

UM PAR DE SAPATOS DE CAMPONÊS: HEIDEGGER E O ESPANTO COM O SIMPLES*

WONDER AT THE SIMPLE: HEIDEGGER AND A PEASANT'S PAIR OF SHOES

Laura B. Moosburger**

RESUMO

O texto aborda a dimensão do “simples” no pensamento tardio de Heidegger, rumando para sua aparição no ensaio *A origem da obra de arte*, particularmente na interpretação do quadro “Par de sapatos”, de Van Gogh. O simples, em sentido essencial, remete à simplicidade (*Einfalt*) que habita a própria diferença ontológica e mantém-se envolta em mistério, ligada ao caráter simples (*einfach, schlicht, gering*) das coisas – ponte, jarra, casa camponesa... Enquanto a técnica moderna, operando de maneira exploratória e por vias múltiplas (*vielfach*), decompõe e esfacela o acontecer da verdade, o moinho de vento exemplifica uma técnica ainda permeada pela *ποίησις* originária que acompanha o velar-se e desvelar-se da *φύσις*, irmanando-se às coisas simples que doam mundo. Em sua interpretação da pintura de Van Gogh, Heidegger promove um retorno à simplicidade pela verdade instaurada na obra, evidenciando que, se a obra é capaz de revelar a verdade – como por-se-em-obra da verdade –, é que o acontecer da verdade é ele mesmo poético. Por sua vez, o que tanto distingue a escolha de Heidegger pela pintura do par de sapatos é a sua compreensão de que o poético é o simples em sentido essencial.

PALAVRAS-CHAVE: simplicidade; técnica; *ποίησις*; obra de arte; desencobrimento.

ABSTRACT

This paper addresses the dimension of the “simple” in Heidegger’s late thought, moving towards its appearance in the essay *The Origin of the Work of Art*, particularly in the interpretation of Van Gogh’s painting “A Pair of Shoes”. The simple in its essential sense points to the simplicity (*Einfalt*) that inhabits the ontological difference itself and remains wrapped in mystery, linked to the simple character (*einfach, schlicht, gering*) of things – a bridge, a jug, a peasant house. Whereas modern technology, by operating in an exploratory manner and through multiple ways (*vielfach*), disintegrates the happening of truth, the windmill exemplifies a technology still permeated by original *ποίησις*, which accompanies the concealing and unconcealing of *φύσις*, aligning itself with the simple things that give world. In his interpretation of Van Gogh’s painting, Heidegger promotes a return to simplicity through the truth established in and by the work of art, showing that if the work is capable of revealing truth – as the “setting-itself-into-work” of truth – then the happening of truth is itself poetic. What so distinguishes Heidegger’s choice of the painting of the pair of shoes is his comprehension that the poetic is the simple in its essential sense.

KEY-WORDS: simplicity; technology; *ποίησις*; work of art; unconcealment.

* Artigo recebido em 27/05/2026 e aprovado para publicação em 10/06/2026.

** Doutora em Filosofia pela USP. Mestra em Filosofia pela UFPR. Pós-Doutorado em andamento (UFMG/CNPq PDJ). E-mail: laurabmoos@gmail.com.

“O que poderia parecer mais fácil do que deixar o ente simplesmente ser o ente que é?”
(Heidegger, *A origem da obra de arte*, 2007, p. 18, tradução nossa).

INTRODUÇÃO

Na conhecida justificação pública de sua recusa ao convite para ocupar a cadeira de Filosofia em Berlim – o texto “Paisagem criativa: por que permanecemos na província?” (1933-34) –, Heidegger estabelece uma aproximação resoluta entre filosofia, ser e simplicidade. A relação viva entre natureza e pensamento, a continuidade entre o trabalho dos camponeses e o trabalho do pensamento, expressas no referido texto (Heidegger, 2014), provêm do mesmo modo de pensar com que, em *A coisa* (1950), ele distingue entre a supressão da distância – com que a técnica moderna faz crer aproximar qualquer coisa a qualquer momento – e a verdadeira proximidade de uma simples coisa. Embora o homem já tenha por tanto tempo “refletido e perguntado sobre a coisa”, “usado e abusado da coisa”, ainda não teria “pensado a coisa em seu modo de ser coisa” (Heidegger, 2012, p. 144). Pensar “uma simples coisa” – como um jarro – torna-se tarefa a situar no coração do pensamento.

Tais passagens não são momentos esparsos, mas indicam um nome que se poderia dar ao empenho de toda a obra de Heidegger: um retorno filosófico ao simples.

Embora não pretendamos dimensionar a questão do simples no todo de sua obra em um artigo de poucas páginas, gostaríamos de traçar um percurso em que essa questão se torna manifesta – particularmente, em atenção à correlação entre técnica, obra de arte e diferença ontológica. Assim, o presente texto gira em torno dessa palavra essencial – o simples, a simplicidade –, no âmbito do pensamento tardio de Heidegger, observando seu sentido especial em *A origem da obra de arte* (conferência de 1935-36, revista em 1950 para integração em *Holzwege*), sobretudo na interpretação da pintura de Van Gogh, “Par de sapatos”. O intuito é nos aproximarmos de alguns sentidos do simples, evidenciando seu manejo filosófico por Heidegger – patente em suas escolhas expressivas – e explicitando sua centralidade como questão e como ponto de articulação entre obra de arte e acontecer da verdade.



Van Gogh. “Par de sapatos” (1886). Fonte: Wikimedia Commons.

Olhando a pintura de Van Gogh – provavelmente o exemplo mais célebre de obra de arte oferecido no mencionado ensaio –, nós já somos jogados diante dessa ideia de “simples”. A pintura a suscita, já pelo fato de se tratar de “um par de sapatos de camponês e nada mais”, como dirá Heidegger (2007, p. 20). Pode-se, assim, partir por um momento dessa imagem como indício de que a simplicidade remete a uma *tonalidade afetiva* fundamental (*Grundstimmung*) – uma disposição que “pede” que nos afinemos a ela. Uma tonalidade afetiva fundamental não está dada de antemão e “pronta para uso”: é preciso despertá-la, afinar-se à afinação que ela mesma é. O simples como tonalidade afetiva requer espanto, admiração, uma sensibilidade que, diante do simples, veja-se diante do mistério. Algo em que Heidegger insiste em diversos textos e passagens, como em *O caminho do campo*: “O Simples guarda o enigma do que permanece e do que é grande. Visita os homens inesperadamente, mas carece de longo tempo para crescer e amadurecer. O dom que dispensa está escondido na inaparência do que é sempre o Mesmo” (Heidegger, 1968, p. 1).

Há no simples um enigma. No simples, que frequentemente passa despercebido, reside o silenciosamente grandioso. Grandioso – eis a questão – *por* ser simples. E é por passar despercebido que precisa de ser despertado.

Espanto reverencioso é justamente o tom com que Heidegger se aproxima – e procura aproximar-nos – da pintura de Van Gogh. Para chegar a esse momento de sua obra, trataremos de, acompanhando Heidegger, explicitar o simples como traço do desencobrimento originário (poético) – presente na própria técnica enquanto ela se mantém ligada ao poético –, em contraste

com o modo de desencobrimento *não simples* da técnica moderna. Veremos como esse contraste surge através de uma cuidadosa dinâmica discursiva – que podemos chamar de poético-filosófica – e como o simples, em última instância, remete ao mistério da diferença ontológica.

O POÉTICO, O SIMPLES E A QUESTÃO DA TÉCNICA

O primeiro a observar é que o simples, no sentido forte do termo, não apenas não se confunde com o fácil ou o óbvio, como é justamente o contrário: é uma simplicidade envolta em mistério. Os próprios termos alemães são esclarecedores e merecem um cuidado filológico. Heidegger raramente emprega termos ligados ao simples em sentido forte de uma forma neutra ou até pejorativa, como é o caso de outras palavras – tais como *bloß* e *nur* – que, embora sejam muitas vezes traduzidas por “simples” ou “simplesmente”, são na verdade reservadas por ele, via de regra, para significar “apenas”, “meramente”, “sem mais”, “superficialmente”, indicando simplificação, redução ou facilitação. Já termos como *schlicht*, *schlichthin* e *gering*, e sobretudo *einfach* e *Einfalt*, são frequentemente reservados para dizer o essencial. Essas distinções não são preciosismos, exprimem uma dinâmica filosófica veemente, que contrasta duas instâncias do simples: uma superficial e outra essencial. Vejamos um exemplo em *A questão da técnica* que explicita isso bem, já no escopo da retomada por Heidegger da *ποίησις* originária e em vista das correlações que nos propomos tratar aqui.

De uma estação de radar, diz Heidegger (2012, p. 12) que ela é “muito menos simples (*einfach*) do que um cata-vento”. Pouco à frente, sobre a técnica como atividade do homem, ou em sua “determinação instrumental”, afirma que esta é uma compreensão correta, mas que “o simplesmente (*bloß* – “meramente”¹) correto ainda não é o verdadeiro” (Heidegger, 2012, p. 12-13). É que “o descobrir da essência da técnica”, onde “acontece o verdadeiro em sua propriedade” (Heidegger, 2012, p. 13), está próximo daquele simples filosoficamente compreendido, ou seja, ao contrário do “mero” do que é “meramente correto”. *Esse* simples remete à essência da técnica em sua simplicidade original.

Essa essência é *poética*, conforme a recondução de Heidegger do termo “técnica” ao sentido grego da *τέχνη*, originariamente ligado ao âmbito da *ποίησις*. Como se sabe, Heidegger (2012, p. 16) refere o *produzir* ao sentido de uma “condução que conduz o vigente a aparecer” – traduzindo uma passagem de Platão (*Banquete*, 205b): “todo deixar-viger o que passa e procede

¹ “Meramente” é também como traduz Werle (Heidegger, 1997, p. 45).

do não-vigente para a vigência é *ποίησις*, é pro-dução [*Hervor-bringen*]” (Heidegger, 2012, p. 16). Dessa forma, assinala que a φύσις, como o “surgir e elevar-se por si mesmo, é uma produção, é *ποίησις*”. A φύσις é assim chamada por Heidegger “a máxima *ποίησις*”, pois “o vigente φύσει tem em si mesmo o eclodir da produção”. Assim, o aparecimento ou emergir de um ente que decorre da produção refere-se, originariamente, “tanto ao que cresce na natureza como também ao que se confecciona no artesanato e se cria na arte” (Heidegger, 2012, p. 16). Essa produção é um conduzir do encobrimento para o desencobrimento – é ἀλήθεια, verdade como acontecimento.

Isso implica que, por exemplo, um moinho de vento (um dos exemplos de Heidegger para uma forma de técnica pré-moderna) tem o modo de um desencobrir originário, que acompanha a φύσις em seu velar-se e desvelar-se, conduz do encobrimento ao desencobrimento preservando esse duplo movimento e confiando-se a ele. Essa técnica é simples – *einfach* – porque (literalmente) só tem uma face, é una. Simples, como o alemão *einfach*, é o que não tem partes: uma unidade original não decomponível. Nesse ser de uma face, o moinho de vento é simples também no sentido de modesta – pois acompanha o modo de ser da φύσις.²

Então, não por acaso Heidegger faz um movimento com a linguagem para distinguir esses dois tipos de “simplicidade”. Ao reconduzir a técnica à *ποίησις* (Heidegger, 2012, p. 16-17), ele conclui: “A técnica não é, portanto, um simples (mero, *bloß*) meio. A técnica é uma forma de desencobrimento” (Heidegger, 2012, p. 17). Ao explicitar a técnica moderna como um desencobrimento (*Entbergen*) que “não decorre de modo simples”, Heidegger (1997, p. 59, na tradução de Werle) abrange uma riqueza de significados. Isso porque a técnica moderna desafia ou provoca (*herausfordern*) a natureza e dirige os vários elos dessa cadeia exploratória num processo de assenhoreamento. Heidegger enumera esses elos: extrai, transforma, estoca, distribui, reprocessa, todos os quais são *modos de desencobrimento*, porém ao modo de “vias múltiplas (*vielfach*) e engrenadas” (Heidegger, 1997, p. 59, na tradução de Werle), ou “pistas entrelaçadas numa trança múltipla e diversa” (Heidegger, 2012, p. 20, na tradução de Carneiro Leão). A técnica moderna, como desencobrimento, é não simples porque não acompanha a unicidade do acontecimento de encobrimento e desencobrimento – poético da própria φύσις –, mas em suas complexificações e entrançamentos ela o decompõe, esfacela; poderíamos dizer, o “multifaz”. Assim, ela não é simples também no sentido de não modesta e não humilde, de

² Remeto aqui à reflexão de Gilvan Fogel (1998, p. 91-111) a partir de uma estória de Chuang-Tzu, “O puxador de água”, onde confrontam-se o modo simples de trato com a natureza e aquele mediado pela técnica em seu caráter exploratório.

forma a servir-se da natureza como *mero* fundo de reserva ou disponibilidade (*Bestand*). Diferente da exploração em que o subsolo se desencobre como reservatório de carvão e o solo como jazida de minério, o campo “que o camponês lavrava outrora” surgia como solo de semeadura, onde a lavra do lavrador – que ainda significava “cuidar e tratar” – “confiava semente às forças do crescimento, encobrindo-a para seu desenvolvimento” (Heidegger, 2012, p. 19).

Essa falta de modéstia da técnica exploratória está intimamente atrelada a seu caráter de opacidade enquanto encobrimento do encobrimento – ou seja, a opacidade de uma falsa transparência: a de instaurar uma forma de abertura de mundo que encobre a verdade mais originária da qual provém. Heidegger aduz um exemplo extremamente eloquente, o conhecido exemplo do Rio Reno:

Nesta sucessão integrada de dis-posições de energia elétrica, o próprio Rio Reno aparece como um dis-positivo. A usina hidroelétrica não está instalada no Reno, como a velha ponte de madeira que, durante séculos, ligava uma margem à outra. A situação se inverteu. Agora é o rio que está instalado na usina. O rio que hoje o Reno é, a saber, fornecedor de pressão hidráulica, o Reno o é pela essência da usina. Para se avaliar, mesmo à distância, o extraordinário aqui vigente, prestemos atenção, por alguns instantes, no contraste das duas expressões: “o Reno” instalado na *obra de engenharia* da usina elétrica e “o Reno” evocado pela *obra de arte* do poema de mesmo nome, “o Reno”, de Hölderlin. E, não obstante, há de se objetar: o Reno continua, de fato, sendo o rio da paisagem. Pode ser. Mas de que maneira? – À maneira de um objeto dis-posto à visitação turística por uma agência de viagens, por sua vez, dis-posta por uma indústria de férias (Heidegger, 2012, p. 20).

Se voltarmos agora ao contraste entre os dois modos da “simplicidade” – o superficial e o essencial – podemos compreender mais claramente por que ele importa tanto. Algo que é simples na aparência é, na verdade, uma complexidade que esconde uma simplicidade original. Há um “simples” que é o “mero”, o “apenas”: a técnica seria “apenas uma atividade do homem”, seria “mero instrumento”. Mas ela nunca é de fato só isso, e esse “mero”, esse “apenas”, ao ser investigado, revela uma simplicidade original que foi obscurecida. A própria diferença ontológica foi obscurecida nessa *ontificação* do ser.

Vale notar, a esse respeito, a forma como Heidegger elucida o seu uso inusitado do termo *Gestell*, com o qual denomina a essência da técnica moderna, seu modo próprio de vigência desencobridora. *Gestell*, significando corriqueiramente um equipamento – como, por exemplo, em *Büchergestell* (estante de livros) – é uma palavra que se forma no alemão à semelhança de outras duas palavras exemplificadas por Heidegger: *Gebirg* (cordilheira), “a força de reunião que desdobra, originariamente, os montes num mar de morros e atravessa o conjunto de suas

dobras”, e *Gemüt* (ânimo), “a força originária de reunião, donde se desprendem os modos em que nos sentimos de bom e de mau humor, neste ou naquele estado de alma” (Heidegger, 2012, p. 23). O resgate filológico do prefixo *Ge-* é um aspecto decisivo da análise de Heidegger, pois ele atenta aqui ao fato de que esse prefixo indica o caráter unitário, a força reunidora de um conjunto vivo, dinâmico, capaz de atravessar os fenômenos em seus desdobramentos e não como uma coletividade posteriormente sintetizada. Entretanto, note-se que no caso de *Gebirg* e *Gemüt* a força de reunião perpassa os fenômenos de forma indivisível, que não se esfacela – ainda que acesse uma riqueza de variações. Heidegger não o diz explicitamente, mas a diferença entre esse modo de reunir e aquela do *Gestell*, como essência da técnica moderna, parece suposta quando ele observa ser “horripilante como um esqueleto” – em menção ao sentido de “esqueleto” que a palavra *Gestell* também abrange – pretender utilizar esse termo de forma aparentemente tão arbitrária e extravagante. É plausível que essa associação assinalada por Heidegger sugira que a força de reunião da técnica moderna não tem a mesma vida de uma cordilheira ou do ânimo, embora instale-se como modo de desencobrimento da φύσις como que no lugar da própria φύσις – como um esqueleto que se mantém de pé, fazendo as vezes da vida. Os termos geralmente utilizados para traduzir *Gestell* para o português – “armação” e “composição” – talvez se revelem ainda mais expressivos sob esse ângulo. De toda forma, é por seu caráter substitutivo que o predomínio do *Gestell* carrega o perigo de “poder vetar ao homem voltar-se para um desencobrimento mais originário e fazer assim a experiência de uma verdade mais inaugural” (Heidegger, 2012, p. 31).

Por isso consideramos não ser nada casual a insistência de Heidegger em chamar atenção para a *simplicidade* do que se esquece de pensar por sob o *aparentemente* simples: a técnica não é “um mero (*bloßes*) meio”, é uma forma de desencobrimento. É preciso “levar a sério uma simples (*schlichte*) pergunta, a pergunta do que diz a palavra ‘técnica’” (Heidegger, 2012, p. 17). Levando-se a sério a simplicidade dessa pergunta, aporta-se a uma simplicidade originária, uma simplicidade que diz respeito ao ser.

Como dito na introdução, não será possível nos estendermos aqui sobre os vários desdobramentos da dimensão do simples e, com eles, toda a dinâmica de contrastes com que o duplo sentido do simples (superficial e essencial) se explicita. Tenhamos em mente que o simples em sentido forte é evocado no Prefácio aos *Ensaio e conferências* sugestivamente como a “única montanha” (*einziges Ge-birg*) para cuja vista conduzem os caminhos de pensamento ali reunidos (Heidegger, 1978, p. 7). Para nos dirigirmos ao ensaio *A origem da*

obra de arte, destaquemos, por ora, que esse simples ganha uma plenitude conceitual no que Heidegger denomina *Einfalt*.

Einfalt é o cognato mais exato de nosso português *simples* – significando literalmente “dobra uma”: o que é simples, como o que é *einfältig*, é “o que tem uma única dobra”³. Com essa palavra – em especial nos textos “A coisa”, “Construir, habitar, pensar” e “...Poeticamente o homem habita” –, Heidegger nomeia o pertencer das coisas simples (*einfach*) e modestas (*gering*) à simplicidade (ou dobra uma) da quadratura (*Geviert*) que faz mundo – céu, terra, deuses e mortais – como a essência do habitar poético. Simplicidade, *Einfalt* é não apenas uma unidade indivisa, mas uma unidade indivisa de um quatro original.

Em *A coisa*, Heidegger evoca novamente a força de reunião expressa na raiz *Ge-* ao tomar uma jarra como exemplo de uma coisa. Distinguindo-a de sua caracterização como “mero objeto”, cientificamente decomponível e determinável, ele considera a jarra como coisa. Enquanto coisa, a jarra tem sua essência na doação (*Geschenk*), a qual supõe a relação de espelhamento recíproco dos quatro da quadratura. Seja ao doar ao homem a água que lhe refresca a sede ou o vinho que se destina a um ritual, “na doação da vaza, vive a simplicidade dos quatro” (Heidegger, 2012, p. 151). A doação (*Geschenk*) não é um atributo, mas o próprio modo de ser da coisa simples. “Coisificando, a coisa deixa perdurar a união dos quatro, terra e céu, mortais e imortais, na simplicidade da sua quadratura, que unifica por si mesma” (Heidegger, 2012, p. 155). Por essa simplicidade, compreende-se a humildade de uma jarra e dos mortais que dela necessitam, e a simplicidade (unicidade e indecomponibilidade) da quadratura. A jarra não poderia oferecer uma doação de mundo sem esta simplicidade ontológica. Tampouco haveria quadratura sem coisas como jarras, que instauram a quadratura ao doar mundo e refletem nelas mesmas a simplicidade original.

Trata-se para Heidegger do mistério dessa co-pertença inefável. É essa dobra uma que permite que haja desencobrimento; é porque a dobra é uma que há diferença ontológica. Heidegger de fato remete a dualidade ou a cisão a uma unidade originária, essa simplicidade,

³ Simples, do latim *simplex*. O *sim-* latino está ligado à raiz indo-europeia *sem-*, que significa “um”, “um só”, “junto”, “mesmo”. Diferentemente do prefixo grego *syn-*, que indica união de dois ou mais elementos distintos (como em “síntese”), o *sim-* latino aponta para algo que é por si só uno. A terminação *-plex* é um sufixo latino derivado da raiz indo-europeia (protoitálica) *plek-*, que significa “dobrar” (no sentido de “plissar”, “fazer uma prega”), “trançar”. Assim, *simplex* se opõe diretamente a *duplex* (de duas dobras, dobrado duas vezes) e significa, literalmente, “de uma única dobra”, “dobrado uma única vez”. Portanto, simples é o que possui uma única dobra (não muitas), sendo uma unidade indivisa e originária. *Einfalt*, por sua vez, é constituído pela raiz *ein-* (um, junto) e *Falte* (dobra, também no sentido de prega, plissado, equivalente ao inglês *fold*). Ou seja, *sim-* e *ein-* são raízes equivalentes, e *simplex* e *Einfalt* são cognatos perfeitos, significando o que tem uma única dobra.

afirmando, por exemplo (*Zum Ereignis Denken*), que “O propriamente duplo acontece na simplicidade (*Einfalt*) da duplicidade (*Zwiefalt*)” (Heidegger, 2013, p. 959).

Dessa forma, ao apreciar o simples/de face una (*einfach*) das coisas simples – coisas poucas (*gering*) e modestas (*schlicht*) –, Heidegger o relaciona à simplicidade/unicidade do Ser (*Einfalt*), que se abre em quadratura. Assim, são exemplos de coisa o cálice, a jarra, a ponte, a casa camponesa – as simples coisas que doam mundo. Coisas como estas são chamadas simples “porque seus gestos de mundo estão imediatamente preenchidos pelo favorecimento de mundo. Tais coisas são suficientes porque deixam a quadratura de mundo demorar-se junto a si” (Heidegger, 2003, p. 22). A dobra una do simples – *Einfalt* –, o co-pertencimento da quadratura e o caráter modesto da simples coisa estão em jogo quando Heidegger aprecia a pintura de Van Gogh.

UM PAR DE SAPATOS E NADA MAIS

A questão do simples atravessa *A origem da obra de arte* em diversos pontos, por mais de um ângulo. A dinâmica de contrastes de que temos tratado surge, por exemplo, quando Heidegger passa das “puras sensações” àquilo que, segundo ele, seria a instância mais originária de nossa experiência. Contrariamente ao conceito corrente de coisa como “o αἰσθητόν, o perceptível pelas sensações nos sentidos da sensibilidade” (Heidegger, 2007, p. 12), não ouvimos, segundo Heidegger (2007, p. 13), primeiramente puras (*reine*) “sensações acústicas”, “nem mesmo meros (*bloÙe*) ruídos”, mas “a tempestade assobiar na chaminé, o avião trimotor, [...] o Mercedes em imediata distinção de um Adler”. “Ouvimos em casa a porta a bater”. Ouvir um puro ruído já demandaria um esforço de abstração. Eis, porém, que essa redução da sensação ao caráter de “mero” é feita por Heidegger precisamente para afirmar o simples que se encontra em nossa habitualidade, operando, agora, uma outra forma de redução: a redução fenomenológica ao habitual. Assim, o que não é “mero” não é explicitado por Heidegger como algo oposto ao simples (*einfach*) – algo que porventura transcenderia a dimensão sensível, algo outro que estaria “cravado na coisa”, como, por exemplo, na obra de arte, que, sendo coisa, seria “mais que uma coisa”. Isso que não é a mera sensação é antes o que Heidegger compreende como o simples em sentido essencial.

Ao explicitar o conceito corrente de coisa, que restringe a coisa de um sentido amplo – “a vasta região na qual tudo é uma coisa, inclusive as coisas mais altas e últimas” – ao “âmbito estrito das meras coisas”, Heidegger observa (2007, p. 9): “o ‘mero’ quer dizer aqui em primeiro

lugar: a pura coisa, que é simplesmente coisa e nada mais; o ‘mero’ quer logo dizer ao mesmo tempo: só ainda coisa em um sentido já quase depreciativo”. Dessa forma, “as meras coisas, com exclusão até das coisas de uso, valem como as autênticas coisas”, desencadeando uma redução em outro sentido, que dá origem àquela do “mero”: o de uma decomposição, onde passa a ser corriqueiro “o conceito de coisa segundo o qual ela não é senão a unidade de uma diversidade do que é dado nos sentidos” (Heidegger, 2007, p. 12).

Heidegger justamente envereda por esse caminho para, ao fim, mostrar que o “mero” da “mera coisa” não é, na verdade, nada “mero”, depreciável: ele se tornou “mero” e depreciável por ter sido esfacelado de seu acontecer originário (poético). Novamente está em jogo a aproximação entre a simplicidade das coisas simples (como as humildes coisas de uso) e a simplicidade como unicidade, como o não decomponível.

Essa não-decomponibilidade conduz ao conceito unitivo de terra (*Erde*), palavra com que Heidegger – despedindo-se do par conceitual disjuntivo “matéria e forma” – nomeia a φύσις grega, o abrir-se autoencerrante que produz, que leva o ente ao desencobrimento e novamente o encobre. É como *o simples por excelência* que Heidegger caracteriza esse conceito grandioso de terra. Não por acaso, para elucidar a grandeza do autoencerramento da terra, de seu fechar-se a toda invasão, ele vai justamente ao elemento mínimo, a um pequeno pedaço de terra: uma simples pedra. Ao elencar suas características – duro, pesado, extenso, maciço, informe, áspero, colorido, em parte opaco, em parte brilhante –, Heidegger assinala que elas não são meras propriedades aderidas a uma “coisa” que subsistisse por si, onde a junção [*das Zusammen*] adviria posteriormente. É nesse não-decomponível que reside o próprio mistério do ser:

A pedra pesa e carrega sua gravidade. Mas enquanto esta pesa sobre nós, nega-se ao mesmo tempo a toda penetração nela mesma. Tentemos algo assim, destroçando a rocha: ela nunca mostrará em seus pedaços um interior e aberto. Na mesma hora, a pedra se recolheu de novo no mesmo abafamento do duro e maciço de seus pedaços. Tentemos atingir isso por outra via, pondo a pedra sobre a balança, e apenas traremos a gravidade para a contagem de um peso. Essa determinação talvez muito precisa da pedra permanece uma conta, mas o pesar se furtou a nós. A cor ilumina e também só quer iluminar. Se a medimos racionalmente, decompondo-a em frequências, ela se ausenta. Ela só se mostra se permanecer não desencoberta e não esclarecida. A terra faz assim despedaçar-se contra si cada intromissão nela mesma. Deixa cada importunamento meramente calculista converter-se em uma destruição. Mesmo que este resplenda o brilho de uma soberania e um avanço na figura de uma objetualização técnico-científica da natureza, essa soberania permanece, contudo, uma impotência do querer. A terra só aparece abertamente iluminada como ela mesma lá onde é resguardada e preservada como a essencialmente imperscrutável [*Unerschließbare*], que não se entrega a nenhuma exploração [*Erschließung*], quer dizer, mantém-se continuamente encerrada [*verschlossen*] (Heidegger, 2007, p. 32).

Mirar uma pedra em seu simples, indivisível mistério de ser exige um outro modo de olhar, capaz de deter-se nisso mesmo que se esconde ao mostrar-se, que se preserva e nunca se entrega por completo; que, se destruído, “volta ao duro e maciço de seus pedaços”. Heidegger certamente poderia ter recorrido ao poema *A pedra* de Zbigniew Herbert (2008, p. 56) para iluminar esse encontro entre o poético e uma compreensão originária da coisa:

A pedra é a criatura
perfeita

igual a si mesma
vigilante de suas fronteiras

exatamente repleta
de pétreo sentido

com um aroma que a nada recorda
a ninguém assusta nem desperta cobiça

seu ardor e frio
são justos e cheios de dignidade

sinto sua dura reprovação
quando a aperto em minha mão
e seu nobre corpo
absorve o falso calor

- As pedras não se deixam domesticar
até o fim nos mirarão
com sua mirada tranquila e límpida⁴

Assim, embora não seja possível retomar em pormenor a discussão de Heidegger sobre a necessária “destruição da estética” e de suas categorias de acesso ao ser e ao ser da obra de arte, cabe observar que essa destruição tem a ver com a recusa heideggeriana do esfacelamento do ser. A recondução ao originário é uma recondução ao simples, e Heidegger pretende mirar a obra de arte em seu ser não decomponível. Todo o longo desenvolvimento sobre a obra de arte como combate entre mundo terra, no ensaio *A origem da obra de arte*, sustenta a compreensão de que a indecomponibilidade das coisas (e da obra de arte) também demonstra a destinação de uma indecomponibilidade essencial entre o mundo humano e a terra, ou seja: que, originariamente, é poética a relação do homem com a terra. Assim, a obra de arte autêntica

⁴ Ao lado de “A pedra”, encontra-se o poema em prosa “Um dado de madeira”: “Um dado de madeira só pode ser descrito de dentro. Estamos, pois, condenados ao eterno desconhecimento de sua essência. Inclusive, se rapidamente o partimos em dois, de imediato seu interior se converte em uma parede e com a velocidade do relâmpago se produz a transformação do mistério em uma pele. // Por isso, não há maneira de constituir uma psicologia da bola de pedra, da barra de ferro, do cubo de madeira” (Herbert, 2008, p. 57). (as traduções dos poemas foram baseadas na versão espanhola de Xaverio Ballester).

elabora [*Her-stellen*] a terra de modo a trazê-la ao aberto como aquilo que se encerra, deixando-a brilhar em sua essência.

Como viemos argumentando, essa unicidade do não decomponível está estreitamente relacionada às escolhas de Heidegger por coisas simples também no sentido de modestas (*gering, schlicht*). Assim como a imensa terra autoencerrante foi abordada a partir de uma simples pedra, assim também a obra de arte é abordada a partir de algo considerado muito mais simples do que uma obra de arte: um utensílio de uso cotidiano.

É notável que Heidegger chega à pintura de Van Gogh a partir de uma discussão sobre o ser-utensílio do utensílio. E o movimento que o vemos fazer ao longo de sua interpretação da pintura é justamente o de uma retirada da obra de arte do “pedestal” “acima das coisas”, para mostrar que a grandeza da obra está em revelar o que uma coisa – um simples par de sapatos – verdadeiramente é.

Heidegger começa por supor que, no caso do calçado, trata-se de algo simples no sentido de autoevidente, algo que meramente está aí, para dar uma volta nessa superficialidade com que usualmente se olha para o simples: ele age como se fosse descrever um par de sapatos de camponês, menciona a pintura de Van Gogh como se fosse usá-la apenas para facilitar a descrição, para então concluir que uma descrição seria apenas “correta”, ainda não verdadeira. Ao passo que a pintura “nem nos dá essa descrição”, apenas nos dá a ver “um par de sapatos de camponês e nada mais”. É após essa frase irônica sobre o pouco que o quadro nos dá, que acrescenta: “E todavia” (Heidegger, 2007, p. 20):

Da escura abertura do gasto interior do calçado olha-nos fixamente a fadiga do andar do trabalho. Na dura gravidade do calçado retém-se a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que sempre iguais se estendem longe pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro fica a umidade e a fartura do solo. Sob as solas demove-se a solidão do caminho do campo pelo final de tarde. No calçado vibra o quieto chamado da terra, sua silenciosa oferta do trigo maduro, sua inexplicável recusa na desolação do campo no inverno. Por esse utensílio passa o calado desassossego pela segurança do pão, a alegria sem palavras por ter mais uma vez suportado a falta, a vibração pela chegada do nascimento e o tremor ante o retorno da morte. À terra pertence esse utensílio e no mundo da camponesa ele é abrigado. É dessa abrigada pertença que o próprio utensílio ressurge para seu repousar-em-si.

O que, segundo Heidegger, a pintura nos mostra, é todo um mundo que os calçados encerram e ao qual eles pertencem. A fadiga do andar do trabalho, a dura gravidade do lento caminhar, a vastidão sempre igual do campo, o vento que sopra, a umidade e fartura do solo, a solidão do caminho no fim da tarde, o quieto chamado da terra – estas não são qualidades aderidas a uma coisa. Ao mencionar “a silenciosa oferta do trigo maduro e sua inexplicável recusa na

desolação do campo no inverno”, “o desassossego pela segurança do pão e a alegria por ter suportado a falta”, “a vibração pela chegada do nascimento e o tremor ante o retorno da morte”, Heidegger enfatiza, na simplicidade do calçado, o jogo da quadratura. Aos mortais – uma camponesa e os que com ela são à sua maneira – é dado esperar (do céu) e cultivar (na terra), mediante as coisas (como os calçados). Mundo humano e terra não podem ser decompostos, eles se co-pertencem em sua diferença.

Heidegger joga ainda com a possibilidade de que isso seria uma “complexificação” a partir da obra de arte, algo que teríamos projetado no quadro, ao passo que “a camponesa simplesmente veste os sapatos”. Para então dizer, “Como se esse simples vestir fosse assim simples” (Heidegger, 2007, p. 20):

Toda vez que, ao cair da noite, a camponesa em sua dura mas saudável fadiga depõe os sapatos, e na aurora ainda escura já os pega de novo, ou quando passa por eles no feriado, então ela sabe de tudo isso sem observação e consideração. O ser-utensílio do utensílio consiste por certo em sua serventia. Mas esta mesma repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio. A isso chamamos confiabilidade [*Verlässlichkeit*]. Por força dela é que a camponesa está entregue por meio desse utensílio ao calado apelo da terra, por força da confiabilidade do utensílio ela está certa de seu mundo. Mundo e terra estão aí, para ela e para os que com ela são à sua maneira, apenas assim: no utensílio. Dizemos “só” e nisso erramos; pois a confiabilidade do utensílio é que primeiramente dá ao simples mundo sua segurança e assegura à terra a liberdade de seu contínuo irromper.

Nas linhas e entrelinhas desse modo de dizer, Heidegger sustenta toda uma tese de que invertemos e pervertemos por completo o sentido do que é simples e do que é elevado ao decompor/esfacelar as coisas e as obras de arte em elementos desconectados para então eleger o que vai para o pedestal e o que não. Como se a complexidade estética de uma obra de arte nada pudesse ter que ver com a simplicidade de um utensílio. Como se um utensílio fosse “mero”. A virada promovida aqui por Heidegger é a de uma reaproximação ao simples, compreendido como poesia originária. A camponesa não precisa da pintura e muito menos de uma elucidação sobre a pintura para saber disso tudo. Esse saber é a plenitude do próprio acontecimento da verdade – acontecimento que a obra de arte tornou patente.

Nesse percurso, enfim, Heidegger homenageia simultaneamente a obra de arte e a coisa que ela revela. Ele leva a obra até a coisa para elevar a coisa como algo de igualmente poético, explicitando que a coisa, *como tal*, já existe desde uma *ποίησις* originária. Se – como dirá na sequência – “a obra de arte deu a conhecer o que o calçado na verdade é”, se “é somente através da obra e somente na obra que o ser-utensílio do utensílio vem expressamente a aparecer” (Heidegger, 2007, p. 21), não é porque a obra de arte, como algo

póstumo, seja uma condição necessária para compreender o ser do utensílio, mas porque ela foi reaproximada da simplicidade original – poética – presente no próprio calçado da pintura de Van Gogh.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Heidegger entrelaça o simples no sentido de modesto, humilde, desprovido de afetação – o que logo também significa: o que é verdadeiro, autêntico – ao simples como unicidade e indivisibilidade, uma camada mais nitidamente ontológica de sentido. Entretanto, o simples só é simples porque abrange simultaneamente esses dois sentidos: ao pensar a unicidade originária do simples, Heidegger já supõe aqui a presença modesta do homem diante do simples como acontecer da verdade. O fato de que a obra de arte seja necessária – “um modo essencial como a verdade acontece” (Heidegger, 2007, p. 40) – está diretamente relacionado com isso.

A necessidade da obra de arte remete à observação, em *A caminho da linguagem*, de que a “poesia nunca é propriamente apenas um modo (*melos*) mais elevado da linguagem cotidiana. Ao contrário. É a fala cotidiana que consiste num poema esquecido e desgastado, que quase não mais ressoa” (Heidegger, 2003, p. 24). Em “Construir, habitar, pensar”, Heidegger (2012, p. 127) equipara o mais habitual e simples da linguagem ao mais belo. E chama atenção para o fato de que “a linguagem retrai para o homem o seu dizer simples e elevado” (Heidegger, 2012, p. 128). O esquecimento do essencial na linguagem está intimamente vinculado ao esquecimento do essencial no cotidiano mesmo; seria, talvez se possa dizer, um e mesmo acontecimento. Nesse sentido, a necessidade da obra de arte é aquela de um redespertar. Poderíamos dizer, para resumir, que se trata daquela necessidade “estranha ou até mesmo inquietante” de “primeiramente saltarmos para o solo no qual propriamente estamos”, que Heidegger (2002, p. 44) observa em *Was heisst Denken?* E a aproximação à pintura de Van Gogh, conforme conduzida pelo filósofo, tem o intuito de revelar que esse solo sobre o qual estamos é um solo de simplicidade.

Heidegger dirá, precisamente, que na proximidade da pintura de Van Gogh “nós estivemos repentinamente em outro lugar do que aquele em que habitualmente cuidamos de estar” (Heidegger, 2007, p. 21). Ocorre que esse lugar é o lugar habitual. Se “a obra de arte deu a conhecer o que o calçado na verdade é” e “somente através da obra e na obra o ser-utensílio do utensílio vem expressamente a aparecer” (Heidegger, 2007, p. 21), é porque esse habitual é poético. A obra de arte é um acontecimento da verdade porque a verdade originalmente acontece

ao modo da obra, acontece poeticamente. Esse poético é o simples em sentido forte e essencial. A ênfase infundida no simples mediante, primeiro, a observação “um par de sapatos de camponês e nada mais”, e, em seguida, “e todavia”, sinaliza ser nesse pouco, nesse “isso mesmo”, irredutível em sua riqueza, que Heidegger pretende se deter.

Que a pintura de Van Gogh retrate um par de sapatos *de camponês* (algo entretanto discutido e discutível pela reconstrução histórica do contexto de Van Gogh) coaduna-se com exatidão à correlação, explicitada de maneira concisa em *A questão da técnica*, entre o poético, o originário e o simples, este tomado no sentido tanto da unicidade do ser quanto da humildade em acompanhar a φύσις. Poderíamos indagar se essa simplicidade original está condicionada ao modo camponês; mas, deixando a questão para uma outra ocasião, cabe retomar o que foi dito no início deste texto, sobre a aproximação resoluta entre filosofia, ser e simplicidade afirmada por Heidegger em “Paisagem criativa”. A partir do que foi dito, percebe-se como Heidegger não tem qualquer sentido metafórico em mente ao dizer que seu ambiente de trabalho, uma cabana de esqui situada na escarpa de um vale ao sul da Floresta Negra, está compenetrado pela “gravidade das montanhas e a dureza de suas rochas primitivas, o lento crescimento dos pinheiros, o brilho, o esplendor simples dos prados em flor, o murmúrio do riacho da montanha em uma longa noite de outono, a severa simplicidade das áreas cobertas com neve” – ambiência cuja transformação “experimento [...] de hora em hora, do dia para a noite, nas grandes idas e vindas das estações” (Heidegger, 2014, p. 277). Não é para soar metafórico – embora poético – quando Heidegger funde o adensar-se do pensamento aos movimentos e aos modos de ser da natureza (Heidegger, 2014, p. 277):

Quando, em plena noite de inverno, uma nevasca furiosa empurra o repouso da cabana e com seus golpes tudo cobre e vela, *então*, é o tempo da filosofia. Suas perguntas ficam, *então*, simples e essenciais. O estudo de cada pensamento só pode ser duro e rigoroso. O esforço da expressão linguística é como a resistência dos enormes pinheiros contra a tempestade.

Por fim, não é metafórico, nem condescendente, quando Heidegger equipara o trabalho de pensamento – que “não é a ocupação isolada de um excêntrico” – ao trabalho dos camponeses:

Ele [o trabalho filosófico] é o centro do trabalho dos camponeses. Quando o jovem camponês, carregado com uma pilha de toras de faia, arrasta montanha acima o pesado trenó em forma de chifre para, em seguida, trazê-lo de volta por uma perigosa descida, quando o vaqueiro toca o seu rebanho para cima da ladeira com passo lento e perdido em pensamento, quando o camponês prepara incontáveis telhas de madeira para o

telhado de sua sala, então, o meu trabalho é *do mesmo modo*. Nisto está enraizada a imediata correspondência com os camponeses.

REFERÊNCIAS

- FOGEL, Gilvan. **Da solidão perfeita**. Escritos de filosofia. Petrópolis: Vozes, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. In: MOOSBURGER, Laura de Borba. “**A origem da obra de arte**” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas. Curitiba, 2007. 149 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.
- HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Vogel e Marcia Saá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. O caminho do campo. Tradução de Ernildo Stein e José Geraldo Nogueira Moutinho. **Cavalo Azul**, São Paulo, n. 4, 1968, p. 3-6.
- HEIDEGGER, Martin. O conceito de tempo. Tradução de Marco Aurélio Werle. **Cadernos de Tradução**, São Paulo, Departamento de Filosofia da USP, n. 2, 1997, p. 7-53.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. Tradução de Marco Aurélio Werle. **Cadernos de Tradução**, São Paulo, Departamento de Filosofia da USP, n. 2, 1997, p. 55-93.
- HEIDEGGER, Martin. Paisagem criativa: porque permanecemos na província. Tradução de Maria Assumpção Rodrigues. **Idéias**, Campinas, n. 9, p. 275-280, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. **Vorträge und Aufsätze**. 4. Auflage. Pfullingen: Günther Neske, 1978.
- HEIDEGGER, Martin. **Was heisst Denken?** Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002. (Gesamtausgabe, Band 8).
- HEIDEGGER, Martin. **Zum Ereignis-Denken**. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2013. (Gesamtausgabe, Band 73.2).
- HERBERT, Zbigniew. **Informe desde la ciudad sitiada**. Traducción y presentación Xaverio Ballester. 2. ed. Madrid: Hiperión, 2008.
- VAN GOGH, Vincent. “Par de sapatos”. 1886. Óleo sobre tela, 38,1 cm × 45,3 cm. Museu Van Gogh, Amsterdã.