

3

A obra de arte como acontecimento da verdade

Para Heidegger, a obra de arte pode ser um dos veículos capazes de levar o ser-aí ao desvelamento da verdade do ser do que é e do ser em si mesmo, o acontecer mesmo do ser pode suceder na obra de arte. Mas o que é uma obra de arte? O mergulho em direção ao ser da obra de arte deve ser realizado, para Heidegger, longe do pensamento metafísico que transformou a arte em objeto de estudo de uma disciplina chamada história da arte, longe do pensamento subjetivo baseado numa experiência individual do fenômeno artístico. Pensar no ser da obra de arte significa para este filósofo pensar na origem. Origem, *Ursprung*, não deve ser entendida como um precedente temporal, mas sim como “aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é”³⁴. Origem é o âmbito a partir do qual algo acontece. Pensar na origem implica pensar no lugar de proveniência da essência de algo e, como já vimos anteriormente, essência para Heidegger é o que uma coisa é e como ela é. No ensaio *A Origem da Obra de Arte*, para tratar da questão do ser e como sua verdade acontece, Heidegger reflete sobre a origem de uma obra de arte, que abre de imediato a questão sobre a essência da arte, que só tem lugar na obra de arte.

Inicialmente o filósofo questiona se a origem da obra de arte está no artista, ou na própria obra; questões cíclicas que violam a lógica, pois a obra de arte e o artista são elementos interdependentes que não possuem existência individual, mas somente enquanto se relacionam entre si e com um terceiro elemento: a arte. Para Heidegger a arte tem origem na sua própria essência, e para encontrar a essência da arte é necessário recorrer àquilo que a essencializa enquanto tal: a obra de arte. Novamente temos a questão colocada pelo filósofo: “o que é e como é uma obra de arte?”³⁵, isto é, para Heidegger é preciso perguntar o que a obra de arte é e como ela é.

Nesta investigação, Heidegger coloca que todas as obras de arte possuem uma característica em comum irrefutável: todas elas são “coisa”. Enquanto “coisa”, elas podem ser levadas de um lugar para o outro, ser reunidas umas com

³⁴ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 11.

³⁵ Id. *Ibid.*, p. 12.

as outras, estar no convívio diário com tantas outras coisas que não são arte, possuindo materialidade e concretude, embora não sejam utilitárias. Ele diz:

Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor na pedra. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa está tão incontornadamente na obra de arte, que deveríamos até dizer antes o contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor...³⁶

Entre todas as coisas, é inegável que algumas possuem o caráter de arte, e muitas não. Heidegger então se propõe a pensar em como diferenciar a “coisa-arte” da “coisa-coisa”. Neste ensaio ele constata que, diante da obra de arte, o olhar utilitário do ser-aí, como até então fora colocado em *Ser e Tempo*, não é capaz de abraçar o ser da obra de arte. No pensamento heideggeriano, é no contexto da cotidianidade que a coisa tem não somente sua utilidade evidenciada, mas também o poder de fazer aparecer o mundo e os homens que através dela se reúnem. Na cotidianidade a coisa tem o poder de revelar o estar-no-mundo do ser-aí. Os traços da utilidade da coisa já trazem em si o mundo para a qual foi criada, que é ao mesmo tempo origem de sua criação. Cito Ligia Saramago, quando em sua dissertação *A Topologia do Ser* faz uma análise sobre o livro *Ser e Tempo de Heidegger*: “as coisas, no contexto da cotidianidade detêm o poder de reunir os homens em torno de si e de configurar uma espacialidade que se estabelece ao seu redor”³⁷.

A Origem da Obra de Arte traz a ideia de que a obra de arte diz algo além da utilidade. Mas seria a obra de arte uma coisa à qual se adere algo a mais? Seria esse algo a mais a arte? Para pensar a questão do que diferencia a coisa-arte da coisa-coisa, para desvelar o ‘caráter coisal da obra’, o filósofo considera necessário refletir sobre o que é uma coisa, qual é a coisidade da coisa. Heidegger pretende investigar o âmbito onde as coisas são o que são aprofundando o conhecimento da coisa como até então ela fora pensada pelos ocidentais: 1) como suporte de características; 2) como unidade de múltiplas sensações; 3) como matéria enformada. Ele conclui que todos os métodos até então utilizados no pensamento metafísico violam a coisa quando a submetem a uma compreensão estritamente racional na qual somente o pensamento estrutura a experiência da

³⁶ Id. Ibid., p. 13.

³⁷ PÁDUA, Ligia Teresa Saramago. *A “Topologia do Ser”*. Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. Tese de doutorado em filosofia, Departamento de Filosofia, PUC - Rio, 2005, p. 43.

coisa, reduzindo-a a um conceito relativo ao âmbito em que ela se apresenta como tal e que logo será substituído por outro. Isso acontece ou porque o pensamento se baseia somente no que é perceptível pelos órgãos dos sentidos, buscando uma experiência pura da coisa – sendo que a sensação isolada não é capaz de revelar o ser da coisa –, ou porque reduz a coisa a uma experiência utilitária, definição esta que mais se aproxima da busca do ser da obra de arte, pois se impõe à utilidade.

Ao repensar a coisa, Heidegger encontra três tipos de coisa: a mera coisa; o apetrecho; e a obra de arte. Mera significa a pura coisa, a coisa propriamente dita, que está livre da utilidade e da fabricação. A mera coisa não está impelida a nada, ela simplesmente está ali, inanimada, em estado bruto na natureza, está “repousando em si mesma”, aguardando ser descoberta. O apetrecho é aquilo que é fabricado pela mão do homem para ser por ele utilizado e nasce do seu destino, desde sua origem já possui um “para que” determinante de sua forma. A obra de arte tem sua afinidade com o apetrecho por também ser fabricada e se assemelha à mera coisa por ter uma “presença autossuficiente”.

(...) o apetrecho revela também uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo fabricado pela mão do homem. Porém, a obra de arte, pela sua presença auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando-se em si própria e a nada forçada.³⁸

Para entender o ser de cada tipo de coisa, para o filósofo, é preciso deixar o ser repousar em si mesmo e na sua essência, não pensar analiticamente. Pois uma das características fundamentais da coisa diante da nossa maneira de pensar é que ela se mostra recolhendo-se, ocultando-se, resistindo ao pensamento tal como o conhecemos: “ou será que o manter-se em reserva da mera coisa, este não estar compelido a nada em si repousando, fará justamente parte da essência da coisa?”³⁹. Ao investigar a questão sobre a essência da mera coisa, do apetrecho e da obra de arte, Heidegger coloca em segundo plano a mera experiência subjetiva e utilitária do objeto pelo homem e não por acaso se referencia em uma obra de arte. Heidegger pensa a experiência oriunda da arte como aquela capaz de salvar o homem do pensamento técnico-científico e da experiência subjetivista, distraída e alienada de um indivíduo que se apodera de um objeto, abrindo novos horizontes para se pensar o estar-no-mundo do homem.

³⁸ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 27.

³⁹ Id. *Ibid.*, p. 23.

Neste ensaio, Heidegger encontra pistas para se aproximar do ser de cada tipo de coisa não com base em uma experiência do uso cotidiano de um objeto, mas em um quadro de Van Gogh com a representação de um par de sapatos – considerados por ele sapatos de uma camponesa, fato contestado duramente pelo historiador da arte Meyer Shapiro, que pretende invalidar suas considerações pelo fato de o sapato na realidade pertencer a um operário. Ele escolhe observar não apenas um par de sapatos, mas um par de sapatos apresentado numa conhecida e reconhecida obra de arte. Para o filósofo, o modo de ser desta coisa-apetrecho (o sapato), assim como o mundo onde ele está inserido se revelam na pintura de Van Gogh. Para Heidegger o quadro não se limita a olhar para o ser-apetrecho do apetrecho que consiste em sua serventia, mas deixa simplesmente o sapato ser o que é, permite que o ser do sapato seja desvelado. Se o ser do apetrecho é a maneira que ele encontra para se aproximar do ser da obra de arte, a obra de arte é a maneira que ele encontra para se aproximar do ser das coisas.

3.1. O quadro

Na abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a umidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o temor ante a ameaça da morte. Este apetrecho pertence à *terra* e está abrigado no *mundo* da camponesa. É a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo.

Mas tudo isto o vemos possivelmente no apetrecho para calçar que está no quadro. Pelo contrário, a camponesa, traz pura e simplesmente os sapatos. Como se este trazer fosse assim tão simples. De cada vez que, já noite alta, a camponesa, com um cansaço forte, mas saudável, tira os sapatos e, de cada vez que, de madrugada, ainda escura, volta a lançar mão deles, ou de cada vez que, em dia de festa, passa por eles, tudo isso ela sabe sem considerar e observar. O ser-apetrecho do apetrecho reside, sem dúvida, na sua serventia. Mas esta, por sua vez, repousa na plenitude de um ser essencial do apetrecho. Denominamo-la a solidez. É graças a ela que a camponesa por meio deste apetrecho é confiada ao apelo calado da terra; graças à solidez do apetrecho, está certa de seu mundo. mundo e terra estão, para ela e para os que estão com ela, apenas aí: no apetrecho. Dizemos ‘apenas’ e estamos errados, porque a solidez do apetrecho é que dá a este mundo tão simples uma estabilidade e assegura à terra a liberdade do seu afluxo constante.

O ser-apetrecho do apetrecho, a solidez, conjuga em si todas as coisas... (...) a serventia do apetrecho é, todavia, apenas a consequência essencial da solidez”.⁴⁰



Ilustração 2 - *Pair of Leather Clogs* (1888), de Vincent van Gogh. Van Gogh Museum, Amsterdam. Foto de autoria própria. 2011.

Esta reflexão deixa claro que para Heidegger a obra de arte pode revelar o ser do ente, ela faz conhecer o que o apetrecho na verdade é. Fica evidente que no pensamento do filósofo a pintura, enquanto obra de arte, é capaz de revelar que o ser do apetrecho apresenta algo além de si mesmo, apresenta também o mundo e a terra onde ele habita. A partir da pintura somos capazes de vivenciar não somente a serventia dos sapatos, mas também o trabalho, o cansaço, o esforço, as dádivas e os castigos da vida do camponês no seu esforço diário pelo sustento nessa terra. “A obra de arte fez saber o que o apetrecho de calçado na verdade é”.⁴¹

⁴⁰ Id. Ibid., p. 26.

⁴¹ Id. Ibid., p. 27.



Ilustração 3 - Shoes (1887), de Vincent van Gogh. Van Gogh Museum. Amsterdam. Foto de autoria própria. 2011.

Para Heidegger, somente ao pôr-se diante do quadro de Van Gogh é possível perceber que graças ao apetrecho a camponesa está entregue à terra e certa do seu mundo – mundo este que por meio do apetrecho liga-se à terra, mundo onde o ser-aí instala sua morada sobre a terra. O filósofo considera que a serventia do apetrecho é consequência essencial da tensão entre mundo e terra; é através do apetrecho que estes se vinculam, e esse vínculo chama-se confiabilidade. A serventia do apetrecho é consequência da confiabilidade; o ser do apetrecho é confiabilidade e revela-se como algo além de sua mera serventia, como elo inseparável entre mundo e terra. O apetrecho tem a missão de unir o mundo e a terra no ser-aí.

Como já vimos, para Heidegger o mundo – termo já desenvolvido por ele anteriormente em *Ser e Tempo* – é o espaço de inteligibilidade das coisas, é a totalidade referencial na qual o ser-aí está, é da ordem dos conceitos e da compreensão. O homem, ser-aí, é o ser lançado em um mundo já previamente constituído, a partir do qual sua experiência adquire sentido. Terra é a antítese do mundo, é o suporte material independente de conceitos no qual o mundo é referenciado, é a ambiência que acolhe as possibilidades. Terra é aquilo onde se

recolhe o surgir de tudo o que como tal surge; é o que abriga, dando à luz. Confiabilidade é o elo indissolúvel entre eles, é o que garante a manutenção e a durabilidade ao âmbito. O ser-apetrecho do apetrecho é o resultado essencial da confiabilidade, do vínculo entre mundo e terra, e ambos possuem um caráter essencialmente espacial. Mundo e terra são conceitos centrais que serão abordados com mais profundidade nos capítulos que se seguem.

A obra de arte aparece nesse momento para Heidegger como o que é capaz de revelar a essência das coisas, só através da obra “quadro” o ser do apetrecho “sapato” é iluminado. O próprio ser-obra da obra se essencializa enquanto se apresenta. Paulo César Duque Estrada, no seu ensaio *Sobre a Obra de Arte como Acontecimento da Verdade*, observa que “o mais próximo da obra de arte não é o seu caráter coisal, mas sim o que já está em obra na obra”⁴². E o que está em obra na obra de arte é para Heidegger a verdade ela mesma. A obra de arte é um pôr-em-obra-da-verdade. “Na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente”⁴³. A arte é o acontecimento da verdade – verdade enquanto desvelamento. Este, porém, só acontece dentro de um âmbito. Em última instância podemos concluir que no pensamento heideggeriano o ente é o que é à luz de sua ambiência, seu ser está preso a ela. A obra é obra somente enquanto está no âmbito que é por ela mesma aberto. E pergunto: a ambiência sendo impermanente, a verdade do ser torna-se relativa? A verdade, para Heidegger, não é algo que está nas estrelas, acessível a poucos iluminados, mas algo que se apresenta no combate entre o mundo e a terra que habita na obra de arte.

Podemos citar, em paralelo ao exemplo da pintura de Van Gogh, os *ready-mades* de Duchamp que, por meio do deslocamento de um apetrecho para um âmbito outro que o da sua origem, transformaram ontologicamente a coisa-apetrecho em obra de arte. Esse deslocamento, que pode ser visto como meramente espacial, significa acima de tudo uma mudança de âmbito da qual o objeto passou a participar, transformando sua serventia e, juntamente a ela, o próprio conceito de arte. Ao exercitar a desorientação Duchamp reposiciona o objeto no espaço, abrindo um mundo. Ao vincular a experiência do apetrecho a um lugar estranho a ele, insere-o na experiência da arte e nos liberta da relação

⁴² DUQUE-ESTRADA, Paulo César. “Sobre A Obra de Arte Como Acontecimento da Verdade”. In: *O que nos faz pensar*, n. 13. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1999, p. 67-78.

⁴³ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 25.

utilitária, possibilitando novas condições de relação com o mundo – uma relação não mais de oposição, mas de copertencimento. O lugar ao qual o objeto passou a pertencer abriu um mundo.

O acontecer da verdade, no pensamento de Heidegger, antecipa-se na reflexão do quadro de Van Gogh, e completa-se na reflexão sobre o templo grego. O templo possibilita a reflexão de como a arte funda um mundo ao mesmo tempo em que guarda, abriga a terra. Com a obra-templo podemos verificar que no pensamento de Heidegger a obra de arte, no seu próprio acontecer, é capaz de abrir o mundo histórico para seu povo, ao mesmo tempo em que na sua ausência um determinado povo histórico não teria existência. A obra de arte abre novas clareiras na história. A obra de arte é origem, é acontecimento cuja duração está vinculada ao mundo ao qual pertence, coexiste.

3.2. O templo

Um edifício, um templo grego, não imita nada. Está ali, simplesmente erguido nos vales entre os rochedos. O edifício encerra a forma do deus e nesta ocultação deixa-a assomar através do pórtico para o recinto sagrado. Graças ao templo, o deus advém no templo. Este advento de deus é em si mesmo o estender-se e o demarcar-se do recinto como sagrado. O templo e o seu recinto não se perdem, todavia, no indefinido. É a obra templo que primeiramente ajusta e ao mesmo tempo congrega em torno de si a unidade das vias e das relações, nas quais nascimento e morte, infelicidade e prosperidade, vitória e derrota, resistência e ruína, ganham para o ser humano a forma do seu destino. A amplitude dominante destas relações abertas é o mundo deste povo histórico. A partir dele e nele é que ele é devolvido a si próprio, para o cumprimento da vocação a que se destina.

Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das ondas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é a sua, como ele está bravo. A árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra adquirem uma saliência da sua forma, e desse modo aparecem como o que são. A este vir à luz, a este levantar-se ele próprio e na sua totalidade chamavam os gregos, desde muito cedo, a φύσις. Ela abre ao mesmo tempo a clareira daquilo sobre o qual e no qual o homem funda o seu habitar. Chamamos a isso a Terra. Do que este palavra aqui diz há que excluir não só a imagem de uma massa de matéria depositada, mas também a imagem puramente astronômica de um planeta. A terra é isso onde o erguer abriga tudo o que se ergue e, claro está, enquanto tal. Naquilo que se ergue advém a terra como o que dá guarida.

A obra que é o templo, ali de pé, abre um mundo e ao mesmo tempo repõe-no sobre a terra que, só então, vem à luz como o solo pátrio. Porém, jamais sucede que os homens e os animais, as plantas e as coisas estejam aí e, reconhecidos como objetos imutáveis, forneçam de seguida, acessoriamente, a ambiência adequada ao templo, que um dia se acrescenta ao que lá está. Aproxima-nos muito mais do que é, se pensarmos tudo isso de modo inverso, com a condição, evidentemente, de sabermos ver, antes de mais, como tudo se nos apresenta se outro modo. A simples viragem, efetuada por si mesma, não dá nada.

O templo, no seu estar-aí concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for obram enquanto o deus dela não tiver fugido.⁴⁴



Ilustração 4 - Pergamon altar, Pergamon Museum. National Museums em Berlin. Retirada do site: <http://achodigno.com.br/blog/?p=798>. Acesso em março de 2011.

Quando Heidegger menciona o templo grego no ensaio *A origem da obra de arte*, o faz para esclarecer a natureza da obra de arte. A obra de arte para o filósofo não representa, mas apresenta, ou seja, torna presente a verdade. O templo torna visível todas as coisas: a rocha, o céu, o mar, a luz do dia, a escuridão da noite. O templo faz o que faz por estar ali erigido, ele não está em qualquer lugar, ele se ergue *ali*. O templo repousa sobre o solo e se alteia no ar e, assim, dá abertura para a visualização do mundo ao qual pertence. Graças à obra-templo, o lugar obtém extensão e delimitação, o lugar ganha fronteiras, a potencialidade latente

⁴⁴ Id. Ibid., p. 33.

daquela região é realizada, é tornada real, o lugar aparece. O templo não apenas se ergue em um lugar privilegiado como também traz à luz o próprio ser do lugar. O templo conduz à essência poética, é o lugar privilegiado para o encontro do ser. O templo é o acontecer da verdade que oculta e revela simultaneamente. O templo corporifica o acontecer do sagrado. Graças às relações que são por ele mesmo instauradas, o templo recebe a condição de obra de arte. O templo é uma obra dos homens criada com a intenção de revelar o mundo em que habitam.

Através do templo podemos chegar facilmente à arquitetura, enquanto abrigo para a reunião dos homens capaz de configurar uma espacialidade própria em torno de si. A obra de arquitetura é a expressão da presença do homem no mundo; através dela podemos pensar em como se dá esta presença. Se uma construção não preenche a condição de expressão da existência do homem sobre a terra, também não é capaz de despertar sentimentos e emoções. É fato que nem toda construção é arquitetura e nem toda arquitetura é obra de arte. Porém, toda arquitetura deve ser a construção de um lugar onde o habitar do homem possa se estabelecer.

A obra de arte e de arquitetura “templo” possui o poder de reunir o espaço e o tempo nos quais se instala dando forma ao seu mundo, corpo à sua terra, desenhando a história de seu povo. O templo determina os traçados das ruas, condiciona os caminhos de aproximação e afastamento, torna-se símbolo e referência de um povo. O templo traz em si a capacidade de dar autorreconhecimento para um povo. Heidegger diz que o mundo de um povo abre-se a partir da obra-templo. A partir deste mundo aberto, com suas relações infinitas, este povo torna-se capaz de realizar sua vocação, de consumir seu destino, pois o templo concede ao homem a própria compreensão como parte de um povo histórico em determinado tempo e lugar. O templo para Heidegger faz o deus presente, articula e reúne o que dá ao homem a forma do seu destino como povo histórico, destino que lá é acolhido no abrigo de suas formas.

Pela descrição do templo, podemos verificar que para Heidegger a obra de arte possui a missão de devolver a pátria para o homem, de ser uma força contrária ao exílio, ao sentimento do estrangeirado, ao sentimento inerente ao próprio homem de não se sentir em casa. E no seu pensamento, para completar esta missão, deve permanecer no seu solo de origem. Enquanto lá permanecer o deus, enquanto ele não tiver fugido, o templo permanece enquanto obra em seu

espaço essencial, no seu mundo originário, no que Heidegger chama de “solo pátrio”. Mas por que razão sua transferência para outro local que não o seu local de origem afetaria tanto sua condição de obra de arte? Isso nos faz pensar que as obras autênticas não se instalam em qualquer lugar, mas a partir de seus lugares instalam e determinam seus próprios espaços essenciais. O espaço do seu entorno só se torna visível e perceptível graças às conformações espaciais geradas a partir da obra. A obra arquitetônica não está *no* espaço, mas o espaço aparece *através* dela, e esta deve respeitar no sentido de pertencer ao lugar onde se instala. A questão da verdade da arquitetura e da arte é, portanto, também uma questão de natureza espacial.

Podemos ver presente na descrição heideggeriana do templo grego o que já vimos na descrição da pintura de Van Gogh: a manifestação da relação ontológica entre o conceito de mundo e o conceito de terra na obra de arte. Mundo e terra se encontram de forma essencial e existem numa relação de origem distante da causalidade temporal, pois não são causa um do outro, mas se copertencem, são opostos e como tais possuem um vínculo originário. A obra propicia o combate de encobrimento e desencobrimento entre eles. A plenitude da obra nasce do equilíbrio entre esses dois elementos, surge enquanto deixa a terra ser terra e o mundo ser mundo. O templo grego pertence ao mundo e está sobre o rochedo que pertence à terra. A obra de arquitetura, neste sentido, atinge seu apogeu ao afirmar o equilíbrio entre essas duas forças, ao deixá-las serem em si mesmas.

Na obra-templo, o mundo se mostra para dar às coisas sua aparência. O templo grego, na descrição de Heidegger, não apenas inaugura um mundo, mas deixa a pedra ser pedra, deixa o céu ser céu; é um deixar que cuida, abre e guarda. O templo é um jogo de espelhos que abre um mundo entre o céu e a terra, num movimento de copertencimento e confiabilidade. O mundo “tem lugar” no templo que corporifica, presentifica, salva, preserva, abre, expõe, guarda e protege a sagrada vista das coisas e de si mesmo. O templo faz surgir o mundo e o mantém vigente.

Pensar no templo grego nos faz questionar quais seriam os templos atuais. Em quais construções ou obras de arquitetura podemos ver presente a sagrada vista do mundo e de nós mesmos? Que habitação se faz possível nos lugares instaurados pela arquitetura hoje? Onde habita o sagrado – se é que podemos considerar que ele ainda sobrevive? Será que “todo o materialismo hedonista de

nosso tempo parece estar perdendo a dimensão intelectual que valeria perpetuar em pedra”⁴⁵?

Para Raimund Abraham “a arquitetura sempre foi e sempre será um monumento ao eterno, uma celebração à ausência e à presença do homem”⁴⁶. Se ainda resta alguma esperança de reinvenção do templo no mundo contemporâneo, “ela somente poderá originar-se de uma reinterpretação da existência arquetípica do homem”⁴⁷.



Ilustração 5 - Musikerhaus em construção. Projeto do arquiteto Raimund Abraham. Foto retirada do site: <http://lebbeuswoods.wordpress.com>. Publicada em 2008. Acesso em março de 2011.

Para Tadao Ando é necessário compor arquitetura procurando “encontrar uma lógica essencial inerente ao lugar”⁴⁸. A pesquisa arquitetônica, para este arquiteto, “supõe a responsabilidade de descobrir e revelar as características formais de um sítio, ao lado de suas tradições culturais, clima e aspectos naturais e ambientais, a estrutura da cidade que lhe constitui o seu pano de fundo, e os padrões de vida e costumes ancestrais que as pessoas levarão para o futuro”⁴⁹. Ele considera ainda que a arquitetura pode transformar o lugar em um “plano abstrato e universal”⁵⁰, sendo que apenas nestas condições “a arquitetura pode repudiar o

⁴⁵ PALLASMAA, Juhani. “A geometria do sentimento: o olhar sobre a fenomenologia da arquitetura”. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 483.

⁴⁶ ABRAHAM, Raimund. “Negação e reconciliação”. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 500.

⁴⁷ Id. Ibid.

⁴⁸ ANDO, Tadao. “Por novos horizontes na arquitetura”. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 497.

⁴⁹ Id. Ibid., p. 497.

⁵⁰ Id. Ibid., p. 498.

universo da tecnologia industrial e tornar-se uma grande arte, no verdadeiro sentido da expressão”⁵¹.



Ilustração 6 – Igreja da luz (1989). Projeto do Arquiteto Tadao Ando. Ibaraki. Japão. Foto retirada do site: aarteminimalista.blogspot.com. Acesso em março de 2011.

Muito recentemente o arquiteto chinês Wang Shu, 48 anos, foi agraciado com o prêmio Pritzker, considerado o Nobel da Arquitetura. Independentemente do questionamento se um prêmio é ou não relevante para determinar se uma obra de arte, de arquitetura ou do que quer que seja possui qualidade extraordinária, os motivos apontados pelo júri mostram uma direção do pensamento sobre as construções do homem que vão em direção oposta ao determinismo do poder

⁵¹ Id. Ibid., p. 498.

econômico, à ditadura da política imobiliária e à espetacularização da arquitetura do simulacro, que tem ditado as regras do fazer e construir arquitetura. O prêmio de Shu aponta, como o próprio argumento do júri revela, para uma preocupação legítima com o crescimento urbano chinês, que tem se realizado baseado em contratações de arquitetos estrelas, os chamados *starchitects*, e na construção de uma arquitetura muito mais espectral do que material, muito mais baseada na imagem do que na corporeidade.

A obra de Wang Shu foi escolhida por ser considerada pelo júri uma obra artesanal, respeitosa com o meio ambiente e na qual convivem de forma harmoniosa tradição e modernidade, uma combinação de força escultural com sensibilidade contextual. A obra foi escolhida pelo seu transformador uso de materiais e motivos tradicionais combinados a materiais contemporâneos, provocando um efeito extremamente original e estimulante, pela sua capacidade de valorizar o contexto local, de fugir da reprodução e ser atemporal. A questão da relação ideal entre o passado e o presente parece cair em um bom momento: a urbanização da China, assim como dos países em forte desenvolvimento, nos faz perguntar se a arquitetura deve se inspirar no passado ou olhar somente para o futuro, se deve estar baseada na tradição ou vinculada às perspectivas de futuro. Como qualquer obra arquitetural, o trabalho de Wang Shu transcende este debate e produz uma arquitetura profundamente enraizada em seu meio. “Como posso compor poemas, literatura ou filosofia com materiais comuns, sem palavras especiais e/ou recém-inventadas? Por isso o meu estilo de escrita é como construir uma casa – eles são paralelos.”, disse Wang Shu numa entrevista na China.

Três das principais obras de Wang Shu são a Biblioteca do Colégio Wenzheng na Universidade de Suzhou, o Campus Xiangshan de Belas Artes de Hangzhou, assim como o pavilhão de Tengtou-Ningbo na Exposição Universal de Xangai.



Ilustração 7 - Biblioteca do Colégio Wenzheng na Universidade de Suzhou. Projeto do arquiteto Wang Shu. Foto retirada do site: <http://www.ratepublic.com>. Acesso em março de 2011.



Ilustração 8 - Campus Xiangshan de Belas Artes de Hangzhou. Foto retirada do site: <http://www1.folha.uol.com.br>. Acesso em março de 2011.



Ilustração 9 - Museu de História da cidade portuária de Ningbo. Foto retirada do site: <http://www.ratepublic.com>. Acesso em março de 2011.

Encontramos nas obras de Wang Shu nosso tempo atual? Ou seriam os *shopping centers*, os aeroportos, cemitérios, igrejas, teatros, bibliotecas, museus, avenidas, esses espaços genéricos que melhor expressam o nosso mundo? Seria a própria internet, na qual as imagens de projetos de arquitetura parecem tão reais que se confundem com sua realidade construída, que parece tão lisa e sem vida a ponto de não reconhecermos o que é real e o que é a imagem? O que foi realmente construído ou o que permanece como projeto apresentado com uma excelente técnica de representação? Seria o espaço interativo onde cada ser se recria e existe enquanto entidade não corpórea? Qual seria o nosso templo? Seria o templo que não se perpetua em pedra, mas sim numa memória binária fixada numa “nuvem”? Este é o nosso Paraíso Perdido? Qual seria a arquitetura dessa nuvem? Algo além da materialidade das sensações físicas e baseado na volatilidade da imagem? Algo em que “o que os homens têm agora em comum não é o mundo, mas a estrutura da mente”⁵²? Algo cada vez mais distante da terra que orienta nosso peregrinar?

⁵² ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Edição Forense Universitária, 2009, p. 296.

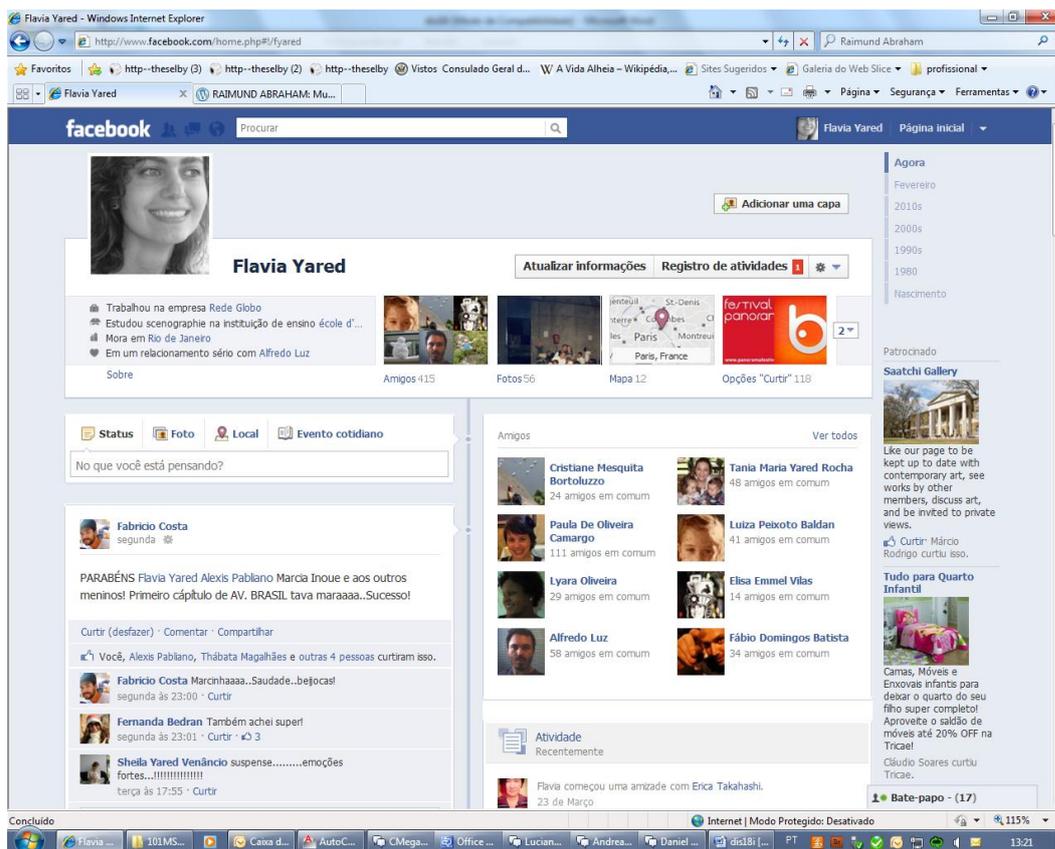


Ilustração 10 – página do facebook da própria autora. Acesso em março de 2011.

Assim, onde sobrevivem os verdadeiros corpos tornam-se lugares cada vez mais inóspitos; a terra cada vez mais longe do mundo, e o mundo cada vez mais próximo de sua inexistência, pois já não encontra mais suporte material para sua permanência. A tarefa da arquitetura de nos atualizar no desafio de entender o nosso corpo como nossa morada, de pensar a terra, de tornar esse globo azul flutuante no vazio o lugar de habitação compartilhado por todos, sem o qual a vida perde sua base existencial, é cada vez mais negligenciada. A tarefa da arte de nos proporcionar uma experiência desalienada da maneira pela qual mundo e terra se apresentam não encontra mais lugar?



Ilustração 11 – Morador de rua com seu cachorro. Foto retirada do site: <http://welingtonpergunta.wordpress.com>. Acesso em março de 2011.

3.3.

O Combate Terra e Mundo

Para entender melhor a questão da terra e do mundo e sua importância no que diz respeito à obra de arte e à arquitetura para Heidegger, precisamos percorrer seu pensamento a partir do ensaio *A Origem da Obra de Arte*, no qual o autor introduz um novo elemento para se aproximar da questão do ser: a terra. Ligia Saramago defende com muita propriedade que uma outra linguagem se fez necessária para investigar a questão do ser depois de *Ser e Tempo*. Para a autora, Heidegger precisava considerar aspectos da existência que até então não haviam encontrado palavras neste livro para aparecerem e, ao recorrer à poesia de Hölderling, encontra a terra, pois o questionamento pela verdade do ser foi tomado pela arte e por sua inescapável materialidade. A terra, para Heidegger, não é o planeta objeto de estudo da astronomia, tampouco se refere ao solo, o conjunto de minerais e matéria orgânica sobre o qual crescem as plantas. Terra não se restringe à matéria, tampouco à ideia de natureza como reserva disponível, e muito menos como algo a ser apreendido por alguma disciplina tecnicista. A terra

não é um conceito criado pela metafísica, é “a infatigável e incansável que está aí para nada. Na e sobre a terra, o homem histórico funda seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra”⁵³. A terra possui uma instância originária, é o “onde” possível de se estabelecer raízes, de encontrar abrigo para o abrir-se da existência. A terra é o solo pátrio que oferece abrigo e subsistência e carrega em si o sentido de pertencimento a um lugar. A terra é o retraimento que se abre na clareira do mundo. Na abertura, a terra se essencializa como o “onde” do acolhimento. A abertura se enraíza no recolher-se da terra.

(...) graças à terra, a materialidade da existência mostra seu brilho, a natureza ganha nitidez, o espaço invisível do ar se deixa ver, recortado pelos contornos do templo. A terra, em seu retraimento, faz com que o invisível se manifeste no coração visível e palpável do mundo⁵⁴.

O conceito de mundo apresentado a partir deste ensaio encontra-se em união indissolúvel com o conceito de terra. Ao repensar as coisas e a obra de arte, foi inevitável para Heidegger repensar o conceito de mundo. O filósofo escreve:

(...) mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo a soma das coisas existentes. O mundo mundifica e é mais ente do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é objeto, que está antes nós e que pode ser intuído.⁵⁵

E ainda, “Ao abrir-se um mundo, todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplidão e estreiteza.”⁵⁶

O mundo é o “onde” da abertura do ser de tudo o que é. No mundificar do mundo a vida na terra ganha presença e contorno. Não estamos mais no mundo do ser-aí em seu agir individual, mas no mundo de um povo histórico que ao agir imprime sua marca.

o mundo é abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas do destino de um povo histórico. A terra é o ressaír forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. Mas a relação entre mundo e terra nunca degenera na vazia unidade dos opostos, que não tem que ver um com o outro. O mundo aspira, no seu repousar sobre a terra, a sobrepujá-la. Como aquilo que se

⁵³ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 36.

⁵⁴ PÁDUA, Lígia Teresa Saramago. *A “Topologia do Ser”*. Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. Tese de doutorado em filosofia, Departamento de Filosofia, PUC - Rio, 2005. p. 180.

⁵⁵ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 35.

⁵⁶ Id. *Ibid.*, p. 35.

abre, ele nada tolera de fechado. A terra, porém, como aquela que dá guarida, tende a relacionar-se e a conter em si o mundo.

O confronto de mundo e terra é um combate. Certamente, falsificamos com facilidade a essência do combate, na medida em que confundimos a sua essência com a discórdia e a disputa e, portanto, só o conhecemos como perturbação ou destruição. “Todavia, no combate essencial, os combatentes elevam-se um ao outro à auto-afirmação das suas essências.”⁵⁷

O combate entre o mundo e a terra é essencialmente o combate originário entre a clareira e a ocultação. É neste combate que o copertencimento desses elementos antagônicos é revelado. A desocultação é sempre um acontecimento, um acontecimento da verdade. A clareira é conquistada no combate originário que tem lugar na obra de arte. Este conflito habita a obra de arte enquanto esta puder permanecer como obra. O estar-aí de uma obra provoca o evento da verdade: “a obra de arte é o lugar do repousar em si do combate através do qual a verdade acontece e ela, como obra, precisa estar situada no lugar inicialmente aberto por ela mesma.”⁵⁸

É importante ressaltar que para Heidegger a verdade não é algo supremo e absoluto a ser captado pelo gênio artista e representado em livros ou mesmo na obra de arte. A verdade não é atemporal, eterna, imutável. A verdade é, para o filósofo, histórica, localizada, temporal. A verdade só existe por obra da própria obra, enquanto a obra for obra, enquanto permanecer aberto o mundo ao qual pertence; “na obra, a verdade está em obra”⁵⁹. A verdade é uma abertura, quando e enquanto atualiza-se no aberto do mundo e na retração da terra. A verdade é histórica.

A verdade é o combate original no qual, de cada vez a seu modo, é conquistado o aberto, no qual tudo assoma e a partir do qual se retrai tudo o que se mostra e se erige como ente. (...) a abertura deste aberto, a saber, a verdade, só pode ser o que é, a saber, esta abertura, quando e enquanto ela própria se institui no seu aberto.⁶⁰

Heidegger escreve ainda:

a verdade só acontece de modo que ela se institui por si própria no combate e no espaço de jogo que se abrem. Porque a verdade é a reciprocidade adversa entre clareira e ocultação, (...) Mas a verdade não existe não existe de antemão algures, nas estrelas, para ulteriormente alojar-se em qualquer ente. Isso é já impossível porque, de fato, só a abertura do ente produz a possibilidade de um algures, de um

⁵⁷ Id. Ibid., p.38-39.

⁵⁸ PÁDUA, Lígia Teresa Saramago. *A “Topologia do Ser”*. Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. Tese de doutorado em filosofia, Departamento de Filosofia, PUC - Rio, 2005, p.185.

⁵⁹ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 44.

⁶⁰ Id. Ibid., p. 49.

lugar preenchido por algo de presente. Clareira de abertura e instituição no aberto se co-pertencem-se. São uma e a mesma essência do acontecimento da verdade. Este é, de diversas maneiras, histórico.⁶¹

Pobres de nós, mortais, que buscamos sempre uma verdade imutável para nos protegermos eternamente. Teremos sempre que peregrinar de verdade em verdade, de mundo em mundo, nos sentindo ora destituídos de uma morada e ora num lar doce lar.

Terra e mundo estão presentes na obra de arte como agentes do acontecimento da verdade. A arte é a resistência ao que Hannah Arendt chama de “alienação do mundo e da terra” a que estamos submetidos na compreensão técnico-científica da existência. O acontecer da verdade tem lugar na obra de arte e corporifica-se na delimitação da sua forma. Esta materialização é o resultado do combate entre terra e mundo, do rasgo que unifica os combatentes e os faz aparecer. A forma da obra é o acontecimento da verdade ela mesma, encontrando seu lar na própria obra.

a verdade é a desocultação do ente como ente. A verdade é a verdade do ser. A beleza não ocorre ao lado desta verdade. Se a verdade se põe em obra na obra, aparece. É este aparecer, enquanto ser da verdade na obra e como obra, que constitui a beleza. O belo pertence assim ao autoconhecimento da verdade.⁶²

No pensamento do filósofo a obra de arte pode marcar um novo início a partir de si mesma, ao ser capaz de dissolver ou restituir relações entre o mundo e a terra. Diante da obra de arte somos expostos a um novo estar-aí no mundo e na terra, expostos ao conflito entre a abertura e o velamento, entre o desocultamento e o ocultamento. “A obra enquanto obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo”⁶³. Esta vocação fundadora, inaugural da obra de arte, não garante sua permanência enquanto tal. Para tanto ela necessita tanto de seus criadores quando daqueles que respondam à sua verdade, daqueles que a salvaguardem, o que Heidegger chama de salvaguarda.

⁶¹ Id. Ibid., p. 49.

⁶² Id. Ibid., p. 66-67.

⁶³ Id. Ibid., p. 35.

3.4. A Salvaguarda

“Deixar a obra ser a obra, eis o que denominamos a salvaguarda da obra.”⁶⁴

A arte é *poiesis*, é a ação de Hannah Arendt que produz mundo. E de maneira análoga, a arte pressupõe inacabamento, processualidade, acontecimento, comunicabilidade, compartilhamento de mundo, produção de sentido pelo espectador. Nesse espaço de pluralidade onde a ação se instaura, a arte como agente de sentido, no seu aparecer original, abre um mundo. É próprio da arte se colocar no lugar de abertura, de instauração de um novo modo de ser no mundo, de produção de mundo. O juízo estético de Kant que reivindica uma universalidade é o juízo próprio do espectador que não é passivo e que na sua atividade não abandona o papel de espectador. O espectador ativo é a salvaguarda de Heidegger. A imaginação com a operação da reflexão transforma os objetos em objetos “sentidos”. Ambos, imaginação e reflexão, liberam o homem das suas condições privadas que o aprisionam para que possa alcançar a imparcialidade, que é a virtude específica do juízo. Na universalidade as especificidades do sujeito são transcendidas em nome de um “sentir em comum” que é plural. De acordo com Heidegger, “assim como uma obra não pode ser obra sem ser criada, assim como precisa essencialmente de criadores, assim também o próprio criado não pode tornar-se ser sem os que salvaguardam”⁶⁵.

Podemos dizer que um mundo sem salvaguarda significa um mundo sem arte. Para olhar um espetáculo é necessário espectadores, para ouvir música é necessário ouvintes, para pensar a arte é necessário a salvaguarda, pois, para que a ação do ser-aí aconteça no mundo é preciso haver os “outros”. A afirmação, o acontecimento de qualquer atividade se dá junto com a pluralidade, pois elas implicam o compartilhamento. A arte, vista como ação, coloca-se nesse lugar de abertura, de instauração de um novo modo de ser no mundo. A salvaguarda não possui um papel passivo, ao mesmo tempo em que na sua atividade não abandona o papel de espectador – um espectador criativo. A imparcialidade que o ator não possui – ator no sentido daquele que age – deve estar presente na salvaguarda, pois é nesta imparcialidade que é possível apreciar algo em seu próprio valor, que

⁶⁴ Id. Ibid., p.53.

⁶⁵ Id. Ibid., p.53.

é possível ver o ser do que é; é no desinteresse kantiano que o mundo em comum se faz presente.



Ilustração 12 – Mao, por Andy Warhol, no Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlin. Foto de autoria própria. 2011.

Existe, para Heidegger, uma ligação “maternal” entre a arquitetura e seu espaço originário, existe um copertencimento que faz com que Heidegger considere que na extinção dessa relação original a obra arquitetônica passa a ser somente mais um objeto de história, uma lembrança nostálgica do que fora. Para ele é necessário garantir um “primogênito estar-em-si” da obra de maneira que ela não se torne objeto de estudos ou de visitação de turistas, a oes que a profanariam. Essa condi o originária só existe enquanto a obra não for arrancada do seu mundo, enquanto o seu mundo ainda não estiver extinto, enquanto permanecer aberto o âmbito criado e representado por ela. Essa rela o “maternal” também se estabelece com a vida daqueles que a geraram, que utilizam seus espaços, que vivem em seus lugares, e que habitam os seus caminhos. Através da obra veem o seu mundo tomar refúgio nas suas formas, veem o seu mundo se abrir na infinidade de rela oes. O mundo torna-se visível, reconhecível, o lugar “d    luz”, assim como uma mãe, ao que nele   próprio, concebe o reconhecimento. Sendo a

vista de si mesmo, quando exilada de seu estar originário, a obra nos transfere o sentimento do estrangeirado, do “não-estar-em-casa” e do “não-estar-em-si-mesmo”, do não-pertencimento, da solidão metafísica. Não seria este o exato lugar onde estamos atualmente? Não seria este o nosso devido lugar?

Para Heidegger, uma obra arrancada de seu próprio “espaço essencial”, ou seja, do mundo por ela instaurado, perde de maneira irrecuperável sua condição de obra de arte. É importante ressaltar que o “espaço essencial” não está de maneira alguma preso a coordenadas geométricas, latitudes ou longitudes, pois mesmo as obras arquitetônicas que permanecem no mesmo “local” estão sujeitas à dissolução do seu mundo e de seu “estar-em-si-mesmas” enquanto obra de arte. O que o filósofo defende é que a obra e seu mundo formam uma unidade inalienável. Quando o mundo ao qual pertencem e que inauguram for extinto, elas deixam de ser obras de arte; a perda do mundo significa a perda de suas relações – relações estabelecidas por ela e a partir dela. O que passou não foi a obra, mas o mundo: “o mundo não é mais”⁶⁶. Portanto, essa condição originária só acontece no seu “lugar de origem”, que é o mundo. Só é possível se o seu mundo não estiver extinto, enquanto permanecer aberto o âmbito criado por ela, enquanto for capaz de superar o criador e renovar o espanto, a vista do mundo, e esta experiência pode não ter fim.

Assim, a arte pode ser capaz de restituir a verdade infinitamente, sua luz pode ir além de si mesma, nela habita a característica de que é impossível conhecê-la em sua totalidade. Isso implica o conceito de salvaguarda, que para Heidegger é o conjunto de seres-aí capazes de responder ao apelo da obra de arte. A salvaguarda é tão necessária quanto o artista criador, pois só existe o caráter de obra de arte na coisa-apetrecho enquanto esta for capaz de provocar a experiência da verdade. A salvaguarda preserva a renovação da experiência da verdade do ser através da obra de arte; “a salvaguarda da obra é, enquanto saber, a sóbria persistência no abismo de intranqüilidade da verdade que acontece na obra”⁶⁷.

Cada época histórica é uma maneira de ser e aparecer do mundo e da terra. A experiência humana está condicionada por possibilidades de significação dadas pelo seu tempo e espaço. A obra é capaz de se instalar no mundo, criando novas

⁶⁶ Id. *Ser e Tempo*, parte II. Tradução de Márcia de Sá Calvancante. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 185.

⁶⁷ Id. *A Origem da Obra de Arte*. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 54.

fronteiras de interação, pois tem o destino de apresentar constantemente possibilidades atualizadas de estar-no-mundo. A obra de arte está sempre recriando o passado e abrindo possibilidades para o futuro, proporcionando ao ser-á uma nova compreensão de si mesmo e do mundo a sua volta. A obra de arte escapa à obviedade inerente ao mundo, e a familiaridade assim rompida pela presença de algo que antes parecia estar ausente e que pertencia à totalidade traz à luz as potencialidades não percebidas. A renovação da verdade do ser é a estranheza da obra de arte e do próprio ser. Este “vir à luz”, este “pôr-em-obra” da verdade que acontece no interior da salvaguarda permite vislumbrar o mundo como lugar de habitação. A obra de arte como um “pôr-em-obra-da-verdade” permite o habitar poético.

3.5. Pôr-em-obra-da-verdade ou habitar poético

O mundo só aflora quando é dito ou “posto em obra”. A verdade só se dá na medida em que se poetisa. A obra de arte enquanto pôr-em-obra-da-verdade traz em si uma experiência de mundo e nos atualiza no desafio de recriar as condições de habitação na terra, de pensá-la como nossa morada para torná-la efetivamente o lugar de habitação, sem o qual a vida perde seu sentido. A obra de arte é capaz de colocar o homem em relação com o que está a sua volta, ressignificando lugares, abrindo e cuidando do espaço inobjectual, da vacuidade, onde os homens e as coisas coexistem. A obra de arte abre o lugar para o habitar do homem no mundo; nas palavras de Heidegger, ela proporciona o “habitar na clareira do ser”. A existência do ser só acontece na medida em que ele habita a clareira do desencobrimento do ser.



Ilustração 13 – Judisches Museum, Berlin. Projeto do arquiteto Daniel Libeskind. Foto de autoria própria. 2011.

No pensamento heideggeriano, é a poesia que originariamente proporciona a abertura para o verdadeiro habitar do homem nesta terra. A natureza da poesia é deixar habitar. De todas as formas de arte, é a poesia que proporciona o habitar genuíno, pois “o que se diz genuinamente é o poema”⁶⁸. A arte para Heidegger só acontece na medida em que se poetisa.

Mas onde nós obtemos informações acerca da natureza do habitar e da poesia? Nós a recebemos do que diz a linguagem, é claro que somente quando e na medida em que respeitamos a própria natureza da linguagem. Quando usamos a linguagem poeticamente, a casa do ser é aberta.

É impossível pensar o mundo separadamente da linguagem. A maneira de o pensamento aparecer e ser compartilhado é a linguagem. O pensamento aparece linguisticamente mesmo no diálogo sem som de “mim comigo mesmo”. O pensamento é a tentativa de formulação linguística, é uma experiência linguística; só sabemos o que pensamos por meio da sucessão de palavras. O discurso filosófico, a escrita poética, a arte, tornam o espírito aparente e partilhável. O ser-

⁶⁸ Id. “A Linguagem”. In: *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004, p. 12.

aí obtém as informações acerca da natureza do ser, do habitar e da própria poesia por meio do que diz a linguagem. É fato que o conhecimento do que é, o homem só pode recebê-lo no dizer da linguagem. Através da palavra que guarda sua essência poética original – de não estar a serviço de um projeto de dominação –, o homem é capaz de compreender-se, compreender o mundo e o próprio destino. A linguagem poética é a liberação do pensamento, e a metáfora é o caminho. A linguagem dá nome às coisas que visitam o homem com um mundo. Nomeando o mundo, a linguagem é a primeira a dar às coisas acesso à palavra. As coisas apenas se tornam compreensíveis quando para elas existe uma palavra disponível. E apenas quando as coisas nomeadas são reconhecidas enquanto tal a casa do ser é aberta. Para Heidegger a casa do ser é a linguagem. Somente quando e na medida em que a própria natureza da linguagem é respeitada, quando a linguagem tem sua expressão poética realizada, ela se torna capaz de libertar o sentido do ser, o ser-aí pode habitar na linguagem, o ser-aí passa a pertencer à verdade do ser.

(...) a Poesia é a fábula da desocultação do ente. Cada língua é o acontecimento do dizer, no qual, para um povo, emerge historicamente o seu mundo e se salvaguarda a terra como reserva. O dizer projetante é aquele que, na preparação do dizível, faz ao mesmo tempo advir, enquanto tal, o indizível ao mundo.⁶⁹

A poesia abre para o pensamento possibilidades que ultrapassam seus supostos limites. A poesia é capaz de concretizar as totalidades que escapam à ciência e de sugerir como se deveria proceder para obter a necessária compreensão. A poesia conduz o homem sobre a terra fazendo-o pertencer a ela, traz o homem para o seu habitar. Habitar poeticamente para Heidegger significa estar na presença dos deuses e ser tocado pela essência próxima das coisas. Esta é a dimensão poética do estar do homem no mundo. A arte e a verdade só se dão na medida em que se poetizam, e a dimensão poética do estar do homem no mundo pressupõe o habitar. Segundo Ligia Saramago, “através da palavra que guarda a essência poética original, o homem é capaz de compreender-se a si mesmo, compreender o mundo e seu próprio destino.”⁷⁰

Para Heidegger a natureza da poesia é deixar habitar, bem como a natureza do habitar é deixar habitar. Habitar é a condição para a existência do homem sobre

⁶⁹ Id. *A Origem da Obra de Arte*. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 59.

⁷⁰ PÁDUA, Ligia Teresa Saramago. *A “topologia do ser”*. Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. Tese de doutorado em filosofia, Departamento de Filosofia, PUC - Rio, 2005, p. 29.

a terra. O homem só pode se consumir em todas as suas potencialidades enquanto permanece em sua morada. O habitar preside todo projetar e todo construir. Construir é tornar concreto, materializar a passagem do homem entre as coisas e transformar a vacuidade do espaço em lugares investidos de significado onde o habitar pode acontecer. A tarefa do arquiteto é a de projetar e construir para o habitar. A arquitetura é uma resposta poética ao problema do habitar uma vez que projeta e constrói respeitando essa missão essencial. A arquitetura se ocupa do corpo que ganha limites em função do habitar, a serviço do habitar. A arquitetura deve abrir um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências no mundo, deve fazer esse mundo visível, deve dar lugar para o habitar do homem nesta terra. A essência da arquitetura está na manifestação poética, na *poiesis* grega, como ato de criar e revelar.



Ilustração 14 – Capsule Inn. Hotel cápsula de Tóquio. Foto retirada do site: <http://www.viajanteamador.com>. Acesso em março de 2011.



Ilustração 15 – Cemitério vertical. Foto retirada do site: <http://www.microeducacao.com.br>. Acesso em março de 2011.



Ilustração 16 – Necrotério. Foto retirado do site: <http://revistagalileu.globo.com>. Acesso em março de 2011.

No pensamento de Heidegger o ser é enquanto habita. “Habitar é, porém, o traço fundamental do ser de acordo com o qual os mortais são.”⁷¹. Habitar é a origem do ser. O ser só pode se consumir onde e enquanto tem sua morada, que é a linguagem. A arte pode ser capaz de abrir a porta da morada do Ser: “somos antes de tudo na linguagem e pela linguagem”⁷².

Transcrevo, a seguir, a última frase do livro “*A origem da obra de arte*”, uma citação de Hölderlin que é para mim tão misteriosa quanto verdadeira:

“Difícilmente

O que habita perto da origem abandona o Lugar.”⁷³



Ilustração 17 – Carrancas, Minas Gerais. Foto de Fabio Gomes. 2012.

⁷¹ HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar”. In: *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 140.

⁷² Id. “A Linguagem” in *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004, p. 191.

⁷³ Id. *A Origem da Obra de Arte*. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 63.