEIDEGGER, 2002, p. 21).

<sup>4</sup> Tradução livre do autor: *Drei Gefahren drohen dem Denken. Die gute und darum heilsame Gefahr ist die Nachbarschaft des singenden Dichters. Die böse und darum schärfste Gefahr ist das Denken selber. Es muss gegen sich selbst denken, was es nur selten vermag. Die schlechte und darum wirre Gefahr ist das Philosophieren* (HEIDEGGER, 2002, p. 25).

alunos ou discípulos na arte, ao explicarem suas obras e a própria essência da arte e mesmo suas experiências, usam linguagem e termos que não emanam da própria arte. Portanto, todos nós estamos no *Pensar*, que se vê ameaçado pelos três perigos acima mencionados. Mas, ali, em vez de Arte, tem-se o termo *Poetar*.

Há na existência humana três dimensões de profundidade realmente criativa, denominadas por Heidegger de: *pensar, poetar e crer*. Correspondem a essas ações da profundidade criativa os termos *pensamento, arte e fé*. Quando não permanecem limpidamente na sua própria identidade, decaem e se tornam *filosofar, vivenciar e acreditar*, cuja correspondência se chama *filosofia* (e ciências), *estética e crença* ou mundividência.

Em nossas posturas atuais, esses nossos saberes se firmam cada qual como filosofia ou ciências e estética. Somos assim como árvores: raízes, tronco, galhos principais e a copa. Cada qual por si, de pé, firmes, sabendo bem do seu “*métier*”. Trocando mutuamente ideias, vivências e experiências, convictos de que tudo isso enriquece a cada uma dessas posições, filosofia, estética e crença. Pois deve haver algo de comum como experiência da vida, do humano. Um filósofo que, ao contato com a arte e com a fé, tenta se enriquecer, aumentar o volume do seu filosofar, se tiver sorte pode começar a desconfiar que o seu filosofar não é propriamente pensar, mas pensar na armadilha do perigo ruim que não lhe permite *alcançar o fundo de si mesmo*. O mesmo se pode dizer do artista estético que tenta enriquecer a sua vivência, ou buscar nas explicações filosófico-científicas a melhor expressão ou explicitação da “realidade” da sua experiência artístico-criativa. Está em pé na arte, *sem poder alcançar o fundo radical de si mesmo*. Quando, tanto o pensador na filosofia como o artista no vivenciar, “*deitam-se juntos*” na terra da verdade do ser, então surge o *fundo da “realidade humana”, a imensidão, a profundidade e a liberdade da humanidade essencial* como *poetar pensante e pensar poético*: o caminho perigoso da vizinhança salutar *pensar e poetar*, que pode suscitar uma abordagem para a filosofia da arte.

A grande questão da filosofia da arte é ver como a arte pode e deve falar acerca de si mesma e como o pensamento deve fazer acerca de si mesmo.

Conta-se que, ao ser homenageado e convidado a falar, Bruckner (1824-1896) teria dito: “Se eu tivesse um órgão diria o que gostaria de dizer”. Esse *dizer do órgão é cantar, dizer o cantar é pensar*. Cantar e pensar são troncos vizinhos do *poetar*. No *cantar* e no *Pensar, como adentrar nos passos rumo ao interior onde habita a Verdade do Ser, em sua correspondência?*

É importante observar que na “filosofia da arte” o que está em jogo é o *Pensar* nos seus três perigos. E o pensar a fala da arte, enquanto estética, pertence ao *pensar*

e não propriamente à arte. No que de alguma forma o pensar pode ser útil à arte é apenas deixar que, em seu cantar, a arte o convide a corresponder ao apelo do Ser na sua verdade, como ela faz no cantar.

## 1 A LINGUAGEM DA ARTE E A LINGUAGEM DA FILOSOFIA

Costumamos dizer que a linguagem da arte é diferente da linguagem da filosofia. Essa constatação é óbvia. E usualmente, nas disciplinas acadêmicas e também na vida cotidiana, não fazemos da linguagem uma questão. A compreensão comum em uso da linguagem é *expressão* das ideias e vivências que uma ou mais pessoas têm em seu interior, exteriorizando-as, a fim de comunicá-las a outras pessoas. Linguagem é assim *expressão e meio de comunicação*.

Dentro dessa acepção óbvia da linguagem, a *expressão e a comunicação* da filosofia são a língua ou fala, *dita e escrita*. A expressão se dá na pintura, escultura, música, representações cênicas, como obras de arte. Obras de Arte são coisas feitas, concretas, físicas, captáveis pelos sentidos, pela visão, audição, tacto, olfato e paladar. São coisas feitas de materiais. Nesse confronto se nos mostra um convite e tarefa: examinar e discutir quais são os materiais que servem à *expressão e comunicação da filosofia e das diferentes modalidades da arte*. A discussão desse ponto tem como finalidade trazer à tona essas coisas de que se fala em geral e se sabe, mas quando se pede exemplos em concreto somos vagos. E, aos poucos, conduzir a discussão para a área-limite onde as nossas compreensões perdem o contorno firme e começam a ficar confusas. Um exemplo: poesia é arte. Mas, então, qual a diferença entre poesia e filosofia? Fabricar um carro é produzir obra. Arte também produz obra. Obra cá, obra lá, donde surge a diferença? A arte artística e a arte como manufatura, onde está a diferença? A que modalidade de arte pertencem as *performances, Aktionen* em alemão, as antigas *happenings*? A discussão desse tema visa coagitar *sistematicamente* as nossas pré-compreensões, tentando manter o fio condutor de minar e cavar profundamente o conceito pré-estabelecido da arte e da filosofia como *expressão e comunicação*. Essa tentativa se estende também sobre os nossos conceitos de artista, como autor, ato artístico e obra artística; e correspondentemente sobre o conceito de filósofo, ato do filosofar e obra filosófica. Ela sonda as pressuposições obviamente padronizadas com que o pensamento se depara ali, abalando na segurança dessas posições. O rigor dessa direção tende a manter as questões abertas no fundo dessas coagitações.

No fundo dessas questões confusas, aos poucos começa a surgir uma suspeita de que para além, para mais fundo, tanto filosofia como arte não são essencialmente *expressão nem comunicação*, mas *criação*; não são criação de um sujeito-autor, mas *ação*

*criadora*, ela mesma, ação que põe e cria o artista, a obra e a própria ação criativa de tudo. Fica em suspenso a pergunta como pergunta: *o que é a criação, criatividade?*

Em 1924, por ocasião de uma exposição de seus quadros na Sociedade Artística de Jena, Paul Klee proferiu uma conferência, publicada mais tarde, em 1945, pela editora Benteli (1945), sob o título *Paul Klee, sobre a arte moderna*. Bem no início do seu discurso, Klee expressa um certo receio. Esse receio é como uma percepção tateante que percebe a diferença da fala da obra de arte e a fala da linguagem escrita e falada. E observa que nessa última fala ele, Klee não se sente seguro. Klee, o artista, fala assim; e nós, que não somos artistas, o entendemos perfeitamente. Isto significa que entre a fala falada e grafada de Klee e o nosso ouvir e ler a fala falada e grafada de Klee há uma correspondência; estamos falando uma linguagem igual, a linguagem *usual e comum*. Assim, falando mutuamente a linguagem igual, falamos e ouvimos falar sobre a arte e a sua propriedade. Nessa fala igual nos comunicamos e expressamos as nossas ideias, vivências, nossas representações sobre a arte. Falamos da arte como produto-expressão, produto-meio-de-comunicação, produto-invenção etc. Falamos do autor como sujeito e agente da ação de produzir a obra de arte. Falamos da criação como causação do efeito; falamos da receptividade, passividade, atividade etc. No entanto, quando se trata de refletir a partir da filosofia da arte, entra a filosofia no rolo e pensa com seus botões: essa *linguagem comum*, na qual estamos falando, nos expressando e nos comunicando, trocando ideias e vivências, impressões e sentimentos sobre a arte, não é nem a linguagem da arte, nem da filosofia. Trata-se, antes, da linguagem da língua comum, usual; a linguagem da publicidade sobre arte e filosofia e sobre tudo quanto recai sob seu domínio. Todavia, isso cria certa perplexidade, pois dizer que a arte tem a sua linguagem própria parece ser uma afirmação que não tem muita precisão; isso porque está se falando da linguagem como meio de comunicação e expressão, num sentido geral, comum e usual. Deveríamos antes dizer com mais precisão: Na arte, a própria obra é a fala da arte. É nesse sentido que Klee relembra o provérbio: “Artista cria obras, não fala!” O artista, portanto, faz, cria, trabalha; todo o seu ser é o trabalho desse fazer a obra. Ele não fala, porque a fala do artista é obra. É o que se quer dizer com: “a obra fala por si mesma”, isto é, já pelo simples fato de ser e estar ali, a obra já está falando.

Compreender bem esse ponto nevrálgico é de grande importância para o quilate de uma filosofia da arte, em seu diálogo com a arte. Um artista, que é artista mesmo, pode, ele mesmo, não falar nada sobre sua obra; ele pode não gostar que se

interpretem suas obras; e, se perguntado o que ele queria dizer com a obra, pode responder que não queria dizer nada com a obra, que ele apenas fez a obra etc. Um outro artista, que é artista mesmo, pode, porém, gostar de falar da sua obra; pode gostar que interpretem as suas obras; pode ele mesmo interpretar a sua obra, por exemplo, mostrando como ele usou esta tinta aqui, aquele sombreamento lá, que essa forma é um símbolo para indicar isso ou aquilo etc. Toda essa fala acerca da obra, seja da sua, seja da de outrem, no caso de uma obra de arte, parece não ter nada a ver com a obra, pois trata-se de uma fala que não é da obra, já que a *fala da arte é a obra*. Por isso, mesmo que o próprio artista explique que usou esta cor, esta rasura para dizer de um sentimento que o tomava etc., tudo isso pode ter acontecido, mas nada tem a ver com a obra. A fala do artista refere-se à sua intenção, como ele fez isso e aquilo, o que estava sentindo no momento, mas com tudo isso não explicou nada da obra da arte. *Esta já se explicou em sendo ela obra e nada mais*. Quando perguntado, se um artista declara que com sua obra não quis dizer nada, não pensou nada, não intencionou nada, no fundo está dizendo que *a única fala da obra da arte é ela mesma*. Isto significa que o próprio artista, o crítico da arte, o psicólogo, ao falar da obra da arte, fala dela a partir e no enfoque das suas respectivas impositações. E essas impositações não falam da arte nem da obra da arte, mas, usando a arte ou a obra de arte, falam de si mesmas, falam de si na medida em que, postados numa determinada colocação, fazem referência à arte.

Mas então a obra de Arte é hermeticamente fechada em si e não pode ser comunicada por nenhuma outra fala que não seja a própria obra da arte ela mesma? Não há possibilidade de, artisticamente, se falar de uma obra de arte? A resposta a essa pergunta é incisiva: de uma obra de arte e da arte só se pode falar artisticamente. Mas surge a pergunta: quando uma fala é artística? A fala se refere à linguagem e na linguagem lidamos com palavras, escritas ou faladas. E a arte que lida com palavras se chama poesia. Isto significa que a fala que fala da obra de Arte, por sua vez, deve ser arte, cuja obra é obra de arte poética. Exemplos desse “tipo” de coisa temos na descrição que Martin Heidegger fez do *Sapato da camponesa* de van Gogh, apresentado no livro *A origem da obra de arte* (1973), ou nas várias descrições que Rilke fez das esculturas de Rodin (RILKE, 1995). Note-se aqui que, se mantivermos com precisão o que dissemos até agora acerca da fala da obra de Arte, tanto Heidegger como Rilke não estão fazendo descrição da obra de van Gogh nem de Rodin, mas tanto um como outro está criando, cada qual por sua vez, uma obra própria de arte poética. Deixemos bem destacado esse ponto, pois é de grande importância para a compreensão do que é o próprio da arte e da sua obra.

## 2 O MODO DE SER PRÓPRIO DO ARTISTA

Aqui poderíamos refletir mais detalhada e demoradamente sobre o modo de ser próprio do artista e da sua ação criadora dentro da perspectiva do que dissemos acima acerca da obra da arte e sua fala. Ao mesmo tempo em que se perfaz como obra de arte, a obra de arte cria o artista e a sua ação criadora, de tal maneira que na perspectiva da arte, na precisão de sua constituição, o evento, o fato *arte* não se dá mais no modo de ser do sujeito, ato e objeto do ato, como costuma explicar a linguagem usual. Na arte, a arte, o artista e a obra coincidem como *obra de arte*. Esse tipo de proposta requer evidentemente um aprofundamento posterior como tema a aprofundar e esclarecer na *filosofia da arte*, se for pensada como disciplina de filosofia. Quando o artista mesmo é perguntado sobre o que quer dizer com esta ou aquela poesia, é muito usual ele responder: Nada! Há que se pensar então como é o trabalho, o fazer do qual surge uma obra de arte; ali não há uma intenção, uma consciência, isso ou aquilo, embora haja ali tudo, consciência, tinta, o modo de usar a tinta, o receio de nada dar certo, suor do corpo, angústia, tentativas e experimentos de mudar isso e aquilo... Mas tudo isso é um nada, no sentido de ser uma única experiência corpo a corpo do fazer uma obra, de tal sorte que, se posteriormente se pergunta ao artista o que intencionava, o que estava pensando, o que vivenciou etc., a única resposta adequada é a resposta *nada*, isto é, nada disso e daquilo, nada dessas explicações; mas sim o fazer corpo a corpo de todo, inteiramente, e nada mais. A obra é cristalização da ação criadora. Esse fazer corpo a corpo não é uma ação acidental do sujeito artista, e o que ali está não é o efeito, produto da ação do sujeito artista, pois é esse fazer corpo a corpo que cria ao mesmo tempo o artista e a obra.

A essa altura poderíamos perguntar se, em sua fala, como a obra de Arte, esta conhece a diferença entre língua, discurso e *linguagem*<sup>5</sup>. Podemos observar o relato de uma suposta experiência de uma artista acerca do tema em questão: uma atriz de teatro foi convidada a fazer o papel da menina Kurribi da peça teatral de Dürrematt, *Um anjo veio à Babilônia* (DURREMATT, 1988). Nesse teatro, um anjo é enviado por Deus à Terra, à desolação de total corrupção e domínio do poder degradante, à Babilônia; ele vem acompanhando, ou melhor, levando pela mão uma menina

---

<sup>5</sup> Aqui não é mais necessário chamar a atenção de que não se trata do discurso que o artista faz de sua obra ou de outras obras de arte, em palavras e conceitos. Mas sim estritamente do fazer corpo a corpo a obra de Arte. É que aqui nesse fazer pode acontecer um fazer que não é propriamente o fazer a obra..., com outras palavras, a língua e “discurso” da arte, como obra, não se torna linguagem; dito de outro modo, a linguagem se retrai da obra e ela não se torna obra de arte.

nascida das palmas das mãos do Criador, inocente, pura, frágil, a ser dada como esposa ao mendigo, o mais miserável da cidade de Nínive, cidade em luta com a Babilônia. Por sua profissão e formação acadêmica, o anjo é um físico, e mora na constelação de Andrômeda. Durante todo desenrolar da peça, a menina silencia completamente. Esse silêncio suave, onde ela está continuamente exposta ao perigo da morte, é o fio condutor que perpassa todos os episódios da peça. As variações da tonância desse silêncio se dão apenas nos gestos, mas principalmente no rosto, onde de modo fugaz passam, como nuvens, tristeza, melancolia, sorriso, paciência, bondade etc. A atriz que recebeu esse papel, lança na realização desse papel, toda a sua competência, como um grande desafio para a sua carreira de atriz. Usa de todos os recursos e meios do seu *know-how* artístico para representar a Kurribi. E consegue fazê-lo de modo bastante satisfatório, a ponto de receber elogios do seu diretor. Mas num ponto ela mesma sente que não está bem, e o diretor a critica de modo bem insistente nessa cena: ela tem de abrir a face num sorriso tímido, com uma pitada de melancolia e, no entanto, cheio de graça e gratidão. E por mais que a atriz tente sempre de novo, e receba do diretor a observação de que está cada vez melhor, recebe também dele uma crítica que ela mesma sente na sua carne, a saber, sempre ainda falta apenas um *quê* infinitesimal. Um *quê*, que, como tonância da peça, é tudo: o sorriso não brota por si, natural e espontaneamente. E esse um *quê*, esse um nada, torna-se para a atriz uma impossibilidade cada vez maior, quanto mais ela se empenha, o busca, ama e deseja. Esse trabalho se estende por longo período, e os ensaios se prolongam estafantes ensaios. Um dia sai do estúdio com o diretor e, ao sair para a rua, uma menina pobrezinha lhe pede um trocado. A atriz, sem pensar em nada, lhe dá uma nota de dinheiro, e a menina lhe sorri, tímida, agradecida e a atriz atraída por aquele sorriso pobre sorri também à menina. O diretor que observava a feição da atriz lhe exclama: “É isto, é esse sorriso. Segura-a!” Não foi o volume de empenho, não foi toda a enorme corrente de esforços e exercícios, nem sequer o uso de uma inumerável quantidade de recursos que criou aquele sorriso no rosto da atriz. Todo o empenho serviu apenas – e *esse apenas é tudo* – para purificar, esgotar e *limpar do empenho do fazer artístico tudo aquilo que não lhe pertencia*, a saber, a vontade do poder, do domínio, da posse. Assim, no esgotamento de seu poder de realização, a atriz estava na disposição de pura recepção gratuita, grata ao maior tesouro da sua vocação, a saber, tornar-se de corpo e alma o sorriso da Kurribi. Quando o artista atinge esse momento, já não se trata mais de representação, trata-se de “*presentação*”: a “*pré-sença*” artística, a obra.

## CONCLUSÃO

Mas e a filosofia, qual a sua relação com a arte? Essa é a pergunta que sempre de novo nos persegue e nos inquieta na filosofia da arte. Retomando sempre o que dissemos, colhamos o seguinte: a filosofia costuma ser compreendida como a fala e o discurso, um conjunto de conceitos, representações escritos ou vocalizados, uma fala sobre tudo e qualquer coisa, buscando as últimas causas e os fins derradeiros, buscando a origem de todas as coisas. Tudo que se falou e refletiu até o presente sobre a arte tem a pretensão de ser filosofia (as ciências positivas, por exemplo, pertencem à filosofia nessa maneira do discurso corrente). Todavia, na medida em que esse discurso se compreende e se porta como questão, pode tomar um encaminhamento e um timbre distinto de uma conversa informativa rasa sobre isso e aquilo. Ao questionar, todo esse falatório não estaria também numa imensa tentativa de limpar do pensamento tudo quanto não é próprio do Pensar, para se dispor como a pura disposição da espera do inesperado? Só que essa disposição é vida e morte Severina de uma busca corpo a corpo, acenando para o retraimento do que é próprio da arte e também da fé; mas em seu bojo, esse pensamento não é agraciado como no caso da arte e da fé pela plenitude do toque da inspiração como obra de arte ou obra da graça divina; antes, o pensar permanece sempre na suspensão do ponto de salto, questionando sempre e cada vez o fundamento do próprio fundamento, e nesse movimento de ir ao fundo, no movimento de sucumbir, vai limpando toda e qualquer empáfia, pretensão e dogmatização de todo e qualquer empenho que não seja a pura espera do inesperado.

## REFERÊNCIAS

DÜRREMAT, F. **Ein Engel kommt nach Babilon**. Zúrique: Diogenes, 1998.

HEIDEGGER, M. **Aus der Erfahrung des Denkens**. Stuttgart: Vittorio Klostermann, 2002.

\_\_\_\_\_. **El origen de la obra de arte**. 2. ed. Tradução de Samuel Ramos. México: Fondo de cultura económica, 1973.

KLEE, P. **On modern art**. Tradução de Douglas Cooper. Bern: Benteli, 1945.

RILKE, R. M. **Rodin**. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.