

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

LEIDIANE COIMBRA DE LIMA CASTRO

**O LUGAR DA ARTE NO MUNDO DA TÉCNICA - APROXIMAÇÕES E
DISTANCIAMENTOS ENTRE ARTE E TÉCNICA NO PENSAMENTO DE MARTIN
HEIDEGGER**

Goiânia
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE FILOSOFIA

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE
TESES**

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Leidiane Coimbra de Lima Castro

3. Título do trabalho

"O lugar da arte no mundo da técnica – Aproximações e distanciamentos entre arte e técnica no pensamento de Heidegger"

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Carla Milani Damiano, Professor do Magistério Superior**, em 07/08/2020, às 16:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **LEIDIANE COIMBRA DE LIMA CASTRO, Discente**, em

https://sei.ufg.br/sei/controlador.php?acao=documento_imprimir_web&acao_origem=arvore_visualizar&id_documento=1593657&infra_sistema=100000100... 1/2



10/08/2020, às 13:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 1476609

e o código CRC E565D2AD.

LEIDIANE COIMBRA DE LIMA CASTRO

**O LUGAR DA ARTE NO MUNDO DA TÉCNICA - APROXIMAÇÕES E
DISTANCIAMENTOS ENTRE ARTE E TÉCNICA NO PENSAMENTO DE MARTIN
HEIDEGGER**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Filosofia.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Carla Milani Damião.

Goiânia
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Coimbra de Lima Castro, Leidiane

O lugar da arte no mundo da técnica - Aproximações e distanciamentos entre arte e técnica no pensamento de Heidegger. [manuscrito] / Leidiane Coimbra de Lima Castro. - 2020. CXLIII, 143 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Carla Milani Damião.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, , , Goiânia, 2020.

Bibliografia. Apêndice.

Inclui fotografias.

1. ARTE. 2. TÉCNICA. 3. VERDADE. 4. CRIAÇÃO. 5. DISPOSIÇÃO. I. Milani Damião, Carla, orient. II. Título.

CDU 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE FILOSOFIA

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 08/2020 da sessão de Defesa de Tese de Leidiane Coimbra de Lima Castro, que confere o título de Doutor em Filosofia, na área de concentração em Filosofia.

Aos quatro dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte, a partir das 9:00 horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "O lugar da arte no mundo da técnica – Aproximações e distanciamentos entre arte e técnica no pensamento de Heidegger". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Carla Milani Damião (FAFIL/UFMG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Irene Filomena Borges Duarte (Universidade de Évora), membro titular externo, cuja participação ocorreu através de videoconferência; Professora Doutora Ligia Teresa Saramago Pádua (PUC/RJ), membro titular externo, cuja participação ocorreu através de videoconferência; Professor Doutor Laurenio Leite Sombra (UEFS), membro titular externo, cuja participação ocorreu através de videoconferência; Professor Doutor Fábio Ferreira de Almeida (FAFIL/UFMG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros e membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Carla Milani Damião, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos quatro dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Carla Milani Damião, Professor do Magistério Superior**, em 04/08/2020, às 13:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fábio Ferreira De Almeida, Professor do Magistério Superior**, em 04/08/2020, às 13:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ligia Teresa Saramago Pádua, Usuário Externo**, em 04/08/2020, às 13:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Irene Filomena Borges Duarte, Usuário Externo**, em 04/08/2020, às 13:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

https://sei.ufg.br/sei/controlador.php?acao=documento_imprimir_web&acao_origem=arvore_visualizar&id_documento=1582320&infra_sistema=100000100... 1/2



Documento assinado eletronicamente por **Laurenio Leite Sombra, Usuário Externo**, em 04/08/2020, às 13:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 1466157 e o código CRC 26317435.

Em memória de meu compadre Taroba.
Sinônimo de empenho em manter os amigos sempre
próximos e unidos.

*Para Malu, que me proporcionou a
experiência de ter dois corações batendo
num só corpo.*

E para Rodrigo Araújo, por se dispor a habitar e compartilhar o mundo comigo.

AGRADECIMENTOS

Ao apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás, pelo financiamento da minha pesquisa bem como à Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás.

Ser mulher e decidir ter uma carreira acadêmica em filosofia no Brasil é um desafio diário e silenciado. Não é de bom tom falar sobre as inúmeras adversidades que nossa condição apresenta para nós mulheres, sobretudo quando somos mães. Reiteradamente, somos colocadas num lugar de vitimização, quer pelos colegas, quer pelos professores, quando nos olham com o olhar de incapacitação, acreditando que o fato de ter filhos nos coloca em desvantagem. E sim, estão certos em alguma medida, porque a nós não é dado sequer o direito de falar sobre isso, pois quando falamos, aceitamos o lugar de vítimas.

É por isso que meus agradecimentos, prioritariamente, começam pela minha filha Malu. Agradeço a ela por ter sido, desde os dois anos de idade, tão compreensiva e paciente com minhas ausências, com minhas viagens à Goiânia no primeiro ano do doutorado. Agradeço a ela por ter se mudado de cidade comigo, ter se afastado de seus amigos e familiares queridos para que eu pudesse cumprir os créditos em aulas presenciais e justificar o recebimento de bolsa de pesquisa para programa de Pós-Graduação, que exige residência dos estudantes em Goiânia. Agradeço a Malu por ter me dado força, ter me colocado num lugar político como mãe e mulher e por me manter aberta todos os dias a novas possibilidades de ser.

Ao lado de Malu e compondo uma tríade de forças, agradeço com toda força de meu coração àquele que chamo de companheiro e namorado por não ter palavras adequadas para expressar o que ele é na minha vida, Rodrigo Araújo. Obrigada por embarcar nessa jornada, por segurar minha mão, por secar minhas lágrimas numa madrugada fria do cerrado goiano quando tentaram me fazer desistir. Poderia te agradecer por várias contribuições e manifestações de dedicação e carinho. Mas escolho te agradecer pela maneira de me olhar e assim demonstrar que acredita em mim.

Agradeço a Mainha, Rita Coimbra, por ser uma mulher forte como uma barriguda (árvore do cerrado) e me mostrar desde cedo que deveria trilhar meus caminhos seguindo meu coração e fincando os pés no chão. A painho, Francisco Carlos de Araújo Castro (Branco), agradeço o acolhimento e fé que sempre depositou em mim, mostrando-me, com sua vida, a diferença entre o fazer do técnico e do artista. Sendo marceneiro e carranqueiro tem consigo a força criativa que possibilita habitar o mundo. Agradeço também às minhas irmãs, Maribene

Coimbra e Laís Coimbra, por me mostrarem a cada dia o sentido da palavra irmandade. Aos meus tios, Francisco Coimbra e Elisabete Marques, pelo exemplo de dedicação e parceria na criação de meus queridos Ranon e Isa. E também a minha Tia Dazinha, pelo carinho de sempre, e a minha Vó Quinhinha, pelas previsões acertadas e boas vibrações para meu caminho.

Agradeço à Carla Damião, orientadora, amiga e parceira nessa jornada que eu só poderia ter percorrido ao lado de uma mulher. A ela, que me acolheu em Goiânia e na Faculdade de Filosofia, devo a coragem de seguir com este doutorado.

Especial agradecimento às Professoras Irene Borges, Lígia Saramago e aos Professores Laurenio Leite e Fábio Ferreira, por aceitarem o convite para a composição de minha banca de defesa.

Ao longo dessa jornada, marcada por iniciação, separação e retorno, algumas pessoas foram protagonistas ao meu lado, ensinando-me que tanto a Filosofia quanto a criação de uma filha não é tarefa para se realizar sozinha. Minha sogra-mãe tem aí um lugar fundamental. Eliane Oliveira Cunha, obrigada por me ajudar com Malu, com minha tese, com minhas viagens, com as noites insones e também com as de diversão. A esta família que Rodrigo me deu, devo inúmeros agradecimentos: à Karina e Thiago, por cuidarem do meu corpo, à Milla, pela parceria e trocas de diversos tipos, à Sabrina Oliveira por iluminar meus dias com seu riso frouxo e contagiante, e à Tia Elbinha, pela firmeza e força de seu caminhar.

Tenho muitas famílias desde que nasci e ao longo de minha vida ela cresceu em diversos núcleos. Um deles é composto por Gione Ferreira, Érica Cruz e Jéssica Cruz. Minha segunda família, porque descendem da minha inestimável Madrinha, tia Cizinha. Exemplo de mulher guerreira que tomou o destino com suas mãos.

Agradeço imensamente à família Barreto, Érica, Clara e Ananda, essas mulheres que apesar de uma jornada difícil pela vida não perderam e sei que não perderão a ternura, jamais.

Ainda no sentido ampliado de família estão os “Hermida Haase”, Viviane, Olívia e meu compadre Diego. Neles, tenho a certeza de um lar a mais neste mundo.

Na ponte entre família e amigos, agradeço à minha amiga, irmã de vida e comadre Fernanda Castro de Queiroz. Ela que desde os seis anos de idade me empurra quando tenho medo, segura minha mão quando caio e dança comigo quando estou em festa.

Agradeço, porque não tem outra palavra para expressar minha gratidão, à Ísis Nery. Irmã intelectual que me ensina a alimentar mente e corpo com uma dedicação e amizade fortes o suficiente para atravessarmos os desertos que se põem no caminho.

Agradeço a Diogo Campos e Sérgio Sena pela troca constante na difícil tarefa de estudar um autor como Heidegger.

Estudar a técnica não me garantiu um domínio das tecnologias, muito pelo contrário, por vezes me vi numa posição de embate e teimosia com ela. Então, nestes momentos contei sempre com o apoio do querido amigo Aloísio Júnior, minha assistência remota para assuntos de ordem tecnológica.

Ao querido e “Gigante” Fernando Ferraz, *merci* pela ajuda com o francês e por ter alegrado nossos dias ao lado das queridas Gislene Almeida e Héliida Conceição, quando fomos estrangeiros em Lisboa.

Minha eterna gratidão àquele que é meu mestre e minha inspiração, que me ensinou a olhar minha terra natal com olhar de reconhecimento e herança, Jairo Rodrigues, obrigada pela disposição criativa, por me ensinar o que é resguardar uma obra de arte, pelo café com rapadura e pelo conhecimento compartilhado. Agradeço também à Norma Borba, prima e amiga querida, por depositar tanta confiança em nós e por inspirar uma geração de mulheres.

Gratidão ao amigo e leitor atento e cuidadoso, Everton Behrmann, este historiador metido a filósofo que aprendeu diretinho a fazer perguntas que nos tiram do lugar.

Agradeço à amizade de Mariana Andrade e Aline Matos. A amizade de vocês é como um ipê amarelo no cerrado, sinônimo de acolhimento e beleza. Ao lado delas e formando um círculo de afetos estão o queridíssimo Pedro Romário, João Lourenço e Fernando Ferreira.

Profunda gratidão à querida e sempre tão cuidadosa e carinhosa Marlene Oliveria.

Imensa gratidão à Fernanda Caires, Hortênsia Amorim e Juliana Almeida por me lembrarem diariamente que tenho um corpo e que preciso dele para fazer Filosofia.

Agradeço a Iuri Baranov, físico e amigo recente que iluminou meu texto sobre a propagação da luz.

Não poderia terminar estes agradecimentos sem mencionar aquelas que vieram antes de mim e são fontes de inspiração e disciplina, Nancy Mangabeira Unger e Acylene Maria Cabral Ferreira.

São experiências do pensar que favorecem um modo de ser criativo e nos dão indícios para restaurar a morada humana no mundo.

Nancy Mangabeira Unger.

RESUMO

A *com-posição* (*Ge-stell*) é apresentada por Martin Heidegger como a essência da técnica moderna. Esta se apresenta contemporaneamente de um modo completamente distinto da relação instrumental e antropológica que envolve apenas os afazeres ou a lida com objetos técnicos cotidianamente. Como manifestação de ser, a *com-posição* abre para o homem mais uma possibilidade de *ser-no-mundo*. A partir da sintonia que pode estabelecer com essa nova disposição, ele realiza o modo de ser do técnico. Caracterizado por encerrar suas possibilidades de ser num único modo, sobretudo por ser característica da *com-posição* (*Ge-stell*), o pensamento calculador, o modo de ser técnico impossibilita o homem de refletir sobre o que lhe constitui propriamente, que é a abertura para modos de ser. Como alternativa para pensar a abertura de possibilidades que compõem a existência humana, Heidegger propõe pensar a técnica no âmbito da arte. A relação entre técnica e arte, contudo, é feita de tensões em que podemos estabelecer proximidades e distanciamentos entre ambas. Isto é possível pelo fato de que elas são um tipo de *desvelamento* (*alétheia*), de *criação* e de *disposição*. Se por um lado a arte revela mundo, a técnica também o faz. Se por outro, ela abre possibilidades de ser para o homem, a técnica também o faz. E, inegavelmente, as duas revelam entes através de suas criações. Entretanto, o *mundo*, a *disposição* e os *entes* revelados a partir de cada uma delas apresentam-se de maneira completamente distinta. O que leva nossa tese a investigar as características destes tipos de *desvelamento* (*alétheia*) e o modo como o homem habita o mundo a partir deles.

Palavras-chave: Arte. Técnica. Criação. Verdade. Disposição.

ABSTRACT

Ge-stell is described by Martin Heidegger as the essence of modern technology. Contemporarily, it stands quite distinctively from the instrumental and anthropological relationship involved in the daily chores or in the day-to-day labor with technological objects. As a manifestation of being, *Ge-stell* offers man another possibility of being-in-the-world. He realizes his technological way of being from the attunement (*Stimmung*) he can achieve in his new disposition (*Befindlichkeit*). Characterized by limiting its possibilities to a single way of being - particularly as calculative thinking is inherent to *Ge-stell*, the technological way of being prevents man from reasoning on what constitutes his self: the openness for ways of being. Heidegger suggests thinking about technology within the limits of art as an alternative to reasoning on the opening of possibilities that compose the human existence. The relationship between technology and art, however, is built upon the tensions on which one can establish proximity and distance between them. This is possible because both are types of disclosure (*alétheia*), of creation and disposition (*Befindlichkeit*). If, on the one hand, art discloses the world, on the other, technology does the same. If the former opens up man's ways of being, the latter does likewise. Unquestionably both reveal beings through their creations. However, the world, the disposition and the beings disclosed by both, present themselves in a complete distinctive way. This reasoning leads this thesis to address both types of disclosure (*alétheia*), and the way man experiences the world through them.

Key words: Art, Technology, Creation, Truth

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 DO INSTRUMENTO À COM-POSIÇÃO: OS MODOS DE SER DA TÉCNICA	23
2.1 A essência da técnica moderna	23
2.2 Técnica como modo de desvelamento do ente	29
2.3 <i>Ge-stell</i> – a técnica como modo de desvelamento de ser e disposição	36
2.4 <i>Ge-stell</i> como destino	40
3 O QUE HÁ DE BELO NA ARTE?	54
3.1 O caráter de coisa da obra de arte e o desterro do pensamento ocidental	54
3.2 A serventia do utensílio	60
3.3 Mundo e terra na obra de arte	62
3.4 Verdade, encobrimento e dissimulação	69
3.5 Verdade na obra de arte	72
4 A CARRANCA NA CURVA DO RIO: UMA DISTINÇÃO ENTRE ARTE E TÉCNICA PELO FAZER DO ARTISTA	81
4.1 O artesão e o artista: por que a técnica não garante a arte?	87
4.2 A carranca	96
4.3 A curva: qual o lugar das carrancas?	98
4.4 Lugar e obra	104
4.5 De instrumento à obra de arte: Duchamp e o <i>ready-made</i>	106
4.6 Espaço, homem e obra de arte	114
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS – A SERENIDADE COMO TAREFA PARA O PENSAMENTO.	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127
APÊNDICE	129

1 INTRODUÇÃO

A pergunta pela técnica acontece na contramão do estado vigente de manifestação de ser na nossa época, qual seja, o esquecimento do ser. Definida por Heidegger como *época da técnica*, a contemporaneidade corresponde ao acabamento da metafísica¹, ou seja, o acabamento da história do ser que se orientou, ao longo de seu percurso, pela pergunta: “o que é ser?”. Para Heidegger perguntar pelo “é” significa estabelecer um vínculo com o ente. Ora, só temos acesso ao ser pelos entes. Todavia, a vinculação ao ente na perspectiva da pergunta colocada corrobora o esquecimento do ser, uma vez que a pergunta fundamental sobre o seu sentido não é mencionada. Por outro lado, a entificação do ser pela resposta “é isto, ou é aquilo” aniquila sua multiplicidade de manifestação. Ser se dá de diversas maneiras, o que é fundamentado por Heidegger através do caráter de *finitude*. Esta não quer dizer que o ser deixa de existir quando se revela num ente, mas que a cada manifestação ele se apresenta num ente diferente. Não se trata de um Ser (absoluto) que ora se apresenta num modo ou no outro, como se os entes constituíssem um momento de epifania da absolutidade. Ser se manifesta e, por assim dizer, acaba. Portanto, restringir o sentido do ser à pergunta por um ente pelo qual ele se manifesta não alcança a dinâmica de seu significado.

Contudo, vivemos uma época em que a manifestação de ser acontece segundo um paradoxo, pois ela é a época do esquecimento do ser. A palavra esquecimento, é importante destacar, tem relação com a palavra grega *alétheia*², desvelamento. Segundo Heidegger, o esquecimento corresponde ao que se opõe à *alétheia*. Nesse sentido, se ela corresponde ao desvelamento do ser, o esquecimento é o seu velamento, o que está encoberto. Portanto, o modo como nos “afinamos” com a manifestação de ser nesta época se funda no esquecimento.

Na modernidade, com a contribuição do pensamento cartesiano, a verdade se circunscreve numa oposição entre o verdadeiro e o falso, sedimentada pelo pensamento calculador que a tudo antecipa e determina em favor de uma demanda pré-estabelecida, o asseguramento no ente se torna a garantia de certezas e, com isso, de domínio. Assegurar-se no ente em oposição à abertura provocada pela pergunta acerca do sentido do ser corresponde ao esquecimento característico da época da técnica. O pensamento calculador coloca o homem no modo de ser técnico. O homem técnico é um tipo que funciona, um funcionário que se define por exercer uma função. Quem exerce funções não pensa. Isto não quer dizer

¹ Para Heidegger a história da Metafísica corresponde à história da Filosofia e, também, à história do ser.

² Heidegger recupera o sentido de *alétheia* como desvelamento ou desencobrimento, fazendo referência ao Rio Lethe, o rio do esquecimento na mitologia grega. Na obra *Parmênides*, ele trata do sentido dessa palavra como algo que está encoberto, velado. Este é, segundo ele, o sentido de esquecimento: algo encoberto ou velado.

que não aconteça nenhuma atividade no pensamento do funcionário da técnica. Quer dizer que o pensamento que se manifesta nele é um pensamento que calcula, antecipa e determina. Não é um pensamento que transgride uma ordem, que se volta sobre si mesmo e pergunta pelo sentido do modo de ser que ele mesmo é. A funcionalidade técnica é algo tão assombroso quanto Heidegger descreve na sua entrevista ao *Der Spiegel*:

Tudo funciona. É muito inquietante que funcione, e que esse funcionamento arraste sempre um novo funcionamento, e que a técnica arranque cada vez mais o homem à terra, o desenraíze. Não sei se isso vos assusta, mas a mim, em todo o caso, assustou-me ver as fotografias enviadas da Lua para a Terra. Já não precisamos da bomba atômica, o desenraizamento do homem já está aí. Já não vivemos senão em condições puramente técnicas. Já não é numa Terra em que o homem hoje vive (HEIDEGGER, 2001, p. 32).

O homem desenraizado perdeu a relação com a terra no sentido de lugar que o fundamenta, em que constrói e habita. A terra da qual o homem está desenraizado não é o planeta Terra, mas sim, um lugar não geográfico, um lugar ontológico que se refere à sua estrutura existencial. Este é o sentido de mundo. Na medida em que o homem é definido como funcionário da técnica, ele perde sua relação com o mundo enquanto estrutura, pois este passa a ser definido como um *Bestand*, como um disponível³.

No capítulo “Do instrumento à com-posição: os modos de ser da técnica”, apresentamos a estrutura da técnica moderna, a diferença entre *techné* e *técnica moderna*, ao mesmo tempo que buscamos refletir sobre a característica da *Ge-stell*, que segundo Heidegger, corresponde à essência da técnica moderna, e é um fenômeno que abre para o homem uma nova possibilidade ser. Para isso, entender a estrutura do *Dasein*⁴ tornou-se muito importante para verificar de que maneira, em sua estrutura, existe a possibilidade de corresponder a um modo de ser que, pela sua apresentação, corresponde a seu esquecimento. Ora, propriamente o *Dasein* é um feixe de possibilidades que podem ser realizadas na existência do homem a partir de uma correspondência de aberturas entre ele, o mundo e seu tempo histórico.

A fim de compreender a configuração dessa época histórica buscamos entender os conceitos de disposição, mundo e verdade. Para isso, articulamos estes conceitos a partir da

³ Em alemão a palavra *Bestand* significa uma espécie de armazém, um lugar em que se pode estocar coisas, acumular. A tradução que adotamos, disponível, foi feita com base no amplo espectro hermenêutico que podemos acessar a partir do que é disponível. Em todo caso, entemos que o que está no armazém, numa dispensa doméstica ou em estoque, estão à disposição para um uso. Assim que uma demanda aparece é possível lançar mão do que ali está disponível.

⁴ Embora a filologia das palavras não seja nossa maior ocupação na tese, é importante destacar que quando estivermos nos referindo a *Ser e tempo* ou à estrutura existencial proposta por Heidegger para pensar o homem faremos uso da palavra alemã *Dasein*, sem tradução. Entretanto, para os momentos constitutivos desta estrutura tais como, *ser-no-mundo*, *ser-em*, *ser-aí*, *ser-com* adotaremos as traduções proposta por Márcia Schuback na edição de 2008 da obra supracitada.

estrutura existencial do *Dasein*, que é a estrutura ontológica para pensar o homem. Dessa maneira, alertamos para o fato de que iremos usar a palavra *Dasein* quando nos referirmos a esta estrutura. De modo geral, ao longo do texto, usaremos a palavra homem pelo fato de ser esta a palavra usada por Heidegger nos textos da segunda fase de sua obra e com os quais teremos maior contato ao longo da tese. Por isso, expomos o modo como estes conceitos que fundamentam nossa hipótese estão apresentados aqui, ainda que de modo introdutório, pois não fixamos nossa questão num período específico do pensamento de Heidegger. Embora a pergunta pela técnica e sua vinculação com a arte esteja posta na segunda fase de sua filosofia, a estrutura do *Dasein* continua sendo relevante para entendermos de que modo a abertura para o sentido do ser e a correspondência a esta manifestação podem acontecer.

Se pudéssemos construir uma imagem para esta tese seria a imagem heraclitiana do arco e da lira, a tensão entre opostos que produz algo. Neste caso, pretendemos tencionar arte e técnica e entender algumas das diversas possibilidades do acontecer da técnica para compreender qual o lugar da arte na época tecnológica.

Nós, mulheres e homens, segundo a estrutura ontológica apresentada por Heidegger em *Ser e tempo*, correspondemos ao modo de ser que se apresenta para nós autenticamente quando reverberamos esta estrutura em nosso modo de *ser-no-mundo*. Quando um modo de ser se manifesta, o *Dasein* pode se “afinar” com aquilo que se revela numa determinada *disposição*⁵ (*Befindlichkeit*). A disposição é o modo a partir do qual nos colocamos no mundo, ou seja, somos *ser-no-mundo*. Nesse sentido, correspondemos como técnicos ao modo como ser se manifesta atualmente. Esta correspondência, entretanto, será marcada também pelo esquecimento, desta vez, do esquecimento daquilo que nós mesmos somos.

Isto que nós mesmos somos é o que Heidegger define pelo caráter de propriedade do *Dasein*⁶, isto é, um *ser-no-mundo* que se caracteriza ontologicamente (em seu modo de ser) pelo caráter de abertura. Ao desmembrarmos a estrutura da palavra *Dasein*, temos no *Da* a indicação da abertura que, a despeito de quaisquer formalidades linguísticas, Heidegger indica como fundamento desta indicação formal ontológica para descrever o homem. Da outra parte, *Sein*, especificamente *Ser*, temos a indicação disto que o homem é e onde é. Ora, só se pode ser em relação com o mundo e com os entes que compõem o mundo. É devido a esta relação que podemos afirmar, parafraseando Heidegger, que o homem não é sem mundo, e sem homem o mundo não tem significado, pois a relação formal entre eles é que dá sentido à

⁵ Há ainda em português a tradução de *Befindlichkeit* por tonalidade afetiva.

⁶ O *Dasein* é a estrutura ontológica do homem, uma indicação formal de nosso “eu”. Esta estrutura nos permite compreender o modo como nós mesmos somos na medida em que ela se refere ao modo como o ser se revela enquanto ser-no-mundo.

existência de ambos. O fato de *ser-no-mundo* corresponde à *facticidade* do *Dasein*, ou seja, ao fato dele *estar-lançado-no-mundo*, isto é, *ser-aí* entre os entes com os quais lida nas ocupações cotidianas. A *facticidade* implica um modo de *disposição* e *compreensão* de mundo pelo *Dasein*. O *estar-lançado* do *Dasein* está vinculado à sua *decadência*. Nela, ele está entregue ao “*nós*”(Man), ao *impessoal*. O que não quer dizer que não se trate dele, do *Dasein*, e sim de sua inserção e vinculação ao “*nós*”, ou seja, ao *coletivo*, ao *público*.

Compreender o mundo e dispor-se nele são modos da abertura que acontecem num imbricamento fundamental. “Todo compreender possui o seu humor. Toda disposição é compreensão” (HEIDEGGER, 2008, p. 421). Segundo Vattimo, o *Dasein* está no mundo como compreensão e disposição fundamentalmente. Para ele, além de ser dotado, enquanto *ser-no-mundo*, de certa compreensão de uma totalidade de significados, de uma *circunvisão*, o *Dasein* também já tem de início uma certa *disposição*. Esta é uma espécie de pré-compreensão ainda mais originária do que a *compreensão*. A *disposição*, ou segundo a tradução portuguesa do texto de Vattimo, a “situação afetiva”, ou afetividade, “é o modo de se encontrar, de se sentir desta ou daquela maneira, a tonalidade afetiva (*Befindlichkeit*) em que nos encontramos” (VATTIMO, 1996, p. 37). O mundo surge para o *Dasein*, sempre a partir de uma disposição, seja o tédio, o medo ou a alegria, que são modos ônticos em que a disposição acontece, algo como o *humor* (*Stimmung*) (VATTIMO, 1996, p. 40). Nesse sentido, se pode presumir que a *mundanidade* do mundo, em *Ser e tempo*, funda-se na base do *ser-aí*, ou seja, no *Dasein decadente* que está lançado no seu *aí* que é o mundo.

Em *Ser e tempo* o conceito de mundo está ligado à estrutura do *Dasein* a partir da manifestação de ser como *ser-no-mundo*. Nossa insistência em pensar a estrutura do homem a partir desta fase do pensamento de Heidegger deve-se ao fato de que a disposição (*Befindlichkeit*) ocupa um lugar importante na nossa tese, uma vez que a *Ge-stell* também é um modo de *ser-no-mundo* que se abre para o homem na época da técnica. Portanto, não é impensada, ainda que possa parecer abrupta, a passagem de uma fase para outra do pensamento de Heidegger, pois o sentido de disposição é fundamental para pensar o vínculo não só da relação do homem com o mundo, como da relação entre técnica e arte.

Ainda em *Ser e tempo*, o significado do mundo guarda, segundo Vattimo, íntima relação com a disposição que pre-dispõe o homem no mundo. Essa disposição, é importante ressaltar, não é uma decisão consciente do *Dasein*. Efetivamente não se decide estar ou não no tédio ou na alegria. Segundo Vattimo:

O mundo surge-nos sempre, originariamente, à luz de certa disposição emotiva: alegria, medo, desinteresse, tédio. Todos os afectos singulares são possíveis apenas como especificações do fato de o *Dasein* não poder estar no mundo (e, portanto, as coisas não se lhe podem dar) a não ser à luz de uma tonalidade afectiva, que, radicalmente, não depende dele (VATTIMO, 1996, p. 40).

Ao *ser-lançado-no-mundo* o *Dasein* se relaciona com o mundo no âmbito da serventia dos instrumentos. O que vêm ao encontro no mundo das ocupações são instrumentos com os quais o *Dasein* se ocupa na proximidade do cotidiano, no dia a dia, nos seus diversos afazeres. Isso não quer dizer que apenas os instrumentos mais próximos são objetos de que o *Dasein* dispõe, podendo tocá-los diretamente. Para citar o exemplo de Vattimo, até mesmo a lua que ilumina a paisagem noturna e nos deixa melancólicos é um instrumento (VATTIMO, 1996, p. 28). Em geral as coisas não são em si, mas em relação com o *Dasein*, como instrumento⁷. Ainda segundo Vattimo:

O instrumento refere-se não só ao uso específico para o qual está feito, como também, por exemplo, se refere às pessoas que o usam, ao material de que está constituído (VATTIMO, 1996, p. 30).

A cotidianidade do funcionário da técnica é permeada pela ocupação com dispositivos técnicos que são colocados numa prontidão para um uso. Por este motivo, ao longo do capítulo intitulado “O que há de belo na arte?”, nos dedicamos demoradamente na reflexão sobre como os instrumentos tornam-se disponíveis (*Bestand*) quando compõem a época da técnica. Característica desse aprisionamento na relação com os dispositivos técnicos é a dificuldade que existe em se distanciar do mundo tecnológico.

O pano de fundo em que sustentamos essa discussão é o da verdade como desvelamento, *alétheia*. Isto porque, segundo Heidegger:

A essência da técnica repousa na com-posição. Sua regência é parte do destino. Posto pelo destino num caminho de desencobrimento, o homem, sempre a caminho, caminha continuamente à beira de uma possibilidade: a possibilidade de seguir e favorecer apenas o que se des-encobre na dis-posição e de tirar daí todos os seus parâmetros e todas as suas medidas. Assim, tranca-se uma outra possibilidade: a possibilidade de o homem empenhar-se, antes de tudo sempre mais e num modo cada vez mais originário, pela essência do que se des-encobre e seu desencobrimento, com a finalidade de assumir, com sua própria essência, a pertença encarecida ao desencobrimento (HEIDEGGER, 2002, p. 28).

A vinculação do homem ao que se abre para ele numa disposição a partir da manifestação de ser define o seu comportamento com o mundo e com os entes. Quando o ser

⁷ É por este motivo que Heidegger parte de uma interpretação instrumental e antropológica da técnica para, posteriormente, deslocar essa interpretação para o âmbito ontológico, ou seja, pensá-la a partir de sua própria manifestação.

se manifesta como tecnológico, configura-se para a existência humana a possibilidade do técnico ou tecnológico. Esse sentido de tecnológico pensado a partir da estrutura da composição (*Ge-stell*) se organiza no sentido de “instalar” o homem na estrutura estabelecida por esse modo de configurar o real, ou seja, se a com-posição é um tipo de instalação, o modo de ser-no-mundo que corresponde a ela é o do homem tecnológico que com-põe o mundo. Ao se instalar no mundo assim configurado, o homem não se apropria de si mesmo. Sua compreensão não se dirige ao seu modo mais próprio de ser. Ora, exemplo disso são redes sociais criadas exclusivamente para divulgar imagens de si. As imagens que o homem cria de si mesmo para “postar” dizem, antes de quaisquer reações possíveis por parte dos receptores dessas imagens, que ele mesmo já está “postado” e instalado num modo de ser impróprio que o define antecipadamente. Assim, atualizam-se status, dá-se notícia do dia, do que se come, do que se bebe, do passatempo... atualizações que alienam o homem no presente através da ocupação com seus instrumentos tecnológicos.

Quando afirmamos com Heidegger que esse modo de ser-no-mundo impróprio é caracterizado pela ocupação com as coisas que vem ao encontro no mundo, no caso da época da técnica, as coisas vêm ao encontro como disponíveis, não queremos incorrer na ingenuidade de uma defesa ou busca da propriedade. Vivemos na impropriedade e no impessoal porque a vida requer decisões e pertencimento. E, enquanto estamos no mundo, não podemos viver numa abertura indefinida sobre o modo de ser que seremos. O que pretendemos aqui é caracterizar a decisão por um modo de ser que nos insere na com-posição (*Ge-stell*). Ora, não se trata de um ajuizamento sobre o que é melhor ou pior para o destino da humanidade. A realidade técnica já está instalada, já é a configuração na qual estamos inseridos. Não há como retroceder. É nesse sentido que direcionamos também nossa reflexão acerca do destino durante o capítulo. Pois entendemos que a com-posição (*Ge-stell*) é o destino do homem.

Dessa maneira, nos é possível sempre perguntar pela nossa liberdade. Pois:

A liberdade rege o aberto, no sentido do aclarado, isto é, do des-encoberto. A liberdade tem seu parentesco mais próximo e mais íntimo com o dar-se do desencobrimento, ou seja, da verdade. Todo desencobrimento pertence a um abrigar e esconder. Ora, o que liberta é o mistério, um encoberto que sempre se encobre, mesmo quando se descobre. Todo desencobrimento provém do que é livre, dirige-se ao que é livre e conduz ao que é livre (HEIDEGGER, 2002, p. 28).

No capítulo “A carranca na curva do rio: uma distinção entre arte e técnica pelo fazer do artista”, nos dedicamos a pensar o fazer artístico. Nesse sentido, alguns conceitos diretores se mostraram importantes para compreender o modo como a obra de arte aparece e funda um

lugar. O conceito de mundo foi retomado, agora não mais vinculado ao homem, mas como o espaço que surge e é fundado pela obra de arte que se instaura e o edifica. O conceito de espaço também tem grande destaque nessa fase de nossa reflexão, bem como o de *resguardar*, *enraizar*, *habitar* e *criar*.

A articulação destes conceitos direcionará a questão sobre como é possível então a criação artística em meio às ocupações tecnológicas. Seria a técnica suficiente para garantir a arte, uma vez que esta também é um fazer instrumental guiado por um tipo de conhecimento? O próprio Heidegger não se detém nessa questão. Mas ela não se furta ao pensamento que acessa sua obra. Essa pergunta nos mobiliza porque é uma via para o pensamento que não se “conforma” com o modo de criação explorador e provocador que é típico da *com-posição (Ge-stell)*.

Heidegger mostra em “*Poeticamente o homem habita*” que a criação é um modo de ser-no-mundo e que ela acontece de diferentes modos. Um destes modos é o da *Ge-stell*. Portanto, este modo é também um modo de ser-no-mundo. Assim, a *Ge-stell* corresponde tanto a um modo de desvelamento do ser (que se desvela em nossa época como técnica), quanto a um modo de desvelamento do ente (criação) e, ainda, um modo de ser-no-mundo (o do técnico ou tecnológico).

Nossa hipótese é que o artista está numa afinação tal com o mundo que se coloca num modo privilegiado de criação diferente da criação provocativa da técnica. O artista ressignifica o mundo a partir da expressão de seu modo de ser. A afinação do artista com o mundo abre o mundo como possibilidade criativa na medida em que ele se apresenta como seu criador (no âmbito da arte). Na criação artística a obra de arte abre uma nova possibilidade de compreensão e com isso funda um mundo. É nesse sentido que afirmamos que a obra de arte é edificadora, pois ela abre espaço para um novo lugar se estabelecer e, com isso, um novo mundo, ainda que como fundamento para compreensão.

O momento da criação, como momento em que se pode perceber o desvelamento como tal, apresenta-se e abre-se para o artista, como recordação de seu modo de ser mais próprio, ou seja, sua abertura. A partir da sua estrutura ontológica, podemos inferir que o artista, em sua criação, está diante de um acontecimento e a partir dele pode atribuir sentido ao mundo. No momento da criação artística tudo pode acontecer enquanto aquilo que se desvela não tem *forma*. O processo criativo assimila o artista e mesmo a obra confeccionada numa unidade fundadora de mundo. É curioso como o momento de recordação de sua abertura, o momento da criação, é também o momento em que o artista esquece-se de si

mesmo, sendo a ponte, a passagem para que o encoberto apareça. Como será explicitado, a obra de arte funda mundo.

Como afirmamos anteriormente estas são questões que nos mobilizam a partir do pensamento de Heidegger. Nosso exercício é o de pensar o impensado na obra do autor e assim atualizá-la. A nossa tese, portanto, apresenta os âmbitos, as tensões, os pontos de encontro dessas questões. O sinal de aproximação entre arte e técnica apresentado por Heidegger é nosso guia, como um bom sinal é. Este guia nos leva a caminhos diversos, como trilhas na floresta, como caminhos no campo. São limiares para o próprio pensamento. Este que, como ele afirma em “Carta sobre o humanismo”, é uma forma de ação. “O pensar age enquanto se exerce como pensar. Este agir é provavelmente o mais singelo e, ao mesmo tempo, o mais elevado, porque interessa à ação do ser com o homem.” (HEIDEGGER, 1983, p. 149).

Neste processo, um novo desafio se colocou para o nosso pensamento quando assistimos o mundo entrar de uma vez por todas na época da tecnologia no momento em que fomos obrigados, por uma pandemia, a nos isolarmos do convívio social. Com isso, mudou a maneira de nos relacionarmos com os dispositivos técnicos, mudou a maneira de *ser-com*, ou seja, a convivência, e mudou a nossa relação com o virtual, posto que não podemos nos relacionar com os espaços coletivos, neste caso o geográfico, da mesma maneira de tão pouco tempo atrás.

Nesse sentido, a pergunta pelo lugar da arte nos parece ainda mais fundamental. Porque agora mesmo, neste instante, vivenciamos a passagem para uma nova era, qual seja, a da técnica⁸. E dela, pelo que podemos precocemente perceber, não temos como recuar. Mas podemos decidir como iremos avançar.

⁸ Para Heidegger a época da técnica é algo que se anuncia desde os gregos. Ela é um processo que corresponde à história do ocidente e à história da metafísica que, em sua fase final se apresenta como técnica moderna, ou seja, *Ge-stell*.

2 DO INSTRUMENTO À COM-POSIÇÃO: OS MODOS DE SER DA TÉCNICA

2.1 A essência da técnica moderna

Pensar a essência da técnica moderna requer um percurso pela história de seu próprio nome, técnica. A modernidade diz apenas de um modo de ser da técnica em que esta se configurou a partir de um determinado contexto na história. O que apontamos aqui como técnica moderna diz respeito a uma característica apresentada pela técnica desde a modernidade, sobretudo a partir do modo de pensar fundamentado no modelo cartesiano e que considera, como garantia para pensar corretamente, o cálculo. Segundo Heidegger, desde Descartes até a atual época em que a cibernética se mostra como configuradora do real, “passa a imperar o elemento racional e os modelos próprios do pensamento que apenas representa e calcula” (HEIDEGGER, 1983, p. 73).

Devemos também considerar que a pergunta pela técnica não é uma pergunta isolada e sem referência. Ora, quando pensamos corriqueiramente na palavra técnica o que nos vem à mente é uma relação com algo que se apresenta como um instrumento e ainda uma atividade. Ao colocar a pergunta pela essência da técnica, o que se abre para nós é a experiência dos limites de tudo que é técnico e isso é fundamental para não nos deixarmos moldar à sua manifestação em nossas atividades cotidianas.

Provavelmente desaparecerá a necessidade de questionar a técnica moderna, na mesma medida em que mais decisivamente a técnica marcar e orientar todas as manifestações no Planeta e o posto que o homem nele ocupa (HEIDEGGER, 1983, p. 73).

A técnica não se refere apenas aos aparelhos, máquinas e aos utensílios, mas às necessidades a que eles atendem e ao modo de vida que realizamos a partir dela, ou seja, existe algo que é anterior a estes instrumentos e que define seu uso e regula sua produção.

As palavras *techné* e *episteme* estão vinculadas desde a origem na Grécia antiga, com Platão, e são, segundo Heidegger, usadas para o conhecimento e a arte, ambos num sentido mais geral e amplo. O termo *techné* é apreendido como arte em sentido geral, não designando nenhum conhecimento ou modo específico de lidar com instrumentos ou realizar tarefas. *Techné* tem, portanto, esse duplo significado de *poiesis* e conhecimento. Heidegger toma de empréstimo a definição de *poiesis* do *Banquete* de Platão. Desse modo, “todo deixar-viger o que passa e procede do não-vigente para a vigência é *ποίησις*, é pro-dução”(HEIDEGGER,

2002, p. 16). O sentido de produzir inerente à *poiesis* é um tipo de surgir, de aparecer, ou seja, refere-se a um acontecimento ou desvelamento de algo. Sendo assim, remete tanto à atividade das abelhas que produzem mel, quanto à atividade do homem que constrói algo que não surge por si só. O que difere a produção do mel pelas abelhas, ou a casa do João de Barro, da produção empregada pelo homem para construir sua própria casa, por exemplo, é o fato de que a produção destes animais é algo que acontece integrado à natureza. Eles produzem e, até onde o nosso conhecimento pode acessar, não modificam seu conhecimento acerca desta produção, não o transferem nem o aprimoram, pois estão inseridos na natureza que é sua composição. Não se colocam distanciados dela, ou apartados dela a ponto de a submeterem a seus conhecimentos e domínios. Este movimento em que se localizam é o movimento da *physis*.

Também a φύσις, o surgir e elevar-se por si mesmo, é uma pro-dução, é ποιήσις. A φύσις é até a máxima ποιήσις. Pois o vigente φύσει tem em si mesmo [...] o eclodir da pro-dução. Enquanto o que é pro-duzido pelo artesanato e arte, por exemplo, o cálice de prata, não possui o eclodir da pro-dução em si mesmo mas em um outro [...], no artesão e no artista (HEIDEGGER, 2002, p. 16).

O homem se relaciona com o mundo de uma maneira completamente distinta e, portanto, sua produção também acontece de modo distinto. A construção ou produção de algo pelo homem obedece a uma outra ordem, responde a um outro tipo de relação tanto com o que se produz quanto com os meios a partir dos quais algo é produzido.

Desse modo, sobre a técnica, devemos considerar duas coisas com relação ao sentido da palavra. De um lado ela não é apenas a palavra que se refere a um fazer artesanal como também se refere às artes. De outro lado, como já afirmamos anteriormente, ela se refere ao conhecimento num sentido mais amplo e, desta maneira, “o conhecimento provoca abertura. Abrindo, o conhecimento é um desencobrimento” (HEIDEGGER, 2002, p. 17). Se a técnica é uma forma de desvelamento⁹, como demarcar a diferença entre *techné* e técnica moderna? Esta última é também um modo de desvelamento? O que caracteriza a *techné* é o desvelamento do tipo não provocativo, ou seja, que não estabelece previamente uma disposição ao que se desvelará, que não força nem predispõe a um modelo prévio. No modo

⁹ Tanto desencobrimento como desvelamento referem-se à *alétheia*, palavra resgatada por Heidegger para tratar de um tipo de verdade diferente do sentido de adequação e concordância. O “des” de desencobrir e desvelar marca a ambiguidade presente nestas palavras, qual seja, o sentido de cobrir e velar presente também na estrutura da palavra *alétheia* e acentuada pelo “a” inicial. Este conceito será analisado com mais radicalidade no próximo capítulo desta tese. Optamos por “desvelamento” como tradução embora as duas opções sejam adequadas. No entanto, nas citações, iremos manter a referência da tradução que dispomos para citar. Portanto, pode aparecer ora desvelamento, ora desencobrimento.

de produção da *téchné* é o desvelamento que aparece na condução de algo do encoberto para o descoberto. E quanto à técnica moderna, o que a caracteriza?

O que é a técnica moderna? Também ela é um descobrimento. [...] O descobrimento dominante na técnica moderna não se desenvolve, porém, numa produção no sentido de *poiesis*. O descobrimento que rege a técnica moderna é uma exploração que impõe à natureza a pretensão de fornecer energia, capaz de, como tal, ser beneficiada e armazenada (HEIDEGGER, 2002, p. 18-19).

Ao considerarmos, tal como Heidegger, o exemplo de uma terra em que se desenvolve a exploração de minérios poderíamos questionar: por que o subsolo passa a se desvelar como reservatório de minérios onde a extração e a exploração são o modo de desvelamento vigente? Ora, também fazem parte da técnica as necessidades criadas pelo uso dos instrumentos e isso compõe um modo de vida, ou seja, as necessidades a que estes instrumentos atendem. Sendo assim, podemos afirmar que é a partir de uma totalidade conjuntural em que estão inseridos terra, explorador e produção que podemos determinar o modo como o subsolo será significado. A herança da filosofia cartesiana, na busca por certezas para a condução da vida, relegou-nos a figura do sujeito racional que se define a partir do “eu” e refere-se a tudo que lhe é exterior como “não eu”. Para chegar a esta conclusão ele busca um tipo de ciência que o livre dos embaraços e enganos a que o pensamento supostamente poderia chegar, caso se comportasse sem rigor na busca pelo conhecimento.

Considerando que entre todos aqueles que até agora procuraram a verdade nas ciências, só os matemáticos puderam encontrar algumas demonstrações, isto é, algumas razões certas e evidentes, não duvidei de que deveria começar pelas mesmas coisas que eles examinaram; embora delas não esperasse nenhuma outra utilidade a não ser a de acostumarem meu espírito a alimentar-se de verdade e a não se contentar com falsas razões (DESCARTES, 1996, p. 5).

Contudo, a busca por certezas apresentadas pelo método cartesiano elege o homem como um ser racional que se dirige ao mundo a partir de sua própria medida, ou seja, impondo sua subjetividade ao que se apresenta para ele.

Dessa maneira, o método que guia o homem através da dúvida para o indubitável acaba sendo o guia em direção a si mesmo, cada um em direção ao seu próprio eu. Nesse sentido, o homem se torna o único ponto de partida para pensar o seu próprio eu e o que está “fora” dele, o mundo constituído por extensão, como objeto (CASTRO, 2011, p. 14).

A herança cartesiana então se estabelece na dicotomia sujeito-objeto, segundo a qual é dada uma ênfase à figura do sujeito que se apresenta como aquele capaz de representar e determinar o mundo, que se figura como objeto. O que temos a partir disso é um mundo que

pode ser predicado pelo sujeito a partir de seus interesses cotidianos. Nesse sentido, ele pode ser uma reserva, uma fonte, um recurso ou matéria-prima. Como objeto, o mundo é exposto fora do sujeito, algo de que se pode extrair recursos, que se pode manipular e fazer um uso.

Não deixa de ser curioso o fato de que a conclusão a que Descartes chega seja a de uma existência derivada de uma atividade do pensamento. Ora, o pensamento quando se torna algo que deve funcionar segundo o método de operar da matemática, como ele propõe, é um pensamento assegurador, do tipo que calcula, que opera com medidas e projeções, com asseguramentos e certezas. Esse modo de pensar é o que permite se relacionar com o mundo e com as coisas a partir de relações instrumentais. Pois, para este pensamento, essas relações garantem funcionamento, certeza. Tal como ele mesmo parece funcionar. O modo segundo o qual pensamos as coisas com as quais nos relacionamos acaba, em última instância, determinando o modo como somos definidos. Portanto, não se trata de uma autodefinição do homem como sujeito, mas de alteração na maneira de pensar.

Por outro lado, precisamos considerar que o sujeito não acontece a partir de uma mutação do homem como animal racional. Mas de uma mutação do conceito de verdade.

É a verdade definida a partir da certeza para a consciência (e não mais a partir do *eidos*, da *energeia* ou da *actualitas*) que exige um 'sujeito' no qual a adequação da evidência se faça na presença a si sem falha de instante. [...] O sujeito é uma figura historial que, como o veremos mais adiante, está condenada a apagar-se em breve sob a violência das estruturas da época da Técnica (HAAR, 1990, p. 126).

O sujeito pôde realizar essa possibilidade que o define num distanciamento com o mundo por ser uma figura historial e por corresponder à verdade do ser na medida em que ela lhe revela uma abertura de um modo de ser que se configura historicamente. Uma relação que se apresenta a partir dessa dicotomia estabelece uma ordem em que o sujeito de conhecimento propõe, pela interpretação de mundo, o objeto que pretende conhecer. Essa representação que Heidegger chama de “posse asseguradora” acontece de modo antecipado na medida em que o sujeito já se cercou do entendimento de que aquilo com o que pretende se relacionar é “proposto”, algo posto por ele mesmo, um objeto. Ora, se o objeto é algo que o sujeito propõe, então parte do conhecimento disto que se lhe apresenta já está definida de antemão como algo que é diferente dele.

Quando o mundo é disposto no sentido de uma exploração, o modo de desencobrimento que está em jogo é o da técnica moderna, pois, ao dispor do mundo no sentido de uma exploração, este se abre como reserva a fornecer algo de que se possa fazer um uso, seja mineral, animal, hídrico. Certamente, o trabalho do camponês que cultiva o solo

e lida com a terra no modo cuidadoso do plantio difere da moderna indústria agrícola que lhe demanda uma produção de modo mais invasivo. O trabalho do camponês é certamente um trabalho que envolve a técnica. Contudo, o uso de equipamentos que substituem sua atividade de lavrar a terra na terceirização da mão de obra corresponde a uma suplementação da presença humana, este é um modo de lidar e de produzir completamente diferente das técnicas mais primitivas. Para estas podemos usar a palavra *techné*, por corresponder a uma produção técnica mais artesanal e não provocativa.

Uma estória apresentada por Gilvan Fogel em *Do 'coração-máquina' – ensaio de aproximação à questão da tecnologia* merece ser aqui reproduzida para nos ambientar na dimensão da atividade da técnica.

DsiGung foi para a província de Tschu e depois voltou para a província de Dsin. Quando ia através da região ao norte do rio Han, viu um velho que trabalhava em sua horta. Para irrigá-la ele abriu regos e ele mesmo descia até ao fundo de um poço e trazia nas mãos uma caçamba cheia d'água, que despejava nos regos. Ele cansava-se até quase à extenuação e, no entanto, pouco realizava.

DsiGung então lhe disse: “Há um engenho, com o qual a gente pode irrigar até cem regos num só dia. Com pouco trabalho obtém-se muito. O senhor não gostaria de empregá-lo?” O hortelão tomou um ar empertigado, olhou-o e disse: “E do que se trata?” DsiGung falou: “Toma-se uma vara à guisa de alavanca, sendo a extremidade de trás mais pesada e a da frente mais leve. Desse modo pode-se tirar a água, que assim vai jorrar. Chama-se a isso um puxador de água”.

Então, subiu ao rosto do velho uma certa arrelia e ele disse, porém meio sorrindo: “Ouvi meu mestre dizer: aquele que usa máquinas, este rege todos os seus afazeres segundo a medida da máquina; aquele que conduz suas coisas segundo a medida da máquina, este ganha um coração-máquina; aquele porém que tem no peito um coração-máquina, para este extravia-se o puro singelo; aquele para o qual o puro singelo se extraviou, este torna-se inseguro nas instigações de seu espírito; insegurança nas instigações do espírito é algo que o verdadeiro sentido não suporta. Não que eu não conheça tais coisas: eu me envergonho de empregá-las” (FOGEL, 1998, p. 91).

A exploração da terra que a provoca e a força a partir de uma demanda gerada pela produção em larga escala da indústria alimentar acontece de modo completamente oposto ao do lavrador, ainda que este tenha uma técnica de plantio. Nela o lavrador desenvolve uma técnica que não provoca a terra forçando-a a responder uma demanda de alta produtividade. Ao contrário da técnica moderna que, com suas máquinas e sua engenharia genética voltada à produção, atende a altas demandas de rentabilidade e produtividade, com o desenvolvimento de transgênicos e toda indústria de agrotóxicos. E não podemos deixar de mencionar a destruição de biomas para dar espaço a pastos para criação de animais, ou ainda a criação destes em confinamento. “Hoje em dia, uma outra posição também absorveu a lavra do campo, a saber, a posição que dis-põe da natureza. E dela dis-põe, no sentido de uma

exploração. A agricultura tornou-se indústria motorizada de alimentação.” (HEIDEGGER, 2002, p. 19).

O encadeamento que considera a extração, transformação, estoque, distribuição, reprocessamento, antecipação, encomenda, controle, cálculo e asseguramento caracteriza este modo de produção e exploração da técnica moderna. É a partir desse encadeamento que a técnica moderna descobre as coisas e dispõe delas para o uso, quer seja ele pacífico ou não. E, ao dispor do mundo dessa forma, este não está mais à sua frente como um objeto (*Gegenstand*) apenas, mas como um *disponível* (*Bestand*). Heidegger dará um novo sentido à palavra alemã *Bestand* que significa em português algo como “estoque”, “estável”, “duradouro”. Adotaremos a tradução de Emmanuel Carneiro Leão, em que temos *disponibilidade*, no sentido de algo que está disponível ou pronto para um uso, uma prontidão. Segundo Heidegger (2002, p. 20-21), “esta palavra significa aqui mais e também algo mais essencial do que mera ‘provisão’. *Disponibilidade* se faz agora o nome de uma categoria (*Der Rang*)”.

Tudo que é desvelado, produzido, dentro do modo de desvelar da técnica moderna é um *disponível*. A *disponibilidade* se desenvolve no desvelamento e é o modo em que vigora tudo que o desvelamento explorador da técnica moderna atinge. No entanto, a técnica não é uma entidade que tem suas ações autônomas. Nenhuma máquina opera a partir de sua própria demanda, ainda que a autoformatação seja própria das tecnologias contemporâneas. A máquina não é autônoma nem se basta a si mesma porque ela tem a sua disponibilidade “exclusivamente a partir e pelo dis-por do dis-ponível” (HEIDEGGER, 2002, p. 21). Quem realiza a técnica? O homem. Nesse caso o homem também é um modo de desvelamento ao produzir dentro da dinâmica da técnica moderna.

Realizando a técnica, o homem participa da *dis-posição*¹⁰, como um modo de *des-cobrimto*. [...] O descobrimento em si mesmo, onde se desenvolve a disposição, nunca é porém, um feito do homem.[...] O descobrimento já se deu, em sua propriedade, todas as vezes que o homem se sente chamado a acontecer em modos próprios de descobrimento (HEIDEGGER, 2002, p. 22).

Um homem é um modo de desvelamento. Nesse sentido, ele participa como uma face do desvelamento, não como seu detentor. Este não é um instrumento nem uma propriedade do homem que pode somente corresponder ao modo de ser que lhe vem ao encontro numa dada

¹⁰ A disposição a que Heidegger se refere aqui não pode ser confundida com a disposição de que falamos anteriormente. A disposição (*Befindlichkeit*) é um existencial que define o modo a partir do qual o homem se comporta no mundo, como se relaciona e como está no mundo. Embora a palavra usada aqui tenha sido traduzida por disposição também, ela compõe um desdobramento de palavras que partem de uma mesma estrutura: a disponibilidade, tradução adotada para a palavra *Bestand*. Dela fazem parte dis-positivo, dis-ponível, dis-posição. Todas pressupondo o pôr no sentido de uma prontidão.

referencialidade. No caso da técnica moderna, o modo de desvelamento que vem ao encontro do homem é o modo do explorador, tal como um funcionário que atende a uma demanda da patroa que lhe distribui função. Ao requerer o homem em sua “linha de produção”, a técnica moderna atende à demanda aberta pelo desvelamento explorador e calculador que já se abriu previamente e antecipou este modo de ser para ele. Desse modo, embora tenha sua origem na *techné* grega, a partir da influência moderna do pensar calculador acontece o modo de desvelamento calculado, que possibilita a exploração. No caso da *techné* não, ela acontece como uma produção num sentido não provocativo.

Na técnica moderna o objeto torna-se um *disponível* na medida em que o homem compreende e interpreta o real a partir deste modo de *ser-no-mundo*, qual seja, o do técnico. O modo segundo o qual o homem está no mundo é que define o objeto revelado como disponível, porque este modo já revela uma *circunvisão* e uma *disposição* previamente estabelecidas pelo modo como o ser se revela em nossa época e com o qual ele o homem se afina. Se o homem se refere à natureza, por exemplo, como um setor de sua representação (como reserva, por exemplo) ele já está inserido num tipo de desvelamento e *circunvisão*. Ou seja, existe algo anterior ao homem e à natureza e que abre antecipadamente um lugar a partir de uma configuração de mundo (também pré-definida), isto é, o *desvelamento*¹¹. A forma de *desvelamento* na qual ambos estão inseridos é que determinará o lugar de cada um. Se esta forma de desvelamento for a da técnica moderna o homem será o provocador e referir-se-á à natureza como um disponível. Ao tratar a natureza como um setor de sua representação, ele já firma um lugar e uma forma de desvelamento, haja vista que a natureza existe independente de nossa representação. Portanto, podemos afirmar que a técnica moderna é o desvelamento que acontece segundo a categoria da *disponibilidade* que tem como fundamento o disponível.

2.2 Técnica como modo de desvelamento do ente

Tanto Heidegger quanto Spengler em *O homem e a técnica* concordam que a técnica moderna tem um caráter instrumental, pois envolve o uso de instrumentos em seu modo de desvelar os entes, ao mesmo tempo que pode ser definida como uma atividade antropológica. Entretanto, para Heidegger, estas determinações não são suficientes para dizer o que é o fenômeno da técnica moderna. Na intenção de transpor a perspectiva instrumental e antropológica e tratar da técnica como uma questão ontológica, ou seja, que diz respeito ao

¹¹ Neste caso abre-se para a técnica a perspectiva de ser ela um “modo de ser”. E, neste caso, ela é anterior à natureza e à pessoa. Ela é um modo de ser que caracteriza nossa época.

modo de ser dos entes, Heidegger afirmará que “a técnica não é um simples meio. A técnica é uma **forma** de desencobrimento. Levando isso em conta, abre-se diante de nós todo um âmbito para a essência da técnica moderna. Trata-se do âmbito do desencobrimento, isto é, da verdade” (HEIDEGGER, 2002, p. 17).

No sentido grego, verdade é *alétheia*, isto é, desvelamento e velamento¹². Sendo assim, a técnica é um tipo de produção, de desencobrimento ou desvelamento. Como *poiesis*, produção, ela é um modo de fazer algo vir a ser.

A pro-dução conduz do encobrimento para o desencobrimento. Só se dá no sentido próprio de uma pro-dução, enquanto e na medida em que alguma coisa encoberta chega ao des-encobrir-se. Este chegar repousa e oscila no processo que chamamos de desencobrimento (HEIDEGGER, 2002, p. 16).

Na produção um ente acontece como algo produzido, ou seja, não se produz a si mesmo. Pois ela é uma condução para o aberto, para o desvelado. Como o vinho, o mel, a obra de arte. Como produção (*poiesis*), a *techné* também acontece na natureza, enquanto *physis*.

A palavra *physis* indica aquilo que por si brota, se abre, emerge, o desabrochar que surge de si próprio e se manifesta neste desdobramento, pondo-se no manifesto. Trata-se, pois, de um conceito que nada tem de estático, que se caracteriza por uma dinamicidade profunda, genética (BORNHEIM, 1999, p. 12).

Efetivamente o mel não surge a partir de si mesmo como qualquer ente na natureza. O mel é uma produção e um produto. Obviamente as abelhas não se reconhecem nesse fabrico como produtoras, pois esse modo de ser faz parte de sua existência enquanto abelha. Portanto, elas são enquanto produtoras de mel, elas existem nessa conjuntura. A partir desse modo de ser é que surge o mel. De fato, não existe uma árvore de mel, ele não brota da terra, pois o eclodir de sua produção não está nele mesmo. Seu desvelamento, sua condução para o aberto, acontece a partir de outro, da abelha. Entretanto, segundo Spengler:

O tipo abelha, desde que existe, sempre confeccionou os seus favos como ainda hoje o faz e como o fará até à sua extinção; os favos “fazem parte” da estrutura básica do tipo, tal como a forma das asas ou a coloração do corpo.[...] A técnica da espécie, conseqüentemente, não só é invariável como impessoal (SPENGLER, 1993, p. 56-57).

Este tipo de técnica não se ensina e não se aprende. É algo próprio das abelhas e tem um fim em si mesmo na medida em que elas próprias compõem a natureza em sua dinâmica própria de acontecimento. Fazer mel não passa por uma decisão deliberada das abelhas, ao

¹² Este ponto será melhor desenvolvido no capítulo posterior.

menos no que podemos acessar com nosso entendimento. A existência do mel está atrelada à sua produção pelas abelhas.

Uma pro-dução, *ποιεσις*, não é apenas a confecção artesanal e nem somente levar a aparecer e conformar, poética e artisticamente, a imagem e o quadro. Também a *φύσις*, o surgir e elevar-se por si mesmo, é uma pro-dução, é *ποιεσις*. A *φύσις* é até a máxima *ποιεσις*. Pois o vigente *φύσει* tem em si mesmo (*ἐνάλλω*) o eclodir da pro-dução. Enquanto o que é pro-duzido pelo artesanato e pela arte, por exemplo, o cálice de prata, não possui o eclodir da pro-dução em si mesmo mas em um outro [...], no artesão e no artista (HEIDEGGER, 2002, p. 16).

Toda essa dinâmica de produção, no entanto, se pudermos atribuir-lhe uma autoria, compõe a *physis*. A colmeia, a casa do João de Barro, o formigueiro, o cupinzeiro são engenharias técnicas que têm um fim em si mesmas, atendem a uma ordem própria e não geram um conhecimento que é ensinado e aperfeiçoado de uma geração para outra. Não desenvolvem uma ideia de progresso amparado pelo desenvolvimento tecnológico do pensamento calculador que se pode observar na técnica moderna. A produção da *physis* é caracterizada por ser um vir-a-ser a partir de si mesma. Dessa forma, podemos afirmar que a *physis* é um tipo de *techné*, enquanto desvelamento do ente, que tem como principal aspecto trazer em si mesmo o eclodir da produção e, desse modo, estando livre do arbítrio humano, porque este, por assim dizer, é parte da *physis*. As mudanças da vigência da *physis* fazem parte da dinâmica de seu acontecimento.

No que diz respeito ao vinho, a sua produção não reconhece mais o seu primeiro criador. Ainda que existam lugares em que sua produção siga o modo tradicional, a não existência do seu criador não acabou com a continuidade do vinho. A sua técnica de produção foi ensinada, aprendida, aperfeiçoada e, atualmente, delegada às máquinas. Da natureza, as uvas. Da técnica, o vinho. Nesse sentido a técnica é um tipo de fazer vir a ser algo que por si só não se produz. Portanto ela é um desvelamento, um tipo de desvelamento que pode acontecer de diversos modos e que, em sua efetivação, constitui e configura as relações do homem com o mundo, caracterizando-as em tipos distintos.

Como já mencionamos anteriormente, a palavra de origem grega a que Heidegger recorre para pensar esse tipo de produção técnica é *techné*. Esta é um tipo de produção, de *poiesis*. Sendo assim ela é o modo a partir do qual algo surge. A *techné* tem como característica de seu modo de desvelamento de entes a produção não provocativa. Isso quer dizer que neste modo de produção a encomenda, a antecipação e o cálculo não vigoram. Um exemplo pode ajudar. Atualmente conhecemos as usinas hidrelétricas como o meio através do qual podemos gerar e estocar energia elétrica. A força da água, que existe na natureza, ao

passar pelas máquinas da usina faz vir-a-ser algo que não se encontra na natureza, a energia. Esta é, portanto, um tipo de técnica, uma produção. No entanto, a usina força o rio. Ao ser instalada no rio, a usina torna-o um dispositivo, ou seja, disponível para um uso, nesse caso, disponível a fornecer e gerar energia. Ao reter a correnteza, o curso e afluência próprios do vigor do rio, a usina determina um novo modo de ser para ele, qual seja, o recurso hídrico que faz do rio um dispositivo.

A usina hidrelétrica posta no Reno dis-põe o rio a fornecer pressão hidráulica, que dis-põe as turbinas a girar, cujo giro impulsiona um conjunto de máquinas, cujos mecanismos produzem corrente elétrica. As centrais de transmissão e sua rede se dis-põem a fornecer corrente. 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 uma 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 (HEIDEGGER, 2002, p. 20).

Para que o rio forneça energia a partir da usina é necessária uma equação que tem como base a provocação do rio, a encomenda (no caso, a energia), o cálculo, a antecipação e o estoque. Essas são características do fazer-vir-a-ser próprio da técnica moderna. No caso da *techné*, uma outra dinâmica é instaurada.

Em contraposição à usina hidroelétrica moderna podemos apresentar a roda d'água, um dispositivo circular montado sobre um eixo contendo na sua periferia caixinhas ou aletas dispostas de modo a poder aproveitar a energia hidráulica, ou atuar como propulsor em embarcações. Estamos certamente contrapondo dois dispositivos técnicos que podem se justapor na medida em que são máquinas. Entretanto, o modo de instalação da roda d'água no rio é bastante diferente da usina hidrelétrica. A roda d'água, ilustrada na figura 1, não retém o rio, não modifica o seu curso, não aprisiona o seu leito. O modo a partir do qual ela adquire energia depende da livre vazão do rio e, neste caso, é preciso que o rio continue a ser o que sempre foi: uma correnteza livre e forte. Isto é possível graças à conservação de suas margens, que evoca o homem para uma consciência de preservação ambiental que o coloca como parte integrante deste ambiente.

Figura 1 – Roda d'água.



Fonte: <https://turismo.rionezinho.sc.gov.br/equipamento/index/codEquipamento/11029>.

A roda d'água não provoca o rio, não o dispõe no sentido de uma exploração, pois ela é o dispositivo que está no rio a fim de requerer dele a força hidráulica capaz de gerar algum tipo de energia. Nesse sentido, a roda d'água compõe um tipo de produção que em princípio se assemelha mais a uma condução do que uma provocação que *dis-põe*, no sentido de pôr em outro lugar ou modo de significação. No caso da usina o dispositivo é o rio.

A techné era um modo de intervenção produtora, criativa, a partir da qual, por exemplo, o artesão produzia seus objetos. Esta produção que é feita através da reunião de determinados meios, na verdade, coloca o homem numa posição de mediador e não de produtor no sentido daquele que faz ou causa algo. Isto acontece porque a *techné* era um tipo de episteme, a *poiesis*, ou seja, na Grécia o artesão era aquele que sabia fazer bem algo, isto quer dizer que ele tinha o domínio de todo o processo, no sentido de que o conhecia a fundo. Assim, podemos hoje chamar a *techné* de arte de saber-fazer (CARMO, 2012, p. 27).

Notadamente, como episteme, a *techné* é um tipo de conhecimento que pode ser ensinado para outros ou passado de geração para geração. Esse tipo de conhecimento relaciona-se com aquilo que será produzido como uma condução de tipo não coercitiva que acolhe em seu processo a obra e deixa aparecer o desvelamento como tal. O produtor é um condutor que leva a aparecer aquilo que produz. Tanto a usina hidrelétrica quanto a roda d'água são efetivamente técnicas no sentido de fazer-vir-a-ser, de produção. Entretanto, o modo a partir do qual operam ao desvelar o ente *energia* distingue e define o modo como elas mesmas podem ser definidas, como *techné* e técnica moderna.

A partir da análise da teoria aristotélica das quatro causas, Heidegger irá identificar “os quatro modos de responder e dever” pelos quais algo vem a ser o que é. Segundo esta teoria as causas material, formal, motora e final correspondem aos modos pelos quais algo é produzido. Segundo Heidegger, no reino da instrumentalidade técnica impera a causalidade.

Para ele, a teoria das quatro causas foi reduzida à relação causa x efeito, em que a obra acabada limita-se ao ápice de um encadeamento produtivo que tem por finalidade o objeto pronto e eficaz para um uso. A reinterpretação heideggeriana da teoria aristotélica acontece no sentido de um retorno à origem no que diz respeito à significação das quatro causas. Sendo assim, seu questionamento direciona-se justamente ao sentido da palavra *causa* e do encadeamento que, provocado por ela, conduz a um efeito, entendido como consumação e eficiência.

Na modernidade, as quatro causas, material, formal, motora e final, sofreram alterações em seu significado original e foram interpretadas de acordo com a metafísica moderna. Como a teoria da causalidade, que remete a causa e efeito, o que chamamos hoje de causa eficiente era, na verdade, para Aristóteles, a causa motora. Esta não foi uma simples mudança de nomenclatura, ao designarmos tal causa como eficiente, mostramos o modo como vemos o real em nossos dias, isto é, através da eficiência, da produtividade e eficácia. Então a causa eficiente assume um significado de operatividade que determinará toda a causalidade, de modo que já não podemos ver as quatro causas em sua unidade e coerência original pensada por Aristóteles. Em suma, vemos a causalidade apenas na forma causa X efeito, onde aglutinamos na causa, a causa final e eficiente, e no efeito, a causa material e formal (CARMO, 2012, p. 28).

Ao substituir o uso da palavra causalidade por responsabilidade, Heidegger não está subvertendo levemente um conceito aristotélico. Ele pretende com isso resgatar o sentido perdido, segundo ele, da dimensão produtora que nos coloca no âmbito da produção de algo. Para ele, portanto, “as quatro causas são os quatro modos, coerentes entre si, de responder e dever” (HEIDEGGER, 2002, p. 14) e não acontecem segundo um encadeamento de uma linha de produção em que cada ação mecânica define e determina o resultado final de um objeto na antecipação da disposição de cada peça. Podemos citar o exemplo do autor para ajudar na compreensão. “A prata é aquilo de que é feito um cálice de prata. Enquanto uma matéria determinada, a prata responde pelo cálice. Este deve à prata aquilo de que consta e é feito” (HEIDEGGER, 2002, p. 14). Pois se definiu anteriormente que para o propósito do cálice a prata seria a matéria apropriada. Por isso o cálice deve à prata a sua matéria, ainda que sozinha a prata não seja o suficiente para definir aquilo que o cálice é. “O utensílio sacrificial não se deve, porém, apenas à prata. No cálice, o que se deve à prata aparece na figura de cálice não de um broche ou anel. O utensílio do sacrifício deve também ao perfil de cálice” (HEIDEGGER, 2002, p. 14).

Sabe-se agora que se pretende a produção de um utensílio sacrificial. Sendo assim, o cálice deve também ao perfil, ou seja, ao modo como ele aparece. Como utensílio a ser usado num sacrifício, ele não irá aparecer na figura de um broche, nem de um anel, mas de um cálice. “Tanto a prata, em que entra o perfil do cálice, como o perfil, em que a prata aparece,

respondem, cada uma a seu modo, pelo utensílio do sacrifício” (HEIDEGGER, 2002, p. 14). Percebemos então a matéria e o perfil do cálice nos quatro modos de responder e dever. Entretanto, parece existir algo que seja prévio a esses dois modos e que responde por eles na produção do cálice ao mesmo tempo que deve a eles aquilo de que são responsáveis, a imagem e a matéria.

Segundo Heidegger, um terceiro modo de responder e dever é o responsável por finalizar o utensílio de modo prévio e antecipado. Mas, podemos nos perguntar, como assim, finalizar de modo prévio? Trata-se da circunscrição. Isto é,

Aquilo que o define, de maneira prévia e antecipada, pondo o cálice na esfera do sagrado e da libação. Com ele, o cálice circunscreve-se, como utensílio sacrificial. A circunscrição finaliza o utensílio. Com este fim, porém, o utensílio não termina ou deixa de ser, mas começa a ser o que será depois de pronto. É, portanto, o que finaliza, no sentido de levar à plenitude (HEIDEGGER, 2002, p. 14).

A matéria usada e a forma que ela irá adquirir e mostrar o cálice é algo dado de modo prévio pela circunscrição que define o cálice como um cálice para uma libação e não para tomar água ou colocar flores e servir de adorno. Ao perguntarmos para um pedreiro, depois do mesmo construir alicerce e paredes, rebocar o chão e os muros, cobrir com um teto aquilo que será uma casa se a mesma já está pronta, podemos ter como resposta – falta o acabamento. O que é isto, o acabamento? Poderia significar que a casa que acabou de ser estruturada terá um fim e cairá? De modo algum. Pelo acabamento ele pode estar se referindo ao piso escolhido que será assentado, às cores das paredes, aos rodapés, às torneiras enfim... a uma série de medidas que “acabarão” a casa, ou seja, que a tornarão pronta para um uso. Sendo assim, ao acabamento refere-se toda uma conjunção de detalhes da produção que farão com que aquela casa comece a ser o que será. Essa conjunção de fatores, no entanto, foi dada previamente, quando a casa foi circunscrita, por exemplo, como casa para habitação de uma família e não um escritório de contabilidade¹³. E de que maneira podemos garantir que estes três modos de responder e dever alcancem seu propósito nessa produção?

Por fim, um quarto modo responde ainda pela integração do utensílio pronto: o ourives. Mas, de forma alguma, como *causa efficiens*, fazendo com que, pelo trabalho, o cálice pronto seja um efeito de uma atividade. A doutrina de Aristóteles não conhece uma causa chamada eficiente e nem usa uma palavra grega que lhe corresponda. O ourives reflete e recolhe numa unidade os três modos mencionados de responder e dever. Refletir diz, em grego, λέγειν, λόγος. Funda-se no ἀποφαίνεσθαι no fazer aparecer. O ourives é também responsável, como aquilo de onde parte e que preserva o apresentar-se e repousar em si do cálice sacrificial. Os

¹³ Poderíamos interpor um questionamento: mas, depois de pronta, não poderíamos fazer um uso diferente da casa que não para habitação? Certamente, mas isso é um assunto que trataremos em outro capítulo pelo fato de ele ser algo posterior ao que nos propomos a analisar nesse momento com a produção.

três modos anteriores de responder devem à reflexão do ourives o fato e o modo em que eles aparecem e entram no jogo de pro-dução do cálice sacrificial (HEIDEGGER, 2002, p. 15).

Usar a palavra responsabilidade no sentido de “responder por” retira de sua ressignificação, em termos heideggerianos, o sentido moral de culpa ou ação que lhe foi atribuída historicamente. Responder e dever referem-se aqui ao modo pelo qual algo aparece numa produção. É, portanto, este sentido de deixar aparecer ou deixar-viger que Heidegger tenta resgatar para a causalidade referida atualmente como uma instrumentalidade. “No sentido deste deixar, responder e dever são um deixar-viger. Partir de uma visão da experiência grega de responder e dever, de *aitia*, portanto, damos aqui à expressão deixar-viger um sentido mais amplo, de maneira que ela evoque a essência grega da causalidade” (HEIDEGGER, 2002, p. 15). Sendo assim, percebemos que, em primeiro lugar, esse caráter instrumentalista da relação causa x efeito não é típico do sentido originário da relação proposta por Heidegger da releitura das quatro causas aristotélicas. Em segundo, que estas compõem o modo de produção característico da *techné* que, por sua vez, é um modo de desvelamento e um tipo de saber. E, mais ainda, como um tipo de saber ela é também um modo de conhecer. Ora, toda produção, na medida em que deixa ser o desvelamento, leva o artesão a conhecer aquilo que se apresenta, que se mostra, sobretudo porque esse desvelamento não pode ser assegurado e determinado antecipadamente. “Deste modo reina em todos os processos técnicos um sentido que reclama o fazer e o deixar estar (*Tun und Lassen*) do Homem, um sentido que o Homem não inventou e produziu primeiro” (HEIDEGGER, 2001 p. 25).

Com relação à técnica moderna, que caminhos nos conduzem à sua essência? Como podemos nos aproximar da essência de algo que já se apresenta como o mais ordinário e corriqueiro, como o mais próximo?

2.3 Ge-stell – a técnica como modo de desvelamento de ser e disposição

É importante esclarecermos algumas questões acerca de quem lida com a arte e a técnica, ou seja, o homem. É ele que manipula instrumentos, faz arte, desenvolve a ciência, promove a relação com as coisas do mundo. Em *Ser e Tempo*, Heidegger se dedicou a construir uma estrutura ontológica para pensar o homem. A esta estrutura ele denominou *Dasein*. E para caracterizar o *Dasein* ele usou a expressão *ser-no-mundo*, isto porque o homem está no *mundo* que é o seu lugar de criação, de habitação. Segundo Heidegger é o

homem que dá sentido a mundo e sem mundo ele não é nada, porque não tem a dimensão em que suas possibilidades podem se realizar. Percebemos que há algo incomum ao sentido de mundo que conhecemos através da geografia, da geologia ou quaisquer ciências que tomem o mundo como fundamento de suas investigações. Heidegger não trata do planeta Terra, de sua constituição geofísica, biológica ou química. O conceito de mundo apresentado tem uma nova dimensão. Não pretendemos esgotar as possibilidades interpretativas sobre o entendimento de homem e mundo, o que faremos é um esforço na tentativa de fazer convergir as duas palavras na direção deste conceito que Heidegger apresenta como estrutura para pensar o homem, a saber, *ser-no-mundo*, que é um momento constitutivo do *Dasein*.

É importante considerarmos ao mesmo tempo a *diferença ontológica*, ou seja, a diferença entre ser e ente para que possamos desviar a nossa questão do âmbito das interpretações metafísicas ou transcendentais, ainda que este seja mesmo o lugar onde ela acontece, pois “a diferença entre ente e ser é o âmbito no seio do qual a metafísica, o pensamento ocidental em sua totalidade essencial, pode ser aquilo que é” (HEIDEGGER, 1973, p. 391). Foi esta diferença que sempre demarcou o âmbito desse saber que é próprio da filosofia e que a define em cada época. A diferença entre ser e ente é uma diferença que implica uma relação entre ambos e que de nenhum modo separa um do outro, antes os une numa co-pertença. Conhecemos o ente em seu modo de ser e o ser em seu modo desvelado, o ente. Não se pode reter o ser em um único modo na intenção de, com isso, esgotá-lo e conhecê-lo em seu todo. O ser não se prende ou se determina em um único ente, em um ente específico.

Na palavra *ser-no-mundo*, usada para referir-se ao homem, *mundo* não diz de um lugar espacialmente delimitado por uma geografia, não é o planeta Terra, *mundo* sequer é o exterior, o fora do homem, nem o interior, sua subjetividade. Mas a condição intrínseca sem a qual ele não pode ser. Isso não quer dizer que se o homem for para a Lua ele deixará de ser, antes a lua é *mundo* e lá também o homem é.

Mundo é, portanto, uma constituição ontológica do homem e marca o horizonte de possibilidades que lhe permite realizar o que é próprio de sua essência, ou seja, a abertura para modos de ser que se efetivam a cada vez segundo a *disposição* (*Befindlichkeit*) e a abertura recíproca de homem e de *mundo*. Enquanto *ser-no-mundo* o homem pode a cada vez, a partir de uma *afinação* (*Stimmung*) com o ser, realizar um modo ou uma possibilidade de ser. *Mundo* é o horizonte de realização de ser.

As possibilidades de ser do homem acontecem, entre outros motivos, devido ao fato dele ser existencialmente sob o modo da *disposição* que é um existencial que o estrutura em

sua *abertura* para o *mundo*. Devido a seu caráter de abertura, o homem pode se *dispor* de um modo ou de outro em relação ao *mundo*. Através da disposição o homem se relaciona com o *mundo* e pode por ele ser afetado ou tocado. “O que indicamos ontologicamente com o termo disposição é, onticamente, o mais conhecido e o mais cotidiano, a saber, o humor, o estar afinado num humor” (HEIDEGGER, 2008, p. 193). Este, por sua vez, é um caráter fundamental do homem. O fato de estar sempre num humor torna possível uma ou outra relação com o *mundo*. O humor abre para uma possibilidade de direção e compreensão. Mesmo sentimentos de passividade ou desânimo cotidianos não podem ser considerados um nada do ponto de vista ontológico, pois, como modos de *disposição*, desvelam o modo de ser do homem. Ao afirmar que o homem sempre está num humor percebemos sua retirada de uma subjetividade que controla o que está ao seu redor, caso contrário, seria uma questão de escolha estar num ou n'outro humor, o que de fato não ocorre, sendo antes o modo como o *mundo* o toca que o situa em um determinado humor.

A expressão *ser-no-mundo* significa estar aberto às possibilidades que se dão no *mundo* e é aí que o homem é afetado (*pathos*) tendo em vista que sempre se projeta numa possibilidade que acontece neste horizonte. Sendo o homem uma abertura para possibilidades de ser que se realizam no *mundo* de acordo com a abertura mútua de ambos, podemos afirmar que o modo de ser do sujeito cartesiano que se refere a *mundo* como um objeto exterior a ele é uma possibilidade que se realiza e diz de um caráter do homem. Ao realizar uma possibilidade o homem se desvia e se esquiva do que lhe é próprio, ou seja, da multiplicidade de possibilidades. Realizar-se num único modo é abrir mão da abertura que fundamenta sua essência e existir na impropriedade.

Segundo Heidegger, a partir da estrutura ontológica do *Dasein*, o homem é *propriamente* quando se mantém na abertura para possibilidades. Contudo, dado o seu caráter de *facticidade*, isto é, o fato de estar lançado no mundo entre outros entes e outros homens, ele vive *impropriamente*. Isto significa que na vida cotidiana com o mundo o homem tem de decidir sobre o modo de ser a partir do qual guiará sua existência. Estar no mundo nessa condição é um caráter do homem e corresponde ao que Heidegger define por decadência.

Este termo não exprime qualquer avaliação negativa. Pretende apenas indicar que, numa primeira aproximação e na maior parte das vezes, a presença está *junto* e no “mundo” das ocupações. Este empenhar-se e estar junto a...possui, freqüentemente, o caráter de perder-se no caráter público do impessoal. Por si mesma, em seu próprio poder-ser si mesmo mais autêntico, a presença (*Dasein*) já sempre caiu de si mesma e decaiu no “mundo”. Decair no “mundo” indica o empenho da convivência (HEIDEGGER, 2008, p. 240).

O *ser-com* é parte da estrutura do *Dasein*¹⁴ e esta característica que o liga aos outros numa convivência exige-lhe decisões. Dentre essas decisões está a que define o seu modo de ser-no-mundo. A *decadência*, portanto, é uma característica existencial do *Dasein*. Não se trata de uma conduta moral ou de um status econômico que possa ser um dia superado.

Seria igualmente um equívoco compreender a estrutura ontológico-existencial da decadência, atribuindo-lhe o sentido de uma propriedade ôntica negativa que talvez pudesse vir a ser superada em estágios mais desenvolvidos da cultura humana (HEIDEGGER, 2008, p. 241).

Sendo assim, é nesse modo impróprio que estamos lançados no *mundo*. E a impropriedade, portanto,

Também não diz não mais ser e estar no mundo. Ao contrário, constitui justamente um modo especial de ser-no-mundo em que é totalmente absorvido pelo “mundo” e pela co-presença dos outros no impessoal. Não ser ele mesmo é uma possibilidade *positiva* dos entes que se empenham essencialmente nas ocupações de mundo (HEIDEGGER, 2008, p.240).

O *impessoal* é o modo de ser que possibilita a convivência, o *ser-com*. Na convivência não são os interesses pessoais que definem a vida cotidiana, mas o interesse coletivo. Sendo assim, para que a convivência aconteça e as decisões coletivas tenham lugar, o pessoal é deixado de lado. Essa é a maneira que possibilita ao homem viver em comunidade. Com isso pretendemos mostrar que o modo de ser do homem, previamente determinado na modernidade como o do sujeito racional, é uma das possibilidades de ser que são inerentes à sua essência decadente. Ser racional é uma possibilidade de ser que o homem realiza em suas ocupações cotidianas e que corresponde ao seu modo de ser impróprio e impessoal. A partir dessa consideração, podemos observar o limite da crítica heideggeriana à racionalidade, pois percebemos que ela é um pressuposto para a vida em comunidade, para a convivência. Ela não é uma exclusividade de um modo de ser individual, mas uma condição para o coletivo. Importante ressaltar que a conformação do homem como sujeito racional não acontece ao acaso. Ela é um evento histórico marcado pelo entendimento e pela relação que se estabelece com o mundo. Nesse sentido,

O Homem é, assim, transposto para uma outra realidade. Esta revolução radical da visão do mundo é consumada na filosofia moderna. Daí resulta uma posição

¹⁴ Sabemos que o *Dasein* não é o homem. E sim, uma estrutura ontológica para pensá-lo. Entretanto, segundo as notas marginais à publicação de *Ser e Tempo* extraídas das “obras completas” a partir das quais Márcia Schuback traduz o texto para o português, pode-se ler, às margens destas, que sobre o termo *ocupação* Heidegger anotou “aqui ser-homem e *Dasein* se equivalem”. Esta informação encontra-se na página 540 da edição brasileira mencionada em nota anterior.

totalmente nova do Homem no mundo e em relação ao mundo. O mundo aparece agora como um objecto sobre o qual o pensamento que calcula investe, nada mais devendo poder resistir aos seus ataques. (HEIDEGGER, 2001, p. 19).

O desvelar do real como *disponibilidade* não se dá fora das ocupações cotidianas com o mundo. Entretanto, não acontece apenas e decisivamente no homem e pelo homem. A *disponibilidade* é uma modalidade de desvelamento em que o homem e a natureza equiparam-se como disponíveis ou servos e o homem pode então ocupar o lugar de zelador de fundos justamente por ser também um *disponível* (*Bestand*). Ele pertence à *disponibilidade*, porque não cria o modo de desvelamento que toma a natureza como reservatório. Antes, ele é assim convocado pelo modo de ser que se revela como técnico.

Convocar o homem é colocá-lo no âmbito da pré-compreensão respectiva que corresponde à abertura. E como o ser convoca o homem? Convoca-o na forma de uma provocação ao ente. Provoca-o a liberar-se como produtivo, como fonte de energia que se possa extrair, acumular e transformar. E se assim o provoca é porque o toma – e nisso vai a pré-compreensão – como fundo de reserva (*Bestand*) para cometimentos, de onde, de maneira ilimitada, novos recursos podem ser extraídos em função de novas demandas no ciclo de produção e do consumo. Mas quem provoca também é provocado, eis que o homem também se torna parte do mesmo fundo. Se perguntarmos o que é?, de modo geral, a resposta será: o produtivo. Se perguntarmos ainda o que é o homem, a conceituação emergirá desse fundo: reserva humana ou material humano (NUNES, 2013, p. 105).

Assim convocado pela técnica o homem é tão servo da *disponibilidade* quanto a natureza e só crê dominar os disponíveis na medida em que ele próprio pertence à disponibilidade. “O que Heidegger se esforça aqui por tornar claro, é que a técnica já não é hoje uma maneira de deixar a coisa avançar como presente, de a fazer advir no ser [...] mas que é uma interpelação” (ZARADER, 1990, p. 147).

A técnica moderna converte o real em “fundos disponíveis”, ou seja, ele já não é apreendido ou visado como *objeto* (*Gegenstand*) uma vez que o objeto é isto do qual estamos diante num uso, ao qual nós nos referimos numa relação dicotômica em que nossa percepção definirá o seu modo de ser. Como *disponível* (*Bestand*) o real se torna um mero reservatório de material e de energia. Algo que está à espera de uma demanda, como um avião na pista que deve estar pronto para voar. É dessa disponibilidade que o homem faz parte porque a técnica é um desvelamento do tipo *provocador* (*Herausfordern*) e não do tipo *poiesis* (*Hervorbringen*).

2.4 Ge-stell como destino

Temos a tendência em entender o destino como uma entidade: destino, aquele que determina e guarda a existência. Quando o obedecemos, somos levados a realizar nossa própria jornada, tal como Odisseu, em busca de sua Ítaca. Nessa jornada, o maior percurso é aquele que conduz à autonomia e liberdade. Mas liberdade por quê? Em relação a quê? Liberdade do destino trágico escrito pelos deuses imortais, liberdade das tramas das fiandeiras que tecem os fios de nossas vidas dando ponto e nós como lhes apetercer no ato de bordar. Liberdade da existência mítica enredada por símbolos e minúcias que não permitem uma interpretação direta e um oráculo e um aedo se fazem sempre salutar. Liberdade porque quer-se autônomo. Ser autônomo no que se refere à existência significa ser responsável por si. Mas, o que isso quer dizer? “Temos, hoje em dia, a tendência de entender a responsabilidade ou em sentido moral, como culpa, ou, então, como uma espécie de ação” (HEIDEGGER, 2002, p. 15).

No sentido moral, a que Heidegger se refere, a responsabilidade é sempre negatizada pelo peso moral da culpa. Esta, por sua vez, é uma herança ofertada pelo cristianismo desde a expulsão do paraíso, sobretudo para nós, mulheres. Permitindo-nos fazer uma inversão na análise desse mito comparando-o à jornada do herói realizada por Odisseu em busca do seu paraíso natal, poderíamos afirmar que, ao serem expulsos do paraíso, Eva e Adão tornaram-se responsáveis por seu destino. A responsabilidade pode então ser deslocada do ato e, conseqüentemente, do sentido de culpa, passando a significar autonomia e liberdade, uma vez que são agora livres para responderem por si mesmos. Não há mais um Deus a lhes antecipar e realizar as demandas de suas existências. Tal como Odisseu, que sozinho “errou”, no sentido de errância, de caminhar, em busca do encontro consigo mesmo, Adão e Eva são agora responsáveis por si. Mais que sua terra natal, Ítaca representa um encontro consigo, a liberdade em relação ao destino dos deuses, a responsabilidade por si, o responder por si.

Esse sentido de liberdade a que nos referimos, não significa, no entanto, estar desgarrado do mundo e das relações. A nossa existência acontece no mundo e este é algo que nos constitui ontologicamente. A realização de modos de ser acontece na medida em que estamos conectados e atentos à abertura de mundo. Um modo de ser não acontece baseado no “livre arbítrio”, porque não é algo que possa ser ofertado por outro, ainda que seja um Deus. Mas, a partir da correspondência entre a abertura do homem, a abertura do mundo e a abertura de ser, quase como uma experiência religiosa. Estar atento à abertura do mundo e à possibilidade de uma realização de modos de ser que apresentam é também uma relação sagrada. Quando realizamos um modo de ser diferente do que somos é como transcender. Transcendência é algo como um ultrapassamento, neste caso, de um modo de ser para outro.

As palavras transcendência, sagrado, não se referem necessariamente a uma religião instituída, uma ortodoxia. Falamos do religioso na sua dimensão originária: religare, re-ligar, a força espiritual que nos dá condições para que possamos, em meio à dúvida e à perplexidade que nos habitam neste nosso tempo temperado pela sombra, construir uma nova ética, uma nova morada, uma nova identidade. Ao fazermos isso, de alguma forma reatamos também com essa experiência de liberdade, que não é a experiência de que somos livres porque dependemos unicamente das leis que nós mesmos elaboramos, ou porque fazemos aquilo que bem entendemos, ou porque somos capazes de tudo controlar e de tudo dominar, mas que somos livres porque conseguimos, pelo exercício de nossa liberdade, viver em harmonia com forças cósmicas, com as forças da Natureza. Uma liberdade onde a palavra obediência pode deixar de ser vivida no sentido repressivo da moral, da culpa e da punição para resgatarmos seu sentido mais essencial. A palavra obediência vem do latim *ob-audire*; *audire*: escutar, *ob*: um prefixo que significa “estar dispostos em direção a”. A palavra obediência nos fala portanto desta possibilidade de estar à escuta do mundo, à escuta dos sinais da Natureza, de redescobrir essa potencialidade da linguagem que permanentemente o Universo tem a nos dar (UNGER, 2000, p. 58).

Para realizar um modo de ser diferente devemos estar atentos à abertura de mundo. Esta então é como uma escuta que possibilita resposta ao que se abre historicamente, ou seja, ao destino. Heráclito assim já sinalizava quando em seu fragmento 50 podemos ler: “É sábio que os que ouvirem, não a mim, mas as minhas palavras (*logos*), reconheçam que todas as coisas são um” (BORNHEIM, 1999, p. 39). O que permite a afirmação “tudo é um” é a escuta atenciosa que nos conduz a dizer o que o *logos* apresenta. Não pretendemos aqui uma hermenêutica do fragmento heraclítico, mas marcar o lugar da escuta do mundo que possibilita dizer algo sobre ele. É nesse sentido que afirmamos que a realização de um modo de ser que acontece a partir da mútua abertura entre homem e ser é como uma experiência religiosa.

É importante ressaltar que é preciso que ser se mostre para que possamos corresponder a ele. Não há como realizar um modo de ser diferente sem que o ser tenha se manifestado antecipadamente. A relação com o ser não se decide a partir de uma vontade do homem, não é uma decisão pessoal. Esta relação acontece a partir do próprio ser, enquanto este se descobre como verdadeiro, ou seja, desvelado ou descoberto. O ser se desvela no mundo e é a partir desse acontecimento que pode haver uma relação entre homem e mundo e então uma correspondência entre eles. Segundo Michel Haar em *Heidegger e a essência do homem*, a prioridade do ser em relação ao homem torna essa relação uma “falsa simetria” uma vez que o contrário não acontece, pois o ser não pode depender do homem.

A escuta do ser e do mundo pelo homem acontece a partir do existencial da disposição (*Befindlichkeit*). Ainda que estejamos usando ao longo do texto a tradução de Márcia Schuback em *Ser e Tempo*, tomaremos de empréstimo a tradução como “tonalidade afetiva”

por Casanova em *Conceitos Fundamentais de Metafísica*, para propormos uma imagem através da experiência musical que nos permite um melhor entendimento dessa questão.

Ora, ao mesmo tempo em que a tonalidade afetiva refere-se ao ânimo ou astral do ambiente, ela determina também a totalidade de acontecimento. “Tudo se dá como se a tonalidade afetiva sempre estivesse aí, como uma atmosfera, na qual sempre e a cada vez imergimos e desde a qual, então, seríamos transpassados por uma afinação.” (HEIDEGGER, 2003, p. 80). Assim como num processo de composição de uma música em que se deve afinar o instrumento no tom que se pretende compor a melodia, a tonalidade afetiva abre para nós o tom ou a afinação a partir da qual afinamos o “como” do nosso ser-aí. Ela é o que dá ao ser-aí consistência e possibilidade. O que nos permite vibrar por simpatia, vibrar por consonância ou em consonância com outra nota.

Importante dizer que, assim como um violão desafinado não está no tom pretendido, mas está em algum tom, nós nunca estamos na ausência da afinação. Um “não-estar-afinado” não significa uma nulidade da afinação. “O que acontece sempre é apenas uma mudança das tonalidades afetivas” (HEIDEGGER, 2003, p. 82).

Requerer a tonalidade afetiva como característica é requerer um outro tipo de homem que não somente o racional. A tonalidade afetiva é algo que concerne ao ser-aí do homem. A ela corresponde toda a gama de sentimentos que compõem a existência humana. Estes, entretanto, são sempre relegados a uma posição inferior no que diz respeito ao modo de vida humana que é ancorado na tríade pensar-querer-sentir.

Não é por acaso que o sentir é denominado em uma terceira posição, em uma posição subordinada. Sentimentos são a terceira classe de vivências pois a princípio o homem é naturalmente o ser vivo racional (HEIDEGGER, 2003, p. 77).

Todavia, ainda que não prestemos atenção a esse fundamento de nossa existência, a tonalidade afetiva ou disposição é o modo que define a maneira como nos colocamos no mundo. A partir dela definimos a nossa relação com o mundo e com os entes. Portanto, as tonalidades afetivas não pertencem ao nosso ser-aí humano tal como a cor rosa pertence à luminária sobre a mesa. As tonalidades afetivas constituem fundamentalmente a existência definindo o seu modo de ser-no-mundo. “A tonalidade afetiva não é um ente, que advém na alma como uma vivência, mas o como de nosso ser-aí-comum.” (HEIDEGGER, 2003, p. 80).

Assim, quando estamos de mau humor e algo no mundo nos afeta e nos insere num humor contrário. Nunca estamos num “não humor”, numa nulidade, num nada existencial. Quando mudamos de humor partimos de um humor contrário. A abertura de mundo nos

permite acessar o modo como o ser se desvela e a partir desse movimento podemos corresponder ou não a esta manifestação de ser, realizando um tipo diferente de possibilidade. Isso compõe o Destino. Uma trama, um bordado frouxo em que eventualmente se dá um ponto, se realiza uma possibilidade. Não há nada de místico ou de hermético nessa compreensão de destino. Mas de certo modo, há tudo de misterioso. Escutar o mundo, escutar o modo como o ser se revela a cada vez historicamente é a tarefa mais difícil para o pensamento, porque exige e requer um exercício em contramão ao que somos habituados. O pensamento calculador alcança seu ápice atualmente na época da técnica. Essa que se mostra a partir de programas, de cálculos e de antecipações. Essa época em que o pensamento não pode se esconder e que tudo se mostra e se expõe, nas redes, nas nuvens, nos bancos de dados. A técnica é o destino do homem, o modo como ser se desvela atualmente e com o qual é possível se afinar. A partir dessa afinação é possível ser colocado a caminho do desvelamento que conduz o real à *disponibilidade*. O modo em que o real se desencobre como disponibilidade é *Ge-stell*. A palavra *Ge-stell* pode ser diretamente traduzida por “cavelete”, “estante”, “armação”. Na tradução brasileira temos “*com-posição*”, segundo Emmanuel Carneiro Leão, e “armação”, segundo Marco Aurélio Werle. Ambas para o texto “A Questão da técnica”. Como mostra Laurenio Leite Sombra, a tradução de *Ge-stell* por *com-posição*, que adotaremos, pode ser justificada da seguinte maneira:

A técnica deve ser pensada em sua essência, em seu vigor, e não apenas ônticamente, a partir de suas manifestações mais evidentes. Pensar a essência ou o vigor da técnica significa, para Heidegger, remontar à sua origem, ao processo de constituição da Metafísica ocidental; ao seu desdobramento moderno assentado na idéia de certeza, em bases matemáticas e na relação sujeito-objeto; finalmente, a uma época contemporânea na qual os entes são dispostos em sua plena disponibilidade e a própria terra se materializa como recursos para exploração. *Com-posição* [*Ge-stell*] é, segundo Heidegger, a essência da técnica. Em sua acepção cotidiana no alemão, *Gestell* nomeia um dispositivo, uma armação ou uma prateleira. Mas, para além dessa acepção, é importante o jogo de palavras empreendido por Heidegger e ressaltado pelo hífen. Se *Stellen* significa *pôr* ou *dispor* algo, o prefixo *Ge* aponta para uma *reunião*, uma configuração que faz com que tudo esteja disposto previamente (como numa prateleira). A tradução brasileira busca manter essa perspectiva vertendo *Ge-stell* como *com-posição*, de modo a manter essa reunião (*com*) vinculada ao verbo *pôr*. Essa tradução permite captar diversos momentos em que Heidegger mostra o vigor da técnica em operação, no sentido de dis-por [*be-stellen*], dis-ponível [*bestelt*], disponibilidade [*bestand*] (SOMBRA, 2015, p. 107-108).

A *composição* é o que vem ao encontro pelo desvelamento. Não se trata de uma escolha, pois ela é um modo de desvelamento e um modo de ser que se mostra em nossa época.

Segundo Irene Borges-Duarte, o termo *Ge-stell* surge pela primeira vez em 1949 no título da segunda conferência de Bremen *Einblick in das, was ist*. O seu uso, entretanto, só acontecerá em 1954 onde aquela conferência é remodelada e publicada sob o título *A questão da técnica*. A palavra *Ge-stell* responde ao que dura e perdura na técnica. Para esta autora o técnico refere-se aos instrumentos concebidos e utilizados para uma finalidade; ao homem que os emprega e ao conhecimento de como realizar esse objetivo. No que se refere à *Ge-stell*, segundo ela, deve-se considerar um aspecto topológico, o que ela chama de “aletheiologia da história do ser” (BORGES-DUARTE, 2014, p. 151). Portanto a determinação da técnica passa também pelo momento de “pôr lugares” a descoberto, ou seja, a técnica também é fundadora de mundo. A palavra *Ge-stell* refere-se a um lugar. Uma estante, um suporte para expor algo, é uma “estrutura funcional”. “*Gestell* é sempre um lugar (*Stell*) onde algo é posto (*Gestell*)” (BORGES-DUARTE, 2014, p. 175). Sendo assim, a *Ge-stell* é uma determinação da articulação de um conjunto; a determinação de um lugar e de uma figura.

Como determinação da articulação de um conjunto, ela diz respeito ao funcionamento de determinadas coisas ou pessoas no mundo. Trata-se de um todo coeso que compõe o social e o humano. Como determinação de um lugar, a *Ge-stell* se trata de uma configuração de mundo. Em seu modo de desvelar, também revela um mundo a partir de sua configuração. O mundo revelado pela *Ge-stell* é configurado segundo sua dinâmica. A instalação de uma usina num rio determina o rio como um disponível, um recurso. O lugar fundado por ela é previamente determinado pelo modo como ela configura o próprio real, como disponibilidade. Por último, como determinação de uma figura, segundo Irene Borges-Duarte (2014, p. 178), “produz uma configuração, imagem da ordem ou racionalidade humanas, que dá-imagem às coisas dispostas ao serviço dessa racionalidade e das suas razões”. O lugar criado pela *Ge-stell* manifesta-se como figura. Ora, a “estante” é o lugar das coisas, dos livros ou objetos decorativos; é o lugar da cultura, da exposição, da recordação e do resguardar. A própria estante, em si mesma, é um objeto de decoração, ou exposição etc... confundindo-se com o que nela é exposto. Segundo Irene, o caráter produtivo do dar-lugar revela o parentesco entre arte e técnica. A nossa tese é que, além desse, existe o parentesco proporcionado pelo existencial da disposição (*Befindlichkeit*), por serem ambas, também, modos de ser que abrem para o homem uma possibilidade de afinação (*Stimmung*).

A *Ge-stell*, ou com-posição, reúne o homem e o real à volta de uma tarefa da qual eles são apenas dois elementos complementares. Ela é o que provoca o homem a constituir como disponível tudo que desvela, tornando-o um funcionário da disponibilidade técnica. É da

técnica como *composição* que derivam tanto as características da ciência moderna como as do pensamento calculador e científico.

Com-posição, ‘*Gestell*, significa a força de reunião daquele por que põe, ou seja, que desafia o homem a des-cobrir o real no modo da dis-posição, como dis-ponibilidade. Com-posição (*Gestell*) denomina, portanto, o tipo de desencobrimento que rege a técnica moderna, mas que, em si mesmo, não é nada técnico (HEIDEGGER, 2002, p. 24).

Segundo Marlene Zarader, tal como acontece com o real, ao realizar a passagem do *objeto* (*Gegenstand*) para o *disponível* (*Bestand*), também o homem deixa de ser um sujeito e torna-se um *disponível* (*Bestand*). A técnica moderna planifica o homem e o real num mesmo modo de ser, pois todos passam a fazer parte da mesma *composição*. Na técnica moderna o homem não ocupa nenhuma posição privilegiada com relação à significação do real. Tanto o real quanto o homem estão apresentados sob um “*fundo disponível*” (*Bestand*) que os planifica a um mesmo modo de ser. Dizer que o homem é um disponível (*Bestand*) não é nenhum absurdo, pois se o mundo é definido dessa maneira, ao se afinar com essa manifestação de ser que compõe o mundo, o homem também pode fazer parte dessa significação, pois é um *ser-no-mundo*. Este corresponde à estrutura existencial ontológica do homem que demonstra o seu caráter fático de *ser-lançado-no-mundo*. Este caráter imprime uma relação de copertencimento entre homem e mundo em que ambos se encaixam numa significação de mão dupla, ou seja, o mundo constitui o homem e este o significa e compreende a partir de uma *disposição*. Para ela, a produção é um desvelamento que fundamenta tanto a *techné* como *poiesis* quanto a técnica moderna como provocação, ou seja, *composição*.

Assim captada segundo a sua essência, que é a única a tornar possível as suas características derivadas – ou, se se quiser, assim pensada segundo a sua verdade, a única a tornar ‘exacta’ a representação corrente –, a técnica é o que faz sair do retiro: é um modo de desvelamento ou de **desabrigo**. (ZARADER, 1999, p. 147, grifo nosso).

Estar desabrigado é ser um errante. Foi como errante que Odisseu peregrinou pelos desvios que o conduziram tardiamente até sua morada. Automeado de “Ninguém” ou “sem nome”. “Ciclope, perguntaste o meu glorioso nome; eu vou dizer-to; dá-me porém, o presente, como prometeste. Meu nome é Ninguém. Chama-me Ninguém minha mãe, meu pai e todos os meus companheiros” (HOMERO, 2006, p. 108). Ser Ninguém é perder a sua propriedade.

Na *Odisseia*, Odisseu estava disponível no¹⁵ seu destino, ocupado em voltar para casa, tal como homens e mulheres hodiernos estão disponíveis na *com-posição*, ocupados com as atualizações diárias. A “errância” ou a “peregrinação” era o modo como o ser se desvelou para ele, ou seja, a errância era a possibilidade de ser à qual ele correspondeu. É válido ressaltar a falsa oposição entre “desvelamento” e “desabrigo”. Não existe necessariamente uma relação de oposição entre as duas palavras fazendo ressonar para o desabrigo a interpretação de “ausência” ou “falta” de ser. O desabrigo é um modo de ser que acontece como desabrigo e não como “iluminismo”, “cientificismo”. O desabrigo é um modo do ser acontecer. Nesse sentido ele é o destino do ser. O desabrigado não tem lugar porque não habita o mundo no sentido de uma edificação, isto é, não funda lugares. Não há singularização e pertencimento num mundo que se apresenta como instrumento de habitação.

O destino do desencobrimento sempre rege o homem em todo o seu ser mas nunca é a fatalidade de uma coação [...] A liberdade é o reino do destino que põe o desencobrimento em seu próprio caminho (HEIDEGGER, 2002, p. 27-28).

Ao contrário de um destino trágico, como na mitologia grega, ou fatalista para os cristãos medievais, o destino a que Heidegger se refere contemporaneamente pressupõe a liberdade. “O destino que põe o desencobrimento em seu próprio caminho” como acontecimento funda-se e acontece livremente e, desse modo, inibe uma coação e conduz o desencobrimento à sua propriedade. Esta, contudo, não significa uma total abertura ou desvelamento da verdade, pois “o que liberta é o mistério, um encoberto que sempre se encobre, mesmo quando se desencobre” (HEIDEGGER, 2002, p. 27). Neste caso o desvelamento revela o mistério como mistério e não o coagindo numa revelação forçada. A técnica, portanto, não é uma fatalidade que experienciamos. A significação de destino apresentada aqui abre uma nova interpretação para a técnica. O desvelamento refere-se a um desvelamento de ser, é o modo de ser aparecer. No mesmo sentido que a palavra grega “*phainestai*”, fazer brilhar, assim como algo que aparece, tal como uma epifania em que uma face do deus é mostrada, seja como fogo, águia ou oliveira. Se a *composição*, a essência da técnica, é o destino de um desvelamento, ela é um modo de ser se revelar, ela é um modo de ser.

O destino do desencobrimento não é, em si mesmo, um perigo qualquer, mas o perigo.

Se, porém, o destino impera segundo o modo da com-posição, ele se torna o maior perigo, o perigo que se anuncia em duas frentes. Quando o des-coberto já não atinge o homem, como objeto, mas exclusivamente, como disponibilidade, quando no

¹⁵ “No” e não “para” porque não estamos nos remetendo a algo exterior mas a uma relação intrínseca com o momento ontológico em que estamos.

domínio do não-objeto, o homem se reduz apenas a dis-por da dis-ponibilidade – então é que chegou à última beira do precipício, lá onde ele mesmo só se toma por dis-ponibilidade (HEIDEGGER, 2002, p. 29).

Heidegger dá um sinal de alerta ao afirmar que “onde domina a com-posição, reina, em grau extremo, o perigo” (HEIDEGGER, 2002, p. 31). E, sendo assim, duas novas situações se apresentam. Primeiro a de que o desvelado já não atinge o homem como objeto, mas como *disponível*. Se a *disponibilidade* é a nova categoria para significar o real, o objeto não é mais isto que se apresenta à frente do homem que é o sujeito da relação. O objeto agora é disponível, *Bestand*. Por sua vez, o homem, inserido nessa nova configuração do real, já não é mais o sujeito, mas ele próprio só se toma por uma *disponibilidade*. Isso porque o que é anterior ao homem e ao objeto, ou seja, o desvelamento acontece como *disponibilidade*.

A palavra “dis-ponibilidade” se faz agora o nome de uma categoria. Designa nada mais nada menos do que o modo em que vige e vigora tudo que o descobrimento explorador atingiu. No sentido da dis-ponibilidade, o que é já não está para nós em frente e defronte, como objeto.

Mas o avião comercial, dis-posto na pista de decolagem, é fora de qualquer dúvida um objeto. Com certeza. É possível representar assim essa máquina voadora. Mas, com isso, encobre-se, justamente, o que ela é e a maneira em que ela é o que é. Pois, na pista de decolagem, o avião se des-encobre como dis-ponibilidade à medida que está dis-posto a assegurar a possibilidade de transporte. Para isto tem de estar disponível, isto é, pronto para decolar, em toda a sua constituição e em cada uma de suas partes constituintes (HEIDEGGER, 2002, p. 20-21).

Quando a disponibilidade se torna nome de uma categoria ela passa a dizer o que o ente é. Tudo que é revelado a partir dela é um disponível. Se a *com-posição* é a essência da técnica moderna e seu fundamento é a disponibilidade, então o que se revela a partir dessa configuração do real, seja o homem, seja o mundo, é planejado numa única dimensão. A “hierarquia” proposta pela dicotomia sujeito-objeto que atribui ao sujeito uma posição superior no sentido de ser ele quem determina o que lhe é extensivo não é válida na nova configuração do real a partir da *com-posição* (*Ge-stell*). Se retomarmos a imagem da “estante” à qual a palavra *com-posição* (*Ge-stell*) remete diretamente, percebemos que o que justifica a existência da estante é a exposição. Ela existe para expor, organizar, dar lugar às coisas. Assim categorizadas e organizadas num lugar previamente estabelecido, as coisas ficam à disposição, à vista para um uso eventual. Tal como os livros dispostos lado a lado nas estantes das bibliotecas. Na “estante” em que a *com-posição* (*Ge-stell*) configura o real o homem também se tornou um disponível. Tem ali seu lugar ainda que ocupe, nas suas funções cotidianas e ordinárias, lugar de destaque naquilo que faz. Como um chefe do departamento de recursos humanos que ao ser demitido percebe que nunca saiu do lugar.

O desvelamento é o destino que cada vez, de chofre e inexplicável para o pensamento, se parte, ora num des-encobrir-se-pro-dutor ora num des-encobrir-se explorador e, assim, se reparte ao homem (HEIDEGGER, 2002, p. 32).

O destino é um envio de possibilidade que se apresenta dentro de uma conjuntura histórica. Para que essa possibilidade se realize é preciso que haja uma mútua abertura entre homem, mundo e ser. Ao corresponder a esta possibilidade que se abre o destino efetiva-se e realiza seu modo de ser. Mesmo que este acontecimento seja “súbito e inexplicável para o pensamento”, seus desdobramentos se anunciam dentro da configuração do real. A explosão da bomba atômica estava anunciada desde a criação de sua fórmula matemática, ainda que como possibilidade. Sendo assim, o destino não é algo que nos toma de sobressalto. Ele vem se anunciando. Antes da bomba atômica explodir, um tipo de ciência ganhou status de verdade legitimada por uma ideia de progresso que tem como fundamento o desejo de dominação. E isso é prévio a qualquer explosão porque enquanto reina a *composição*, o desvelamento não acontece propriamente, mas segundo o modo da *disponibilidade* e, como tal, ele acontece sempre a partir de um asseguramento e direcionamento que lhe são característicos.

Denominamos de *destino* a força de reunião encaminhadora, que põe o homem a caminho de um desencobrimento. É pelo *destino* que se determina a essência de toda história. A história não é um mero objeto da historiografia nem somente o exercício da atividade humana. A ação humana só se torna histórica quando enviada por um destino (HEIDEGGER, 2002, p. 27).

A *com-posição* é a essência da técnica não por ser destino de um desvelamento e não por ser um gênero ou essência, no sentido platônico. Essência tem sentido de duração (*Währen*) para Heidegger. Entretanto, tudo que é duradouro não pode fundar-se unicamente na “ideia” platônica de *essêntia*. A *com-posição* não é um conceito genérico do qual fazem parte todas as disponibilidades, como do conceito de *árvore* fazem parte pinheiro, ingazeiro, umburana... À pergunta “Mas o que é o que somente continua?” (HEIDEGGER, 2002, p. 33-34), Heidegger recorre a uma palavra usada por Goethe em *As afinidades eletivas* para justificar o modo como a técnica se essencializa. Tal palavra é “*fortgewähren*”, que segundo a tradução de Werle significa “consentir continuamente” e para Carneiro Leão “continuar a conceder”. Desse modo a *com-posição* é o que continua a conceder significado ao real e ao modo de desvelamento que revela os entes em nossa época.

“Somente dura o que foi concedido. Dura o que se concede e doa com força inaugural, a partir das origens.” (HEIDEGGER, 2002, p. 34). Se a *com-posição* é a vigência (essência) da técnica é ela que dura. Na sua duração, a *com-posição* define o modo como o real se configura atualmente como técnico. O homem é interpelado por ela na medida em que é

intimado a calcular, estocar, produzir e fazer uso de seus mecanismos. Ao desvelar-se do ente o homem é convocado à sua correspondência devido ao seu caráter de abertura e de privilégio com relação aos outros entes. Privilégio porque é o homem que se abrindo para o ser realiza um novo modo de existência, isto porque é o único ente que pode dar sentido ao ser. Entretanto, o fato de ser decadente, ou seja, não viver ensimesmado, mas na ocupação com o mundo, faz com que ele se feche para a possibilidade de compreender os entes na perspectiva do ser. Então, se encerra numa interpretação ao mesmo tempo que acredita conhecer a si mesmo a partir da compreensão do outro, caindo na impropriedade da decadência. Habitado a essa recepção dos entes, que historicamente foi privilegiada pela Metafísica Tradicional, o homem também não percebe a si mesmo como um ente privilegiado por seu caráter de abertura e define-se numa única perspectiva que, em última instância, é assegurada pelo modo técnico de pensar.

O homem não é capaz de interpelar o *Gestell*, nem no sentido de o demorar, nem no sentido de o pôr em questão, já que a questão do ser do ente está resolvida à partida, ou melhor, nem sequer é susceptível de ser colocada (HAAR, 1990, p. 105).

Para Heidegger o fato de a questão do sentido do ser não ser colocada pela história da Metafísica culmina no momento atual da época da técnica como esquecimento do ser. Isso quer dizer que o sentido do ser não é colocado nem como questão para o pensamento. Asseguramo-nos no ente revelado e nos definimos a partir dessa projeção. Nesse sentido, o ser é esquecido e o conseqüente aprisionamento no ente não pode ser evitado.

A época da técnica, tanto quanto a história da metafísica, corresponde à época do esquecimento e entificação do ser. Isso acontece porque toda vez que o ser se manifesta, ele desvela um modo de ser de um ente, ao mesmo tempo que encobre outras possibilidades de ser, o que faz com que o esquecimento do ser aconteça em sua entificação.

No esquecer, não somente algo escapa de nós, mas o esquecer decai para um ocultamento, de tal modo que nós mesmos caímos no ocultamento precisamente em relação ao esquecido (HEIDEGGER, 2008, p. 45).

Ao cairmos no ocultamento em relação ao esquecido, esquecemos do modo como nós mesmos somos. Isto significa concomitantemente que a pergunta pelo sentido do ser não é colocada ao passo que buscamos a segurança da resposta para a pergunta “o que é?”.

Subjugado pela disponibilidade técnica, o homem é definido a partir de uma única possibilidade de ser, a do “funcionário da técnica”, por corresponder às possibilidades que lhe são abertas por ela e que, no fundo, não lhe apresentam um cardápio variado na medida em que essas possibilidades têm como pano de fundo e fundamento o homem como disponível.

Tal delimitação pode, com alguma facilidade, ser lida nas estruturas dos dispositivos tecnológicos existentes que substituem o homem não mais somente como força mecânica, como na Primeira Revolução Industrial, mas, sobretudo, na possibilidade interpretativa de suas funções, que acontece a partir das “categorias dos artefatos que as substituem” (JONAS, 2004, p. 133) e que, portanto, pensam o homem, direta ou indiretamente, pela via das categorias das novas tecnologias, o que constitui, para Hans Jonas, uma Segunda Revolução Industrial agora em níveis planetários.

Um dos exemplos mais alarmantes da aplicação dessas novas categorias é o que acontece nas relações interpessoais, no modo de ser e no comportamento atual do homem a partir do advento das tecnologias de comunicação. A comunicação à longa distância, desde a invenção do telégrafo feita por Samuel Morse, em 1835, à internet sem fio, em 2001 (sobretudo com o advento da produção de dispositivos portáteis de comunicação), gerou a possibilidade de suprimir as barreiras do espaço e revolucionou o próprio entendimento de mundo, diluindo a aparente dicotomia entre mundo virtual e mundo real.

No mundo moderno a reapresentação da separação entre a abstração e a experiência já não ocorre da mesma forma, por causa das mudanças na estrutura da experiência cotidiana, introduzidas pelas relações técnicas (HODGE, 1995, p. 83).

O conceito de nuvem gerado pela cibernética, por exemplo, representa a total desmaterialização do espaço (no sentido de mundo real), na medida em que não se faz mais necessário um dispositivo físico para armazenamento e preservação de dados como fotos, música, filmes, documentos etc.

Como artesão das novas tecnologias é a *disposição (Befindlichkeit)* do homem frente aos processos de produção técnica que definirá o caráter valorativo que possivelmente poderemos atribuir à técnica. É o modo como nos dispomos diante da técnica que nos fará escapar da posição de neutralidade que remete ao seu sentido e que não possibilita nem mesmo a pergunta pela sua essência. A pista nos é dada pelo próprio Heidegger quando faz menção ao tipo de relacionamento que devemos ter na busca desta essência: “um relacionamento livre” (HEIDEGGER, 2002, p. 11). Livre é o relacionamento que não se deixa moldar e determinar a partir daquilo com o que se relaciona. No relacionamento livre, podemos caracterizar como deixar-ser próprio de seu modo a permissão de que o desvelado se mostre para nós a partir dele mesmo e assim acessar as coisas por elas mesmas. Nesse sentido, podemos concluir que diante da técnica moderna a nossa disposição é que guiará o modo a partir do qual ela poderá ou não determinar o nosso modo de ser-no-mundo.

Como afirmamos anteriormente, estas são questões que nos mobilizam a partir do pensamento de Heidegger. Algumas de suas obras mais tardias nos dão elementos para supor tais associações que investigaremos ao longo desta tese. O que é fundamental agora é apresentar e ampliar o alcance dessa tese a partir dos textos em que ele se ocupa da arte, da obra de arte ou do fazer artístico, pois, segundo Heidegger, “outrora, chamava-se também de *techné* a produção da verdade na beleza. *Techné* designava também a *poiesis* das belas-artes” (HEIDEGGER, 2002, p. 36). A *poiesis* é um tipo de desvelamento e como tal pode desvelar uma obra de arte, um quadro, o fazer de uma música ou poema. Segundo este modo de desvelamento o que fica evidente é o próprio desvelamento como tal. Na confecção de um quadro, a artista não explora a tela no sentido de fazê-la apresentar a imagem que ela pretende fazer aparecer. É uma outra relação que acontece nesse fazer. Diferente do fazer da cientista, da pedreira, da técnica.

Estar na vizinhança das artes pode favorecer a técnica na medida em que o fazer das artes distancia-se sobremaneira do fazer calculador da técnica ao mesmo tempo que se abre sua propriedade. Entretanto, é importante questionar: estar na vizinhança da técnica não constitui um perigo para a arte? Como garantir um fazer artístico em meio à tanta automação tecnológica? Estas perguntas representam mais uma via de mão dupla, como tantas presentes no pensamento de Heidegger. Sim, a técnica representa um perigo na medida em que a vida cotidiana deixa o homem confortável com suas ocupações ordinárias. Não há como garantir que este perigo não se realize.

Entretanto, o que podemos perceber, sobretudo com os *ready-mades* de Duchamp, é que a arte acontece mesmo na ocupação com os instrumentos através da disposição com a qual se afina o artista. Os *ready-mades*, como veremos mais radicalmente nos capítulos que se seguem, atestam a nossa hipótese de que arte e técnica são também modos da *disposição* (*Befindlichkeit*) e se constituem como modos de ser-no-mundo.

Ninguém poderá saber se está reservada à arte a suprema possibilidade de sua essência no meio do perigo extremo. Mas todos nós poderemos nos espantar. Com o quê? Com a outra possibilidade, a possibilidade de se instalar por toda parte a fúria da técnica até que, um belo dia, no meio de tanta técnica, a essência da técnica venha a vigorar na apropriação da verdade (HEIDEGGER, 2002, p. 37).

Esta afirmação de Heidegger pode nos levar quase que instantaneamente a questionar: de que modo a verdade acontece na época da técnica? Sabemos que verdade é desvelamento. Mas, na época tecnológica, a produção como exploração não deixa o desvelamento acontecer em si mesmo, porque tudo que é explorado é previamente assegurado segundo as demandas

da técnica. Como desdobramento desse questionamento uma outra questão se abre para nós, a saber, como acessar a essência da arte, ou ainda, como acontece a verdade na obra de arte? Sabemos que em relação à técnica, sua essência não é nada de técnico e que em sua vizinhança habita a essência da arte, pois ambas têm origem na mesma palavra, *techné*, e também são modos de ser-no-mundo.

Não sendo nada de técnico a essência da técnica, a consideração essencial do sentido da técnica e a discussão decisiva com ela têm de dar-se num espaço que, de um lado, seja consanguíneo da essência da técnica e, de outro, lhe seja fundamentalmente estranho.

A arte nos proporciona um espaço assim. Mas somente a consideração do sentido da arte não se fecha à constelação da verdade, que nós estamos a questionar.

Questionando assim, damos testemunho da indignância de, com toda técnica, ainda não sabermos a vigência da técnica, de, com tanta estética, já não preservarmos a vigência da arte. Todavia, quanto mais pensarmos a questão da essência da técnica, tanto mais misteriosa se torna a essência da arte (HEIDEGGER, 2002, p. 37).

O âmbito para questionar a técnica é a arte porque esta proporciona familiaridade e estranhamento. Por ser algo familiar, a vigência da técnica é assegurada por não ser questionada, por não ser desacreditada e não ser colocada como uma questão para o pensamento, pois representa um conforto para o homem decadente e ocupado. Desse modo, ele é absorvido pelas ocupações e pelos dispositivos tecnológicos que caracterizam sua cotidianidade e seu modo de ser-no-mundo e esquece-se de compreender-se a si mesmo nesse lugar de domínio como um *disponível*. Ser um *disponível* é algo “estranho” à essência do homem, na medida em que, como afirmamos anteriormente, ele é abertura para ser. E, como tal, estar encerrado numa única possibilidade diz apenas que ele vive impropriamente determinado pela revelação planificadora da técnica que dispõe dele e do real, como *disponíveis*. A esse momento histórico no qual estamos Heidegger nomeou de época do esquecimento do ser, ou esquecimento da verdade do ser, pois o pensamento calculador que caracteriza o modo de pensar do funcionário da técnica não permite a reflexão sobre sua época ao assegurar-se no modo de ser do ente, e sobretudo do ente que ele mesmo é.

Portanto, nesta época que se instala como tecnológica é urgente se manter afinado numa escuta com o que se desvela. Mesmo que a técnica tenha um alcance planetário, definindo o modo como o real se apresenta, é possível abrir-se para o homem outras disposições dentro dessa dimensão tecnológica. Ou seria o caso de afirmarmos que não existe mais a arte, por exemplo? Acabaram-se os artistas, os poetas? Para estarmos afinados a essa época e escutarmos o apelo do ser que se desvela, talvez seja urgente se desprogramar, talvez seja importante marcar o descompasso e desafinar. E, de repente, saindo do ciclo de antecipação do pensamento calculador, possamos realizar o nosso modo de ser mais próprio, qual seja, a abertura para nosso destino historial ressignificando nossa decadência.

3 O QUE HÁ DE BELO NA ARTE?

3.1 O caráter de coisa da obra de arte e o desterro do pensamento ocidental

Nas últimas páginas do ensaio “A questão da técnica” Heidegger sinaliza que a arte seja o possível lugar para se pensar. Como vimos no capítulo anterior, o que fundamenta a essência da técnica não é nada de técnico. Ali abordamos as possibilidades de a técnica se apresentar ora como *techné*, onde o modo de desvelamento do ente acontece de modo livre; ora como *com-posição (Ge-stell)*, em que se caracteriza o desvelamento de modo provocativo.

Como modo de desvelamento, a *com-posição (Ge-stell)* corresponde à verdade e, sendo assim, ao modo como as possibilidades de ser se apresentam hodiernamente. Se o modo de ser que se estabelece cotidianamente para nós é o modo da *com-posição (Ge-stell)*, então o modo ao qual correspondemos é, em grande medida, o modo de ser do *disponível*, tal como demonstramos anteriormente. Posto que a *com-posição (Ge-stell)* seja um modo de desvelamento de ser – que torna o real um *disponível* – e, como tal de verdade, podemos com isso questionar, com relação às obras de arte, qual sentido de verdade está ali envolvido. Como acontece a verdade na obra de arte?

Não sendo nada de técnico a essência da técnica, a consideração essencial do sentido da técnica e a discussão decisiva com ela têm de dar-se num espaço que, de um lado, seja consanguíneo da essência da técnica e, de outro, lhe seja fundamentalmente estranho. A arte nos proporciona um espaço assim. Mas somente se a consideração do sentido da arte não se fechar à constelação da **verdade**, que nós estamos a questionar (HEIDEGGER, 2002, p. 37, grifo nosso).

O que há de comum entre a técnica e a arte para que possamos aproximar essas duas questões que, se tomadas de modo corriqueiro, nos parecem tão distantes? E mais, o que não têm em comum para que possamos aproximá-las numa oposição? Algumas hipóteses se apresentam para averiguação: o modo de produção de ambas, o “que” elas produzem, “como” produzem, “quem” ou “o que” está envolvido na produção. Sabemos que, no que se refere à técnica, sua essência é definida por algo que não é nada de técnico. Mas, e com relação à arte, como definir sua essência?

A arte está a ser [*West*] na obra de arte. Mas o que é e como é uma obra de arte? Aquilo que a arte é deve poder depreender-se a partir da obra. Aquilo que a obra é só podemos experimentar a partir da essência da arte (HEIDEGGER, 2014, p. 8-9).

O caminho apresentado por Heidegger para pensar a arte é a obra de arte. Mas o que é uma obra de arte? Certamente, ao irmos a um museu ou galeria encontramos ali obras de arte, e ainda quando nos concentramos no objeto da estética. Todavia, serão estes os lugares próprios a partir dos quais podemos acessar a obra de arte em sua propriedade? Para Heidegger, a obra de arte revela algo de outro que corresponde (ou sinaliza) ao seu caráter de coisa.

Este algo na obra que revela algo de outro é o caráter de coisa das obras de arte. E não é este caráter de coisa na obra aquilo que o artista, com o seu trabalho manual [*handwerk*], faz propriamente? (HEIDEGGER, 2014, p. 12).

Existe algo na obra de arte que pode defini-la como coisa. A coisa, no latim *res*, é “um ente”. É importante assinalar aqui o que para Heidegger (2014, p. 15) constitui “o desterro do pensamento ocidental”, isto é, a compreensão moderna de coisa e verdade apresentada na tradução das palavras gregas para o latim evidencia uma transformação na compreensão do conceito de coisa e um novo modo de se apropriar dela. Deste modo, a tradução de ὑποκειμενον, ὑπόστασις e συμβεβηκός por *subiectum*, *substância* e *accidens*, nesta sequência, revelam como a maneira de se dirigir às coisas mudou. Um enunciado é feito por um “sujeito e pelo predicado, pelo qual são expressas as notas características da coisa” (HEIDEGGER, 2014, p. 16). Não é a estrutura da proposição que dá a medida para a estrutura da coisa, nem a coisa espelha-se na estrutura daquela. O que acontece é que ambas têm sua origem numa fonte mais originária que lhes é comum. Com as traduções, o que muda fundamentalmente é que a compreensão da coisa é fixada ao enunciado e então, ela é apreendida apenas na estrutura deste. Isto torna possível o fato de nos referirmos à verdade apenas no que diz respeito ao âmbito do enunciado e da proposição. Então, na modernidade, principalmente com o advento do pensamento cartesiano e a subjetivação da razão humana com Kant, a verdade tornou-se um conceito definido a partir de procedimentos lógicos pautados no cálculo e no rigor, adquirindo desse modo o status de certeza. E, como tal, a verdade se funda na concordância entre o enunciado e o ente a que este se refere. Assim, o enunciado torna-se o lugar onde a verdade se mostra nos modos de verdadeiro ou falso. Podemos dizer que, na modernidade, a verdade se abriga no enunciado.

Aristóteles jamais defendeu a tese de que o “lugar” originário da verdade fosse o juízo. Ele diz, na verdade, que o *logos* é o modo de ser da presença, que pode ser descobridor ou encobridor. Essa *dupla possibilidade* é o que há de surpreendente no ser-verdadeiro do *logos*, pois este é o relacionamento que *também pode encobrir*. Como nunca afirmou tal tese, Aristóteles não teria condições de “estender” o conceito de verdade do *lógos* para o puro *noein*. A “verdade” da *aísteis* e da visão

das “ideias” é o descobrimento originário. E apenas porque a *noesis* primariamente descobre é que também o *lógos* enquanto *dianoein* pode ter função de descoberta (HEIDEGGER, 2008, p. 297).

Ainda acessamos ordinariamente dois outros sentidos de coisa, quais sejam, “aquilo que, por meio das sensações é perceptível nos sentidos da sensibilidade”, o que tornou comum o entendimento de que a coisa é “a unidade da multiplicidade do que é dado aos sentidos” (HEIDEGGER, 2014, p. 18); e “o caráter de coisa na obra é evidentemente a matéria de que está constituída. [...] a coisa é uma matéria enformada” (HEIDEGGER, 2014, p. 17), sendo este último o sentido que reverberou no pensamento ocidental. Este sentido de coisa como “matéria enformada” pode tornar patente que o “caráter de coisa na obra é evidentemente a matéria de que está constituída” (HEIDEGGER, 2014, p. 17).

A determinação da coisa que reverberou no pensamento ocidental, sobretudo no âmbito da estética, é a que se refere à coisa como junção de matéria e forma. Segundo Benedito Nunes, há ainda um terceiro aspecto de coisa que pode ser identificado na análise heideggeriana.

Revogam-se as interpretações correntes de coisa que adubam a tradição metafísica: primeiramente, a coisa como sujeito, isto é, como suporte de propriedades, ou dos acidentes da substância, que encontramos na Lógica aristotélica, compondo o sujeito da frase; depois, segundo interpretação mais moderna, a coisa como núcleo de qualidades sensíveis, a coisa propriamente “estética”, o que é sensível, perceptivo; em terceiro lugar, relacionando as duas anteriores, a matéria enformada, ou seja, determinada por uma forma, resumo do ensinamento aristotélico, que já é uma reflexão crítica do ensinamento platônico (o *eidos*). Heidegger vai considerar, depois, a distinção entre matéria e forma como tendo servido de esquema conceitual da Teoria da arte e da Estética (NUNES, 1999, p. 94).

Já no que se refere ao lugar da coisa no enunciado, este funciona como um espelho que reflete os entes, descrevendo-os em fatos verdadeiros ou falsos. Quando há concordância entre os fatos descritos no enunciado e os fatos existentes no mundo, atribuímos ao enunciado o caráter de verdadeiro, o inverso o circunscreve como falso e, desse modo, não há concordância entre o que é “refletido” pelo enunciado e o fato acontecido no mundo. Nesse caso, podemos afirmar que o enunciado pinta uma imagem do mundo, é uma representação deste, sendo verdadeira ou falsa, na medida em que corresponde, ou não, ao fato que representa. Diante de dois anéis que, à primeira vista, são de ouro, como determinar qual dos dois é verdadeiro e qual é falso? Em tese, o anel de ouro verdadeiro seria definido como o autêntico e real, e o de ouro falso como inautêntico ou irreal. A verdade estaria, desse modo, garantida pela realidade do ouro verdadeiro. E, nesse sentido, “o verdadeiro é o real” (HEIDEGGER, 1983, p. 331).

Novamente, a partir desta afirmação poderíamos cair num erro no que diz respeito à garantia da verdade pela realidade de algo que se anuncia. Ao dizer que o ouro verdadeiro é o ouro real não podemos dizer que é real apenas o que é autêntico, pois o anel de ouro falso é tão real quanto o anel do mais puro ouro forjado na Terra, ambos estão aí no mundo e sobre eles podemos formular enunciados. Para que se possa dizer que um anel é de ouro autêntico é preciso compará-lo ao que previamente e de modo antecipado se entende por ouro. Somente assim podemos afirmar que o anel é de ouro autêntico. Autenticidade é, portanto, estar de acordo. Podemos então dizer que o ouro verdadeiro está de acordo. O ouro falso, em contrapartida, não está de acordo com o que se entende propriamente por ouro. É uma aparência e como tal é comumente entendida como algo irreal. Nesse sentido, o ouro falso aparenta ser algo que de fato não é e, portanto, é inautêntico ou dissimulado. Contudo, embora inautêntico, o ouro falso é uma imagem (algo que aparece no mundo) e, enquanto tal, ele é verdade, ou seja, desvelamento do modo de ser do ouro. Perguntamos, então, o que é concordância, dado que o ouro inautêntico, o que não concorda com o ouro autêntico da coisa, é também verdadeiro?

O que significa o termo “concordância”? A concordância de algo com algo tem o caráter formal da relação de algo com algo. Toda concordância e, assim também, toda “verdade” é uma relação. Mas nem toda relação é uma concordância. Um sinal assinala para o assinalado. Assinalar é uma relação entre o sinal e o assinalado, mas não uma concordância. Decerto, nem toda concordância significa uma espécie de *convenientia*, tal como se fixou na definição da verdade. (HEIDEGGER, 2008, p. 286).

A verdade não corresponde necessariamente à concordância. O ouro falso não concorda como o outro verdadeiro. Contudo, ele é um modo de desvelamento de ser. Ele aparece e, nesta perspectiva, ele é verdade. Podemos perceber, então, que a verdade está ligada ao desvelamento de ser sendo anterior à oposição verdadeiro x falso.

“Uma vez que há entes de diversos modos de ser, também há correspondentemente modulações da verdade” (HEIDEGGER, 2008b, p. 112). Nesta afirmação de Heidegger fica clara a relação entre ser e verdade, uma depende da outra num co-pertencimento, pois as manifestações de modos de ser correspondem às manifestações de verdade. De que modo? “Abertura é um nome da verdade” (DUBOIS, 2004, p. 44). A abertura intrínseca ao desvelamento de ser é que permite a sua manifestação. É pelo fato de o ente se propor, ou seja, se apresentar para nós através dessa abertura, que podemos, por exemplo, estabelecer com ele uma relação que nos permita fazer um enunciado a seu respeito. Um enunciado pode dizer algo sobre o ente a partir do momento em que este se apresenta. Quando deixamos que o

ente se mostre, se ponha diante de nós, podemos então fazer um enunciado a seu respeito. A relação entre o ente e o enunciado é o que chamamos de concordância e este é um dos modos de ser da verdade.

A verdade como uma das formas de pensar a concordância se fundamenta no conceito tradicional de verdade como adequação, formulado na seguinte frase “*Veritas est adaequatio rei et intellectus*” (“Verdade é a adequação da coisa com o conhecimento”), que normalmente é apresentada pela fórmula “*Veritas est adaequatio intellectus ad rem*” (“Verdade é a adequação do conhecimento com a coisa” (HEIDEGGER, 2008, p. 331)). A verdade enquanto adequação decorre da fé cristã e da ideia teológica segundo as quais os entes, enquanto criaturas, correspondem ao intelecto divino, correspondem à ideia de Deus, que os criou. Nesse sentido, as criaturas são verdadeiras porque estão de acordo com o criador. As criaturas concordam com a ideia e com elas se conformam. Uma vez que a verdade das coisas criadas está fundada em sua conformidade com o criador, e sendo o homem uma criatura, podemos inferir que o intelecto humano é também algo criado por Deus e, como tal, deve adequar-se ao intelecto do criador. “*A veritas enquanto adaequatio rei (creandae) ad intellectum (divinum) garante a veritas enquanto adaequatio intellectus (humani) ad rem (creatum)*” (HEIDEGGER, 2008, p. 332). Assistimos assim a forte influência do pensamento teológico cristão na formação de um conceito metafísico. Aqui, a garantia de que a verdade da coisa é expressa e apreendida pelo conhecimento está na possibilidade da existência de um intelecto divino que cria a coisa. Se a coisa está em conformidade (ou concorda) com a ideia que a criou, podemos então dizer que ela é verdade. Donde podemos concluir que o enunciado verdadeiro é aquele que corresponde à ideia criadora da coisa a que se refere. Até aqui ficou claro que o enunciado se refere ao ente, à coisa que se mostra, o enunciado pode ser verdadeiro ou falso. A comprovação disso acontecerá de acordo com o rigor com o qual ele é investigado. O rigor, por sua vez, é

O modo como pode ser conquistado e determinado o conhecimento adequado ao objeto. Rigor é consequentemente um determinado caráter da apropriação referente à adequação do objeto do conhecimento. Essa adequação do conhecimento está apreendida na definição escolástica da verdade: *Adaequatio intellectus ad rem* (HEIDEGGER, 2008, p. 47).

Na modernidade, estas categorias do enunciado caracterizam a verdade como certeza e como rigor da adequação do enunciado ao ente. É certo que o enunciado refere-se ao ente, ele acontece como referência ao ente. Entretanto, para que o enunciado possa fazer esta referência é necessário, antes, que o ente se mostre. É a partir do que aparece do ente que o enunciado

pode ser formulado. Isto significa que somente a partir de um desvelamento do ente é que podemos expressar algo. O enunciado faz referência ao ente que se manifesta. Esta referência é o comportamento, na perspectiva do ente desvelado e descoberto, do que se mostra do ente e se mantém junto à abertura na qual o ente se mostra. Isso que se mostra do ente é a medida do comportamento. Este é guiado pelo que se pro-põe, ou seja, pelo que se mostra, se coloca diante de nós e para o qual nos direcionamos. Dessa forma, a abertura é o que possibilita o mostrar-se do ente. É a partir dela que o ente aparece e, conseqüentemente, pode então ser expresso num enunciado. A abertura é a medida diretora do comportamento, somente a partir desta medida o comportamento pode se apresentar como encontro da abertura do ente e da nossa abertura para o mundo.

Todo o comportamento, porém, se caracteriza pelo fato de, estabelecido no seio do aberto, se manter referido àquilo que é manifesto enquanto tal. [...] o comportamento está aberto sobre o ente. [...] Toda relação de abertura, pela qual se instaura a abertura para algo é um comportamento (HEIDEGGER, 2008, p. 334).

Nesse caso, podemos afirmar que o enunciado é possibilitado pela abertura do ente porque somente no âmbito do aberto é que o ente se propõe e pode ser expresso. Diante do exposto podemos concluir que é a partir da conformidade das aberturas no comportamento que pode acontecer a enunciação. Portanto, a abertura do ente e do homem pelo comportamento é anterior à possibilidade da verdade como adequação da coisa ao intelecto e vice-versa. Este modo de verdade como desvelamento ou desencobrimento tem como fundamento a abertura do ente e do homem. E, em última instância, a abertura de um mundo.

Des-encobrimento é traço fundamental daquilo que já apareceu e que deixou para trás o encobrimento. Esse é o sentido do alfa (α) que compõe a palavra grega *aletheia* e que somente recebeu a designação de alfa privativo na gramática elaborada pelo pensamento grego tardio. A relação com *lethe* ($\lambda\eta\theta\eta$), encobrimento e o próprio encobrimento não perdem de forma alguma o peso pelo fato de se experienciar diretamente o descoberto como o que apareceu, como o que entrou em vigência, como vigente (HEIDEGGER, 2002, p. 229).

Ainda que o homem seja descobridor, não cabe a ele o controle do desencobrimento como desvelamento do ente. Desencobrimento ou encobrimento, desvelamento ou velamento, são modos como o ser se manifesta. O enunciado sempre se refere a uma manifestação de ser, a um desvelamento do ente, descoberto em sua verdade. A descoberta refere-se à manifestação do ente, realiza-se enquanto o ente se manifesta. Somente o ente revelado é descoberto e pode então ser enunciado. Assim, a verdade como adequação, ainda que seja um

modo de verdade, não corresponde a um modo originário da verdade, na medida em que existe algo que a antecede e é condição de possibilidade para sua formulação. Como consequência do ser-descobridor, que é um modo de ser-no-mundo, é que se pode descobrir os entes e a partir desta descoberta formular enunciados que, posteriormente à sua formulação, podem adequar-se ou não e conseqüentemente serem verdadeiros ou falsos.

3.2 A serventia do utensílio

O entrelaçamento entre forma e conteúdo é previamente regulado a partir daquilo para que os objetos produzidos servem, ou seja, a *serventia* (*Dienlichkeit*). A *serventia* é a responsável por fazer convergir matéria e forma. *Serventia* é “aquele traço fundamental a partir do qual este ente nos olha, quer dizer, nos ‘pisca o olho’ e, com isso, vem à presença (*anwest*) e, desta forma, é este ente” (HEIDEGGER, 2014, p. 22). O ente que está submetido à *serventia* é sempre um produto de uma confecção e que é fabricado para algo, como um *utensílio*¹⁶. Determinado em princípio pela junção de forma e matéria, o *utensílio* tem em comum com a obra de arte o fato de serem produzidos pelas mãos do homem. Ele está entre a coisa e a obra de arte porque é determinado pela modalidade da coisa. Mas, ao mesmo tempo, é menos que a obra de arte porque não tem a autossuficiência dela.

“O ser-utensílio do utensílio consiste na sua *serventia*” (HEIDEGGER, 2014, p. 27). Podemos procurar o caráter de utensílio do utensílio no seu uso. A respeito disso, Heidegger apresenta como exemplo os sapatos de camponesa retratados num quadro de Van Gogh. A autenticidade dos sapatos da camponesa é confirmada no uso que ela faz deles e, nesse sentido, eles são apenas objetos técnicos. Quando ela usa os sapatos, quanto menos os sente nos pés, quanto menos olhe para eles mais efetivamente eles lhe servem. “Só aqui são aquilo que são. São-no de modo tanto mais autêntico quanto menos neles pense a camponesa” (HEIDEGGER, 2014, p. 28). Os sapatos são dispositivos técnicos dos quais a camponesa faz uso para realizar as suas ocupações diárias. Ela não os toma como objeto de reflexão. Apenas se habituou a usá-los sem tecer quaisquer questionamentos sobre eles.

O desgaste habitual dos utensílios, como entes à mão (*Zuhanden*), dá testemunho da sua essência ordinária. “Isso faz parecer que a origem do utensílio reside na mera confeição que uma forma impõe a uma matéria. Todavia, o utensílio provém, no seu autêntico ser-utensílio, de mais longe” (HEIDEGGER, 2014, p. 30). É na *fiabilidade* que o ser-utensílio do

¹⁶ Utensílio, *Zuhanden*, corresponde à instrumento (*der Zeug*). Ambos são, tanto em *Ser e Tempo* como em “A questão da técnica”, *entes-à-mão*, caracterizados pelo seu caráter instrumental, de *serventia* e de utilidade.

utensílio pode ser acessado. “O ser-utensílio do utensílio, mantém reunidas em si todas as coisas, em conformidade com o seu modo e amplitude. A serventia do utensílio é, todavia, apenas a consequência essencial da *fiabilidade* (*Verlässlichkeit*)” (HEIDEGGER, 2014, p. 24). A serventia não é nada sem a fiabilidade, pois, somente nela, podemos saber o que o utensílio é verdadeiramente. Para Heidegger, o quadro de Van Gogh, uma obra de arte, proporcionou o conhecimento do sapato naquilo que ele de fato é, ou seja, um utensílio para a camponesa. Nesse sentido, a obra de arte revelou o ser-utensílio do utensílio. E ainda, revelou (ou criou) um mundo que possibilita este utensílio. “O ardil, o estratagema de Heidegger para romper com o círculo é muito curioso. Trata-se simplesmente de dizer que, afinal, só podemos descobrir a essência do instrumento servindo-nos da contemplação de uma obra de Van Gogh” (NUNES, 1999, p. 95). A essência do ente sapato é alcançada na contemplação do quadro. “A obra de arte deu a conhecer aquilo que o calçado verdadeiramente é. [...] É só pela obra e apenas nela que o ser-utensílio do utensílio se manifesta de modo expresso. [...] Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra” (HEIDEGGER, 2014, p. 31). Temos, pois, como resultados preliminares da busca pelo caráter de coisa da obra de arte e, portanto, do que é a obra de arte que: primeiro, os conceitos usuais e dominantes de coisa são insuficientes para apreendermos o caráter de coisa da obra de arte; segundo, a realidade efetiva e mais imediata da obra não pertence a ela. Disso podemos ainda deduzir que a estética não se apresenta como melhor caminho para acessar as instâncias aqui pretendidas, seja o caráter de coisa da obra ou a obra em sua propriedade, pois ela se ocupa da obra de arte a partir da concepção tradicional de todo o ente, ou seja, ela pensa a obra de arte segundo a compreensão do ente em seu todo. Para Heidegger, no entanto, o caráter de obra da obra deve ser pensado a partir do ser do ente. Ou seja, a obra de arte deve ser analisada a partir de uma perspectiva ontológica. Quando a empresa artística se ocupa da arte, isto é, os críticos, as galerias e as coleções, a história da arte e etc., ela é tomada como objeto de uma ciência. A transferência da obra para as coleções priva-as de seu mundo. Nos museus as obras são as que já foram. Acessamos aí os objetos de arte, pois o ser-obra da obra não está aí presente. “Toda a atividade artística, por mais que seja intensificada e exercida por mor da obra ela mesma, chega sempre apenas até ao ser-objeto da obra. No entanto, isso não constitui o seu ser-obra” (HEIDEGGER, 2014, p. 37). Quando desprovida de seu mundo a obra é um objeto de arte. Ora, mas qual é o mundo da obra de arte se toda obra de arte está, de fato, neste mundo?

Mundo, em *Ser e Tempo*, é caracterizado, sobretudo, pelo contexto da atividade prática. Eis que já a noção de “mundo circundante” corresponde ao complexo referencial, isto é, aquele todo que os “úteis” formam quando se remetem um ao outro. *Mundo* se apresenta agora como um contexto que cerca algo, que se isolou da

praticidade propriamente dita, e que isolado, entretanto, como que arrasta consigo todo um contorno do qual foi separado (NUNES, 1999, p. 99).

Evidentemente a concepção de mundo no contexto da obra de arte difere sobremaneira do sentido de mundo com o qual lidamos cotidianamente e difere, ainda, do conceito de mundo circundante apresentado em *Ser e Tempo*. Entretanto, podemos supor que sua relação com a *terra* na obra assemelha-se à dinâmica da dobra ser e ente, posta em *Ser e Tempo* com a diferença ontológica.

3.3 Mundo e terra na obra de arte

Para acessarmos a obra de arte devemos considerar o modo através do qual ela se torna o que é. Para isso, compreender como ela é desvelada é fundamental, tendo em vista que os meios de produção de uma obra de arte diferem veementemente da confecção de quaisquer objetos técnicos produzidos pelo modo de confecção da técnica moderna amparada pelo pôr no sentido de dispor da *com-posição* (*Ge-stell*). No exemplo do quadro de Van Gogh, mencionado anteriormente, temos duas instâncias a serem consideradas. Uma delas é o ente apresentado no quadro, o sapato da camponesa. Ali, a pintura apresenta aquele utensílio que é usado no dia a dia da camponesa como um utensílio à mão que ela *dispõe* para a lida cotidiana dos seus afazeres. Os sapatos sujos, desgastados, pintados na tela sugerem o uso que dele é feito e quase que visualizamos a camponesa na sua lida, talvez num campo de trigo, talvez num jardim com flores ou a ordenhar uma vaca. Em segundo lugar, o quadro mesmo, a imagem apresentada que nos remete ao mundo da camponesa e abre para nós uma possibilidade interpretativa desse mundo.

Na primeira parte, o sapato, como imagem, está descolado de seu uso. Os sapatos não estão nos pés da camponesa, nem do artista, mas em outro contexto. Não estão em um contexto de uso, daí porque, de certo modo, na estética tradicional se diz que a representação artística suspende a experiência imediata (NUNES, 1999, p. 98).

O lugar em que o sapato está inserido quando em relação com a camponesa é o lugar da relação instrumental. . Quando no quadro, o sapato é retirado de seu lugar habitual e é apresentado de uma maneira que evidencia este lugar. A pintura de Vang Gogh, ao retirar o sapato de seu lugar, acaba por apresentar o mundo de onde ele provém. Contudo, a apresentação do sapato no quadro, ainda que faça remissão ao seu lugar de origem, se torna um outro ente. O quadro é uma criação do artista que instaura um mundo. O lugar do sapato é o quadro e este é fundamento de um novo mundo que é aberto pela obra de arte.

Enquanto pinta o quadro, o artista é como uma ponte que permite o acesso ao mundo da camponesa que é apresentado pelo quadro. O que constitui, para Benedito Nunes, um ciclo hermenêutico, pois, se de um lado não podemos acessar o lugar do sapato (enquanto representação) exposto na obra, por outro lado é a obra que expõe o sapato (como utensílio), o que por sua vez configura um novo lugar para ele.

Então, se tivéssemos que fazer uma distinção husserliana, como aquela sugerida pelo texto de *A ideia de uma Fenomenologia Pura*, diríamos que Heidegger alcança várias camadas: primeiro, a descrição do quadro como algo que posso colocar na parede, que pode ser transportado de um lugar para outro, como um livro de poemas, um instrumento; depois, o quadro que tem a imagem das botas, como instrumento. Portanto, em termos husserlianos, o quadro como coisa material seria a primeira camada; o que se representa nele (e Heidegger vai afastar essa noção de representação), as cores, pigmentos etc., e a figura que daí se sobressai a segunda camada.

Mas já não podemos dizer que a descrição heideggeriana respeita essa hierarquia porque, na medida em que olhamos o quadro como quadro, olhamos a imagem como imagem, estamos captando o ser do instrumento: instrumento é aquilo que constitui a sua essência (NUNES, 1999, p. 99-100).

Ao ser pintado, o quadro aparece, é desvelado e nesse sentido, ele instaura mundo. A obra de arte revela o mundo da camponesa e instaura um mundo para quem o vê, para quem é afetado por ela em sua recepção e ainda para o próprio sapato. Mundo não é um agregado de coisas, o recipiente que acumula todos os entes, não é o planeta Terra e tampouco um objeto. Mundo é o não-objetivado e no qual estamos desde a vida até a morte, é onde acontece a história, onde nos frustramos, onde somos de um ou outro modo a partir das decisões que assumimos ou abandonamos, tais como as possibilidades de ser que se nos apresentam pela circunvisão, isto é, uma conjuntura que guia nossas ocupações cotidianas. “Ao não-objetivo não é atribuído um local específico, como ocorre com os entes à mão efetivamente ‘manipuláveis’” (SARAMAGO, 2008, p. 89). É a este mundo que nos referimos quando afirmamos com Heidegger que ao ser desvelada a obra instaura originariamente um mundo. Sendo assim, entendemos que mundo é um horizonte que se abre para o homem, horizonte este marcado pelas manifestações de ser. Mundo tem um sentido ontológico e pode se referir ao ente que nós mesmos somos. Afirmar que uma obra de arte instaura mundo é também dizer que ao sermos tocados por ela abre-se para nós uma nova possibilidade de ser à qual podemos responder numa recusa ou num cuidado. Contudo, é válido reproduzir a observação de Lúcia Saramago:

Não nos encontramos mais, decididamente, no mundo de *Ser e tempo*: Heidegger não trata mais *do ser-á no mundo*, mas de *um povo num mundo*. As decisões não mais concernem ao *Dasein* individual, mas são decisões históricas, quando mundo

se faz mundo no que este incessantemente *mundifica*. Nesse mundificar pelo mundo, possibilidades são aí oferecidas, diante da incerteza do destino, e aquele que agora “espacializa” não é mais um *Dasein* que “abre espaço” para seu agir individual, mas o *Dasein* compreendido como um povo em seu mundo, que abre a amplidão de seu aberto. Esse mundificar é também afetado pela dimensão do sagrado, pela possibilidade da presença dos deuses ou de seu abandono no mundo (SARAMAGO, 2008, p. 201).

Esta nova dimensão de mundo observada por Saramago a partir do texto de 1936 (*Origem da obra de arte*) permite pensar o mundo a partir de uma dimensão histórica. Em *Ser e tempo*, o mundo é pensado a partir da circunvisão do *Dasein*. Aí não se afirma um solipsismo, mas uma dimensão de relação para ambos.

No desvelamento da obra estão em jogo mundo e terra. A relação entre eles na obra acontece tal como apresentado por Heidegger em *Ser e Tempo*, com a diferença ontológica, ou seja, a diferença entre ser e ente que fundamenta a compreensão de ser. Quando o ser se revela o faz por meio do ente. Este é o modo “ôntico” pelo qual acessamos o ser. Ao se revelar o ser demarca ao mesmo tempo seu caráter de finitude, pois não há uma reserva de ser de onde se podem sacar entes para o aberto. Não há um “mais ser”, mas o ser que se revela a cada vez deste modo ou de outro, por assim dizer, nos entes. Nesse sentido, não há como identificarmos onde começa o ente e termina o ser. Tal como uma dobra feita no papel em que não podemos identificar início e fim de um ou outro lado é o modo como acontece a relação entre ser e ente. Tomemos o exemplo do autor e consideremos um templo grego. Como uma obra de arte, o templo grego instaura um mundo ali onde está efetivamente em pé e põe-no sobre a terra. A terra, entretanto, não é uma matéria sedimentada sobre a qual podemos construir casas, igrejas ou templos... Tampouco é um planeta no sistema solar. “Naquilo que irrompe, a terra está a ser como aquilo que põe a coberto” (HEIDEGGER, 2014, p. 39). No desvelar da obra, a instauração de um mundo apresenta-se com toda a ambiguidade que lhe é peculiar e que deve ser preservada para que a obra seja resguardada tal como é. A ambiguidade refere-se ao fato de que diante da revelação do ser nós o acessamos via o ente. No entanto, o ente que se apresenta não representa o ser em sua totalidade, mas o ser daquele ente. Quando a obra de arte é desvelada um mundo se instaura e abre uma nova possibilidade de compreensão de ser. A terra é o que surge e põe a coberto. “Conclui-se que aquilo em direção ao qual a obra se retrai, permitindo que ela ressurgja desse próprio retraimento, é a Terra. Está sempre eclodindo na sua própria reserva, isto é, no seu retraimento, no seu recuo” (NUNES, 1999, p. 104).

Heidegger sugere que para alcançarmos a compreensão do ser-obra da obra deveríamos fazê-lo considerando a estrutura da relação entre ser e ente. Considerando esta

relação ou, mais especificamente, o modo de ser dos entes, o conceito de terra é apresentado de modo a fazer ressonar tal relação. Pois, a terra é o que cobre e resguarda. Ao ser elaborada a terra vela, retrai. Neste sentido ela conserva, por assim dizer. Ao aparecer, a terra se mostra como aquilo que encobre. Da mesma forma, ao buscarmos o ser nos entes nós não alcançamos mais que suas características ônticas. Ao buscar o que seria o peso na pedra pesada podemos usar uma balança e, com isso, objetivá-lo através dos números. Ao quebrar a pedra para encontrar o que nela é pesado afastamo-la de seu caráter essencial de pesado, pois, ao despedaçá-la o peso se perde nas menores partículas. O mesmo acontece com a luz, com o som e com quaisquer entes que possamos examinar afim de ali encontrarmos o ser.

A cor reluz e quer apenas luzir. Se a analisamos medindo-a racionalmente em termos de frequências de vibração, desaparece. Só se manifesta quando permanece não descoberta e inexplicada. [...] a terra é aquilo que, por essência, se fecha. Elaborar a terra quer dizer: trazê-la ao aberto como aquilo que se encerra. (HEIDEGGER, 2014, p. 45).

Ao considerarmos a confecção de um utensílio, devemos ter em conta que quanto menos se note a matéria de que ele é feito, melhor ele será. Pois o que aparece na relação com o utensílio é o desempenho de sua função, por assim dizer, instrumental. No caso da obra de arte, quando ela é criada deixa ver a matéria de que foi feita e instaura originariamente tal matéria, fazendo com que ela apareça pela primeira vez. Ao usar a cor, o pintor não acaba com ela nem a esgota. Ele faz com que ela apareça na tela, brilhe na tela. Mundo e terra estão na obra de arte como essencialmente distintos. Porém, estão ali relacionados, não como uma relação que se reduz a uma unidade entre opostos.

O mundo funda-se na terra e a terra irrompe pelo mundo. [...] mundo é a abertura que se abre das longas vias das decisões simples e essenciais do destino de um povo histórico. [...] terra é o surgir diante, não impelido para nada, daquilo que constantemente se encerra, e que, assim, põe a coberto. [...] O mundo aspira, no seu assentar sobre a terra, a fazê-la sobressair. Sendo aquilo que se abre, não suporta nada de encerrado. Contudo, a terra inclina-se, como aquilo que põe a coberto, a implicar e a reter em si o mundo. [...] O confronto de mundo e terra é um combate (HEIDEGGER, 2014, p. 47).

O combate não deve ser entendido como discórdia ou desavença. Não se trata de uma briga com finalidade de destruição de um para legitimação do outro. Neste combate trata-se de reivindicar do outro o que ele tem de melhor. No combate essencial, aqueles que estão envolvidos, os combatentes, esmeram-se para afirmar o seu estar-a-ser. No combate acontece uma autoafirmação do estar-a-ser. Esta consiste em “entregar-se à originalidade encoberta da proveniência do ser próprio” (HEIDEGGER, 2014, p. 48). Ser propriamente é assumir o

encobrimento como parte de si. Ser-próprio é saber que sua originalidade está encoberta, na medida em que decide sobre um modo de ser. Quando o ser-próprio advém, aquilo que o origina encobre-se revelando-o. A autoafirmação do estar-a-ser não é uma obstinação contingente que se perde na impropriedade do dia a dia em que a cada vez se é de um ou outro modo. Mas sim, “entregar-se à originalidade encoberta da proveniência do ser próprio”. Tal originalidade é o caráter de abertura que corresponde à propriedade do ser próprio e que é, ao mesmo tempo, o que sempre e de saída permanece encoberto. O combate, portanto, refere-se a esta elevação de um e de outro para além da impropriedade, ou seja, um modo de ser definido por algo exterior aos combatentes.

No combate, cada um leva o outro para além de si [mesmo]. Desta forma, o combate torna-se sempre mais aguerrido e vem a ser aquilo que mais propriamente é. Quanto mais o combate se extrema por si mesmo, tanto mais inflexivelmente se soltam os combatentes para a intimidade do simples pertencer a si (HEIDEGGER, 2014, p. 48).

A obra de arte promove o combate uma vez que instaura mundo e elabora a terra. Quando o mundo se irrompe ele faz aparecer o que não está decidido e o que é desmedido. A terra mostra-se na medida em que o mundo se instaura e doa ao mundo medida e decisão, isto é, forma. Quando mundo se abre a humanidade histórica pode decidir. Na obra de arte, portanto, este combate é desvelado. Ao criar a obra de arte, o homem faz parte do processo de criação como uma passagem que deixa ver esse combate como ele é. “O artista permanece, face à obra, algo indiferente, quase como uma passagem que se destrói a si mesma no criar, uma passagem para o passar-a-ser da obra” (HEIDEGGER, 2014, p. 36).

O artista existe na medida em que realiza a obra de arte, quando a faz aparecer. Isto que aparece pelo fazer artístico não é previamente determinado tal como na produção de um objeto técnico. Na medida em que se afina com uma disposição que permite a criação artística, o homem define, no momento da criação, a obra de arte e o modo de ser-no-mundo em que ele se coloca diante do real. “O artista dá uma figura ao que é essencialmente invisível e, quando responde à essência da arte, permite que cada vez veja o que até agora nunca foi visto” (HEIDEGGER, 2009, p. 27, tradução nossa). O artista é o condutor, é a ponte que torna existente o ente produzido pelo desvelamento da obra de arte. Ao criar, o artista participa da instauração de um novo mundo que se abre com a obra de arte. Nesse sentido o artista ressignifica o mundo a partir da criação. Nesse instante, através da técnica por ele utilizada para sua produção e expressão o artista se relaciona consigo mesmo a partir de uma abertura que pode acolher o vir-a-ser da obra. Essa abertura, poderíamos supor – com base na

característica do artista de dar um novo sentido ao mundo e aos entes a partir do modo como é tocado por eles –, é possibilitada pela tonalidade afetiva da angústia que, sendo uma característica da disposição (*Befindlichkeit*), põe o homem numa sintonia que lhe permite acessar o mundo pelo estranhamento¹⁷. Estranhar o mundo, angustiar-se diante das múltiplas possibilidades que se abrem num mundo sem significado é, ao mesmo tempo, ser impelido a dar-lhe um novo sentido. Com isso, ele pode ser impelido a dar sentido ao mundo através da arte, da criação artística. Nesse sentido, teríamos então uma compreensão de arte como modo de ser-no-mundo aberto pela disposição (*Befindlichkeit*). Ao afinar-se com esta disposição o homem é impelido ao âmbito que lhe permite, dentre outros modos, significar o mundo a partir da arte. Entretanto, é válido relembrar, essa afinação não é uma decisão a que se chega como uma tomada de consciência (como decisão de uma subjetividade). Ela é possível a partir das múltiplas aberturas que precisam acontecer para que esta possibilidade se realize pelo homem, quais sejam, abertura de mundo, abertura de homem, acontecimento de ser no tempo histórico em que ele está. Sendo assim, diante da angústia o homem também pode significar o mundo a partir da disponibilidade técnica, que é o modo como o ser se manifesta historicamente para ele desde a Modernidade. O que nos faz pensar que a afinação do homem com uma outra disposição que não a da técnica deve-se ao fato dele ter o esquecimento (o velamento de possibilidades não realizadas) como fundamento de sua existência, como modo de sua disposição cotidiana. Neste caso, o fato dele poder esquecer daquilo com o que se afina tecnicamente pode abrir para ele uma outra possibilidade de compreensão de mundo e com isso de ser-no-mundo.

O instante em que algo vem a ser pela criação artística é o instante em que se pode acessar o desvelamento como um acontecimento. Este é o momento do acontecimento da verdade como *alétheia*. Em se tratando de criação artística este momento é sempre originário. Pois a cada criação um artista é revelado, uma obra de arte aparece e a arte acontece em sua propriedade. Sem definições prévias, estas instâncias acontecem sempre a cada criação. Esse momento é definido por Heidegger como um combate porque é nele que surgem e se definem cada elemento envolvido no processo artístico. Neste combate todos os elementos aparecem com o vigor de uma “primeira vez”, ainda que não seja a primeira vez que o artista em questão crie algo. Para Heidegger, cada instante de criação faz surgir um artista e uma obra, pois apenas quando a obra se torna um existente é que se pode dar a conhecer o artista.

¹⁷A disposição do artista pode ser comparada à disposição da angústia apenas no que se refere ao estranhamento provocado pela ausência de sentido do mundo a que o artista corresponde pela criação que é o momento em que ele dá sentido a mundo. Não estamos afirmando, ao buscarmos esta disposição como possibilidade de compreensão, que a “indiferença”, que também é característica da angústia em *Ser e tempo*, corresponda ao sentimento ou disposição do artista. O artista não é indiferente ao mundo, e é por isso que é afetado por ele.

Importante destacar que a pergunta pela arte em *Origem da obra de arte* é no fundo uma pergunta pela essência do ser. Heidegger não responde a essa pergunta definindo uma resposta, mas abrindo um caminho que possa guiar este questionamento. Nesse sentido, a pergunta pela arte em Heidegger não se coloca no âmbito da estética, mas da ontologia. Assim, não encontraremos aqui esclarecimentos acerca do belo, do sublime, da estética ou da crítica de arte.

Todo ensaio de *A origem da obra de arte* se move conscientemente e, todavia, sem o dizer, no caminho da pergunta pela essência do ser. A meditação sobre o que a arte é está inteira e decisivamente apenas determinada pela questão do ser. A arte não se toma como domínio especial da realização cultural, nem como uma das manifestações do espírito; pertence ao *Acontecimento* (*Ereignis*), a partir do qual se determina somente o “sentido do ser” (cf. *Ser e tempo*). O que seja a arte é das perguntas a que nenhuma resposta se pode dar. E o que parece ser uma resposta é apenas um sinal que guia a pergunta [...] (HEIDEGGER apud SARAMAGO, 2008, p. 172).

O que está em questão é o acontecimento. Para Heidegger a criação artística revela o acontecimento, a verdade como *alétheia*, isto é, a manifestação de ser. Esse instante é breve e se restringe ao momento da criação, no caso da obra de arte, ao momento em que ela vem a ser e surge como resultado do fazer do artista. Depois de sua criação a obra de arte torna-se um objeto de arte que pode ser exposto e tematizado pela estética, comprado para decoração de ambientes ou anexado às coleções particulares, exposto em museus ou disposto em locais públicos. “Os quartetos de Beethoven estão nos armazéns das casas editoriais tais como as batatas na cave” (HEIDEGGER apud SARAMAGO, 2008, p. 177). No âmbito da relação entre ser e ente poderíamos dizer que o instante da manifestação de ser acontece durante o vir-a-ser da obra de arte. Na medida em que a obra se efetiva temos acesso ao ente que pode ser, então, tematizado. Com isso, não queremos afirmar que o homem é capaz de controlar o desvelamento do ser a partir da criação artística. Como dito em “A questão da técnica”, o desvelamento não é algo que está sob o domínio do homem. O que queremos apontar é que o instante da criação é o instante em que se pode melhor perceber este acontecimento. Como afirmamos, o que está em questão para Heidegger é a verdade e seu acontecimento ou, mais fundamentalmente, ainda está em questão o acontecimento do ser. Como afirma Saramago,

Quando a pergunta sobre o *sentido* do ser, formulada em *Ser e tempo*, toma a forma de uma investigação sobre sua *verdade*, a existência histórica – e aqui me refiro à historicidade do ser – deixa vir à tona seu caráter incidental, de um acontecer súbito e incontrolável, de um evento (SARAMAGO, 2008, p. 173).

Se pudermos comparar esse instante com a criação artística podemos dizer que este momento corresponde ao momento da inspiração do artista, pois esta é espontânea e

incontrolável. E, ao mesmo tempo, depende de uma convergência de fatores para que se realize, não ficando a cargo exclusivamente de uma condição psicológica do artista, pois ela não é um estado mental. O artista não determina em que momento será tomado pela inspiração que mais se aproxima a um tipo de apelo ao qual ele corresponde de modo criativo porque ela não é uma decisão particular. Ao ser tomado pela angústia o artista sente-se impelido a ressignificar o mundo através de suas técnicas de criação. A partir da analítica existencial do *Dasein*, em *Ser e tempo*, buscamos uma tonalidade afetiva que pudéssemos aproximar deste momento de criação e entendemos que a angústia pode nos dar a dimensão do sentimento que leva o artista a criar. Ora, a angústia remete a um tipo de combate em que o homem enfrenta a si mesmo, um combate entre o modo de ser que ele é impropriamente e os modos de ser que se abrem quando encara sua propriedade, ou seja, a abertura para suas múltiplas possibilidades de ser.

Nessa abertura, um tipo de chamado como o apelo da consciência¹⁸ o coloca numa sintonia que lhe permite se expressar deste modo. A criação artística, desta maneira, é possibilitada por uma disposição com a qual o homem se afina e que lhe permite significar o mundo pela obra de arte que cria. Esta atravessa o artista que, tal como uma ponte, permite a passagem do encoberto para o aparente, o desvelado. A angústia é uma afinação que permite uma passagem desse tipo, porque na angústia ele lida com a ausência de sentido do mundo e o enfrentamento das possibilidades de ser que se abrem para ele indistintamente. Neste momento ele tem de decidir ser e, assim, dar um novo sentido a mundo. Portanto, o artista também é parte do acontecimento da verdade e não seu demiurgo.

O combate é uma fenda. Mas não uma fenda que separa e sim que permite “a intimidade do co-pertencer-se dos combatentes” (SARAMAGO, 2008, p. 66), que permite uma decisão. A verdade só se estabelece no ente a produzir quando o combate se torna originariamente patente neste ente. Ou seja, a verdade aparece quando o ente ocupa o traço-fenda que é o aberto da verdade.

3.4 Verdade, encobrimento e dissimulação

Segundo Emmanuel Carneiro Leão (2000, p. 107), a terra “evoca a proteção de que necessita o mundo para se construir em meio a dependências [...] trata-se de um lugar tão

¹⁸ Importante destacar que o sentido de consciência estabelecido por Heidegger em *Ser e tempo* não corresponde a um tipo de psicologismo. A consciência está ligada ao caráter de propriedade do *Dasein*, refere-se à sua estrutura ontológica. O apelo não é uma característica de um ser exterior ao *Dasein*, tal como um Deus que o convoca a uma ação, ou a uma tomada de consciência, por assim dizer.

extraordinário que converte o espaço dos lugares em possibilidades de espacializar e localizar”. É sempre alguém quem espacializa e localiza em suas relações com o mundo. Nesse sentido a terra é condição de possibilidade para o homem ser. No entanto, segundo ele, o relacionamento do homem com a terra e com o real vai sendo paulatinamente reduzido pela técnica na medida em que esta controla, reprocessa e sistematiza o real, guiada pelo sentido de verdade como adequação e certeza. A partir desse entendimento de verdade podemos afirmar, com Heidegger, que ela é atualmente apreendida como a “conveniência do conhecimento com aquilo de que se trata” (HEIDEGGER, 2014, p. 50).

Para Heidegger a questão que se apresenta aqui a partir deste entendimento corriqueiro de verdade é a seguinte: a proposição formula o conhecer do objeto. Para que a proposição seja *correta* ela deve estar adequada ao objeto que é posto a conhecer. Entretanto, para que ela seja *verdadeira*, o objeto deve se apresentar, ou seja, deve estar no desvelado para que então possa ser conhecido e algo como uma proposição possa ser formulada.

A proposição é verdadeira na medida em que se rege por [*sichnach...richtet*] aquilo que está não-encoberto, i.e. pelo verdadeiro.[...] A verdade da proposição é sempre apenas, em cada caso, esta correção [*Richtigkeit*] (HEIDEGGER, 2014, p. 51).

Os conceitos de verdade que derivam da *certeza*— definida por Descartes — são variações da *adequação*. Quando a essência da verdade — “a correção do representar” — é posta, a verdade como “não-estar-encoberto do ente” (HEIDEGGER, 2014, p. 51) desaparece. Todavia, o verdadeiro estar-a-ser de uma coisa é determinado a partir da verdade do ente, ou seja, a cada vez e em cada caso. Não confere a nós decidirmos e delimitarmos numa proposição o modo como o ente se apresenta para garantir a segurança do conhecimento deste ente. Não somos, por assim dizer, detentores dos parâmetros que garantem a verdade dos entes. Não somos nós que pressupomos o desvelado, mas o contrário. Nós estamos sempre inseridos nele.

Não é apenas aquilo pelo qual se rege um conhecimento que tem de estar já de algum modo não encoberto, mas também o *âmbito* total em que se move este “reger-se por algo”, e, do mesmo modo, aquilo *para* o qual se torna manifesta uma adaptação da proposição à coisa tem, como totalidade, já de ser no não-encoberto (HEIDEGGER, 2014, p. 51-52).

Na elaboração da proposição, tanto o objeto, do qual se pretende dizer algo, quanto o âmbito de sua manifestação e o homem para quem se apresenta, devem estar desvelados. Nada poderiam dizer as nossas representações corretas se não estivéssemos, nós e os outros

entes, expostos à clareira onde os entes estão introduzidos e do qual se retraem. A clareira (*Lichtung*) é o lugar (não espacial) onde o ente é explicitado. É o aberto onde o ente está inserido e pode aparecer. A clareira é a abertura onde acontece o ente. Enquanto abertura, a clareira tem em si mesma a possibilidade de abrir-se como encobrimento. “A clareira em que o ente está inserido é, ao mesmo tempo, dentro de si, encobrimento” (HEIDEGGER, 2014, p. 52). Este encobrimento pode acontecer de duplo modo. Quando se recusa a nós, permite que digamos acerca do ente apenas que ele é. Apresentando-se num único aspecto. O encobrimento como recusar-se é o início da clareira do clareado. Por outro lado, na recusa, o ente conserva a clareira onde pode ser propriamente. “O encobrir, aqui, não é o simples recusar-se, mas, sendo certo que o ente aparece, dá-se antes, no entanto, [como sendo] de um modo outro daquele que é. Este encobrir é *dissimular* (*Verstellen*)” (HEIDEGGER, 2014, p. 53). Isso significa que a clareira não é um “palco fixo com o pano levantado no qual se passa (*abspielsich*) a representação (*spiel*) do ente” (HEIDEGGER, 2014, p. 54).

Portanto, a essência da verdade é atravessada por uma negação. Isto não significa uma falta ou defeito, mas corresponde ao modo próprio da verdade. “A verdade é, na sua essência, não-verdade” (HEIDEGGER, 2014, p. 55). Isso quer dizer que a verdade é, também, o seu contrário. E não que seja uma falsidade. A não-verdade é o que de velado ou encoberto pertence à verdade. Isso significa que a essência da verdade é algo encoberto, velado.

Segundo Ernildo Stein, Heidegger parece propor uma espécie de mundo paralelo ligado a um modelo teórico denominado por ele de binário, qual seja, o modelo do velamento e desvelamento. Este é ligado à *alétheia*, isto é,

Palavra grega que significa verdade e é o produto de uma negação[...] A alétheia é a negação do encobrimento e, neste sentido, o encobrimento é uma espécie de contraponto do conceito de verdade, de contraponto do velamento (STEIN, 1993 p. 182).

Para Stein, o objetivo de Heidegger em *Ser e tempo* é ligar o conceito de transcendental¹⁹ ao de projetar. Projetar um horizonte, um pano de fundo “sobre o qual algo pode ser dito verdadeiro ou falso” (STEIN, 1993, p. 185). Este pano de fundo é a verdade originária. “Mas ao contrário do que pensaríamos, a verdade originária projetada sobre o pano de fundo, não é verdade no sentido da plena manifestação, mas também é verdade no sentido

¹⁹ A transcendência refere-se a um tipo de ultrapassamento. Nele um modo de ser é ultrapassado em direção a outro. Assim como o vôo marca a mudança de um lugar para outro, a transcendência corresponde à mudança de um modo de ser para outro. Portanto, ela não se refere a uma instância metafísica à qual o homem deva alcançar. Mas a um ultrapassamento de seu modo de ser. Por isso se justifica a interpretação de Stein de que Heidegger estaria aproximando o transcendental do projeto.

da não-manifestação” (STEIN, 1993, p. 185). Isto quer dizer que a não-manifestação é um modo de ser da verdade. Com isso

A afirmação de verdade e não-verdade, o que Heidegger procura fazer é nos tirar a fantasia de um saber absoluto, de um sujeito absoluto, de um sujeito transparente, de um sujeito apoditicamente afirmado, que seja livre das condições históricas e que fundamenta, a partir daí, o resto do conhecimento (STEIN, 1993, p. 189).

Mesmo muito alinhadas a *Ser e tempo*, as considerações de Stein acerca da verdade nos dão a dimensão da ausência de unilateralidade sobre o significado que um apelo à verdade originária poderia causar. A verdade guarda em seu espectro de significação a possibilidade da não-manifestação ou, ainda, do encobrimento. É este aspecto semântico que Heidegger pretende trazer a lume quando em “A questão da técnica” ele se refere à verdade como uma constelação. A verdade enquanto desvelamento pode fazer aparecer inclusive o encobrimento como encobrimento. Em relação com a verdade, a arte deve guardar este espectro para alcançar o âmbito de sua dimensão e com isso estabelecer uma proximidade e marcar um distanciamento da técnica. Por isso, Heidegger afirma

Não sendo nada de técnico a essência da técnica, a consideração essencial do sentido da técnica e a discussão decisiva com ela têm de dar-se num espaço que, de um lado, seja consangüíneo da essência da técnica e, de outro, lhe seja fundamentalmente estranho.

A arte nos proporciona um espaço assim. Mas somente se a consideração do sentido da arte não se fechar à constelação da verdade, que nós estamos a *questionar* (HEIDEGGER, 2002, p. 37).

O questionamento é o caminho em que se põe em marcha o significado da verdade e da técnica. Ora, o fazer artístico é, em alguma medida, definido por um conhecimento de ordem técnica, seja no sentido epistemológico de um saber-fazer ou no sentido instrumental do domínio de uma atividade específica. Sendo assim, o caminho agora se guia em direção ao pensamento da verdade a partir da obra de arte.

3.5 Verdade na obra de arte

Um dos modos nos quais a verdade acontece é o ser-obra da obra. Ao levantar mundo e elaborar a terra a obra torna-se o lugar do combate onde o ente se desvela, isto é, a verdade. O quadro de Van Gogh torna manifesto o ser-utensílio e a disponibilidade do calçado. Sem ornamento, a imagem está na tela de modo a representar apenas o calçado. A partir desta representação dos sapatos, este ente apresenta-se como ele mesmo no seu estar-a-ser. Na obra

ele é clareado, fazendo a própria luz brilhar ali. Este brilho que advém do clareado na obra é o belo. “A beleza é o modo como a verdade enquanto não-estar-encoberto está a ser” (HEIDEGGER, 2014, p. 57). Para Heidegger, o que está em jogo no fazer da obra de arte é o próprio acontecimento da verdade como um evento. Desse modo a obra de arte é um advento da verdade.

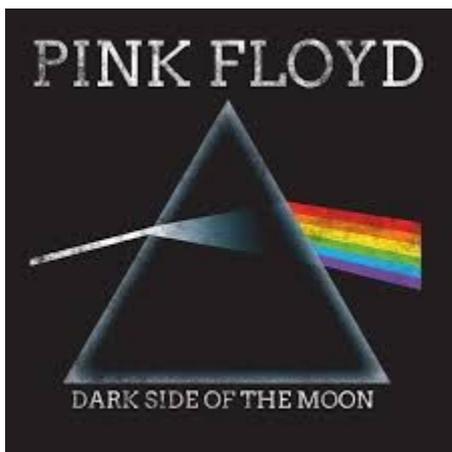
A verdade apresenta-se de diversos modos, como uma constelação. Seja na obra de arte, com o combate entre mundo e terra, velamento e desvelamento, medida e desmedida, seja como dissimulação, recusa e velamento ou encobrimento. A verdade não é algo que está por aí afora desconectada do ente e que só posteriormente vem acomodar-se nele. A luz branca que vem do sol é formada por diversas cores, dentre as quais podemos enxergar violeta, azul, índigo, verde, amarelo, laranja e vermelho. Ao se propagarem no vácuo, as cores do espectro de luz branca têm a mesma velocidade que, entretanto, se modifica ao alcançarem a atmosfera terrestre. Quando incidem sobre a superfície de um prisma, por exemplo, esse fenômeno pode ser observado com clareza. Como cada uma das cores que compõem a luz branca têm uma frequência diferente, ao sofrerem a interferência do meio (neste caso o prisma) em seu trajeto, terão sua velocidade alterada, uma vez que cada uma possui um índice de refração diferente de acordo como meio em que se propagam. Isto fará com que a luz branca sofra uma refração, revelando todas as cores que a compõem. Podemos supor que a verdade como *alétheia* seja essa luz branca. Sua manifestação é prévia à refração que fará aparecer os entes que a compõem. A olho nu, não enxergamos a luz branca nela mesma, o que vemos é seu reflexo a partir das superfícies que ela ilumina, fazendo com que elas apareçam. Na imagem da refração da luz pelo prisma percebemos que a luz branca, assim como a *alétheia*, acontece previamente e a partir dela temos acesso às outras cores. Ora, do mesmo modo é preciso que antes o ser se desvele para que possamos conhecê-lo no ente que ele é. É a verdade como *alétheia*, como desvelamento, que possibilita a constelação a que Heidegger se refere. Desse modo, conhecemos o ser a partir dos entes revelados e estes são tão verdadeiros quanto a cor vermelha presente na luz branca. É preciso que primeiramente haja uma abertura de ser para que possamos acessar os entes. Bem como é preciso que a verdade como *alétheia* aconteça para que possa haver uma dissimulação ou uma dicotomia entre verdadeiro e falso.

O fenômeno da refração da luz pelo prisma é como a captura do instante em que o desvelamento acontece. Para Heidegger isso constitui a beleza e também a verdade.

Aquilo que o instante do aparecer deixa ver é o resplandecer fugaz da própria verdade. A esse resplendor que transparece na imagem chama Heidegger ‘beleza’. [...] Na arte, o ser *aparece* como belo. Aparecer é levantar-se, iluminar-se de repente a totalidade do que assim surge. [...] É esse breve instante do clarear do ser, em que este se desvela na sua verdade originária, que Heidegger denomina ‘beleza’. Não é belo o que *parece*, como pensava Hegel, mas o que *aparece enquanto tal*: o sentido deste ‘a-parecer’ não é o da ilusão ou miragem *mas de epifania* (DUARTE, 2014, p. 76-77).

Considerando ainda o fenômeno da refração, o belo na arte corresponde ao aparecimento do ser, ou seja, a verdade como *alétheia*. Não por acaso somos levados a pensar na capa do oitavo disco da banda inglesa Pink Floyd, *Dark side of the moon*, ilustrada na figura 2.

Figura 2 – Capa do disco *Dark side of the moon*



Fonte: arquivo pessoal.

A capa deste disco, criada pelo designer gráfico britânico Storm Thorgerson, foi concebida para representar a complexidade das músicas do álbum que seriam, apenas aparentemente, simples. Entretanto, ela nos revela algo para além das intenções do artista. Dizer que esta capa é bela ainda não corresponde ao que ela representa. Tampouco seria suficiente para entender o que é o belo ou a beleza. Ainda assim a experiência dessa obra de arte nos dá a dimensão do âmbito de revelação da verdade e do próprio conceito de beleza apresentado por Heidegger. Se, como afirma nosso autor, “na obra está em obra o acontecimento da verdade” (HEIDEGGER, 2014, p. 58), esta obra que usamos aqui como alegoria para pensar essa questão nos possibilita compreender aquilo que nosso autor afirma.

O belo permanece o que é, independentemente de como se responda à pergunta “quem repara nele?”. “Aquilo que é belo aparece em si mesmo na sua beatitude”: A

beleza do belo é o puro deixar aparecer de toda a forma na sua essência (HEIDEGGER apud DUARTE, 2014, p. 77).

O instante da refração da luz é o instante do acontecimento da verdade, da sua revelação. Quando este momento nos é apresentado como obra de arte ele configura o que seria a beleza, para este autor. A obra de arte clareia o ente, faz com que ele apareça. Clarear remete ao brilho que faz algo aparecer, como o *phainestai*, o que aparece, o fenômeno.

A luz assim configurada proporciona o seu brilhar [(a)parecer – *Scheinen*] na obra. O brilhar proporcionado na obra é o belo. *A beleza é o modo como a verdade enquanto não-estar-encoberto está a ser* (HEIDEGGER apud DUARTE, 2014, p. 57. [grifos do autor]).

Devemos, contudo, reiterar que tal como a palavra *alétheia*, o parecer e brilhar de algo também corresponde ao encobrir de algo. Quando algo se mostra, algo também se encobre como o próprio *dark side of the moon*, ou seja, assim como o que vemos da lua é apenas uma face visível que esconde uma outra face. O aparecer de uma delas é ao mesmo tempo a afirmação da outra enquanto algo que está encoberto. É uma apresentação ausente, que mostra e esconde. Assim como o desvelamento do ser.

Em todo caso, o momento de contemplação da beleza proporcionado pelas obras de arte abre para nós outra possibilidade interpretativa de mundo, na medida em que a obra de arte como tal instaura mundo. A contemplação da obra de arte nos requisita uma parada, um momento de fixação, ela nos retira da ocupação cotidiana e nos angustia, nos causa medo, nojo, horror, felicidade, humores que se nos apresentam a partir da disposição que se abre para nós quando somos afetados por elas.

Só ante a prodigalidade vertiginosa da beleza emergente, podemos esquecer por um instante o peso quotidiano do nosso corpo. [...] Para Heidegger, a essência da Arte é, pois, a epifania do mundo na beleza (DUARTE, 2014, p. 78).

Na capa do disco o que visualizamos é a tradução de um fenômeno físico. Algo com que lidamos diariamente pelo simples fato de abrirmos os olhos. De todo modo, nunca reparamos nesse momento. Ao apresentar este momento como obra de arte o artista desloca essa realidade da relação instrumental que temos com ela, enquanto algo para nos fazer ver, e a circunscreve numa outra dimensão que a faz aparecer como tal. A partir dessa nossa concepção podemos experienciar uma nova relação com o que se abre pelo ente aí presente.

É a abertura do ente que pode produzir a possibilidade de lugares a serem preenchidos por algo presente. O verdadeiro estar-a-ser de uma coisa é determinado a partir da verdade do ente, ou seja, a cada vez e em cada coisa. Quando o ente ocupa a *fenda*, este tem de retirar-se.

É então recolhido pela terra e é colocado “naquilo que se ergue no aberto como algo que se encerra e abriga” (HEIDEGGER, 2014, p. 67). Ao longo do texto “A origem da obra de arte”, Heidegger joga com a palavra *Riß*, que quer dizer “fenda”, “traço”, “traço-fenda” no sentido de desenho, como se ali, no jogo entre o esboço (*Aufriß*) e o traçado fundamental, pudéssemos fazer uma analogia ao modo como a verdade se apresenta, pois é na *Riß*, fenda, que a verdade aparece, uma vez que ela evidencia a sua ocupação pelo ente que se apresenta e expõe o combate de mundo e terra.

O combate não deve ser apaziguado como um ente a ser produzido para esse fim, nem simplesmente interrompido, mas inaugurado a partir desse ente. O ente deve conter em si mesmo os traços essenciais do combate. Ora, justamente mais tarde se falará desse *Riß*, desse “traço”, desse intervalo (corte), dessa copertença etc., para designar a *forma* [*Gestalt*]. O ser criado da obra significa, então, o ser constituído da verdade na forma. É a estrutura segundo a qual o *traço* se dispõe. A verdade vem desse confronto, desse conflito dos dois parceiros: *mundo e Terra* (NUNES, 1999, p. 104-105).

A partir dessa exposição uma decisão é tomada e uma medida e limite são estabelecidos num traço único (*Umriß*), tornado uma figura. Uma *figura* (*Gestalt*) é “o combate trazido ao traço-fenda que, assim, é devolvido à terra e que, desse modo, é fixado. [...] ser-criada da obra, ser-fixado da verdade” (HEIDEGGER, 2014, p. 67). O criar da obra é um usar a terra no fixar da verdade na figura. Não é meramente um trabalho manual, ainda que tenha como característica o ter-sido-criado.

Retenha-se que *Riß* é também uma greta, um rasgão ou uma fenda. *Umriß* (*Gr. πέρας*) é o rasgo, a silhueta, a circunferência, linha-limite que separa e corta a figura do seu fundo mediante um finíssimo abismo. Assim, com o termo *Ge-stell*, enquanto traçado de um contorno que é desenho e esboço, “aclara-se o sentido grego de *morphé* como figura”. A forma, que aparece mencionada em FnT [*A questão da técnica*] como uma das quatro maneiras de “ser devedor”, é pois um dos elementos fundamentais da compreensão do ocasionar técnico do ser e traduz-se, finalmente, num dar figura, no estruturar dum esboço, que é a com-posição de algo num lugar (DUARTE, 2014, p. 188).

O abismo a que Irene Duarte se refere nos remete ao contorno de uma imagem num quadro, o limite que a distingue do seu fundo e que a põe à frente e em evidência. Este abismo torna visível a imagem que se pretende destacar na obra. Ainda que não seja um limite bem demarcado e preciso como num quadro de Pollock, é possível distinguir a mudança de cores, de texturas. Mais uma vez podemos apontar para a ideia de acabamento presente no texto de

Heidegger. As definições da forma e a precisão dos traços numa pintura dão a obra por acabada. Assim, o existente se faz patente e pode ser visualizado. Desse modo, faz muito sentido a afirmação de Irene de que a forma “traduz-se num dar figura, no estruturar dum esboço que é a *com-posição* de algo num lugar”, como citado anteriormente. Essa *com-posição* (*Ge-stell*) de algo num lugar é fazer com que algo apareça naquele lugar, é fixá-lo. Isso é também uma *com-posição* (*Ge-stell*) de algo que se pretende apresentar. Essa compreensão da *com-posição* como um dar figura nos auxilia na compreensão de seu alcance, pois ela é responsável, neste caso, pelo modo como algo aparece, isto é, acontece. Mesmo o modo de ser que nós somos pode ser amparado neste tipo de compreensão da *com-posição* e, com isso, ela se define como modo de disposição como qual podemos afinar o nosso ser-no-mundo. Sendo assim, somada a este acontecer, a *com-posição* é um tipo de verdade, ou seja, um tipo de manifestação de ser e, sobretudo, como o ser acontece, qual o evento que possibilita este acontecimento.

Ao contrário do mundo instaurado pelo utensílio em que as coisas vêm ao nosso encontro pela serventia e instrumentalidade através de nossas ocupações cotidianas onde fazemos um uso deles, a obra de arte instaura outro mundo. A obra de arte não tem serventia, não nos relacionamos com ela nas nossas ocupações cotidianas, tal como fazemos com instrumentos técnicos. Essa questão é apontada por Lúcia Saramago em obra já mencionada ao destacar que as obras de arte não compõem a compreensão de mundo apresentada em *Ser e Tempo*. Ora, essa “inutilidade” da obra de arte não é alcançada pelas relações instrumentais com os “entes à mão” ali apresentados. Por isso, Heidegger retoma a questão dos instrumentos em “A origem da obra de arte”, ao passo que apresenta a obra de arte afim de distingui-la daqueles.

Ainda que a obra de arte tenha em comum com os instrumentos o fato de ter sido criada, o aparecer desse processo destoa completamente do que aparece no instrumento, quer pelo modo de desvelamento deste ou do uso posterior ao qual estará submetido. A resposta pelo “quê” do ser-criado é algo que singulariza a obra quando é ressaltado nela. Isso acontece quando, na obra, o artista, o processo de criação e as condições de surgimento da obra são desconhecidos, não aparecem na obra. Depois de acabada, a obra criada não é posta a dar testemunho da destreza do artista ou da preciosidade dos elementos que a compõem. Ao ser criada a obra aparece naquilo que ela é por si mesma e não pelo fazer de alguém. Nesse sentido, tanto o artista quanto o processo e as condições deste fazer são desconhecidos porque o que aparece é a obra como tal, o “quê” do ser-criado. No caso do utensílio o “quê” absorve-se na serventia. O utensílio não aparece em si mesmo, mas no uso. Evidentemente o “quê” do

ser-produzido pode ser evidenciado. No entanto, não é o que se sobressai. E sim, o uso, a serventia ou ainda, o para-que. Quanto mais o utensílio se mantém à mão, mais ele se mantém no seu ser-utensílio. Como em todas as coisas, podemos perceber que aquilo diante do qual estamos, que ele é. Todavia, ligeiramente após nos apercebermos disso, esquece-mo-lo. É o que acontece, em geral, com os utensílios com os quais lidamos habitualmente. “Na obra, pelo contrário, esse facto (que enquanto tal, é) é o inabitual” (BORGES-DUARTE, 2014, p. 69). No caso da obra de arte, quanto mais essencialmente ela se abre, mais expresso se torna o fato de que ela é e “que, pelo contrário, não é” (BORGES-DUARTE, 2014, p. 69). A realidade efetiva da obra não se esgota no seu ser-criada. A obra nos oferece como decisão o fato de que ela é. Isto quer dizer que a manifestação de ser acontece na obra de arte e, sendo assim, ela dá a aparecer o ente que ela é. “Ora, a Arte é a inauguração do ser do ente. Devemos conseguir dar ao termo Arte e àquilo que ele pretende nomear um conteúdo novo, partindo de uma postura em relação ao ser recuperada de modo mais originário” (HEIDEGGER apud BORGES-DUARTE, 2014, p. 77). A obra de arte é um acontecimento de ser e o instante de sua criação é, portanto, o momento em que podemos acessar esse acontecimento.

Após ser criada a obra precisa ser resguardada para que possa ser a obra que é. Resguardar (*Bewahrung*) a obra é “deixar a obra ser uma obra. [...] Assim como não pode haver uma obra sem ser criada (necessitando essencialmente daqueles que criam), também o criado ele mesmo não pode tornar-se algo que é sem aqueles que resguardam” (HEIDEGGER apud BORGES-DUARTE, 2014, p. 70). Assim como no exemplo do ourives, apresentado por Heidegger em “A questão da técnica” e ao qual nos referimos no capítulo anterior, que é o responsável para que o cálice sacrificial seja inserido no culto quando finda a sua produção, no caso da obra de arte o seu resguardar também faz parte do seu ser-obra, compondo o acabamento da obra, ou seja, no momento em que finda a criação, ela começa a ser o que é. Neste caso, tanto quanto a criação da obra, o resguardar cumpre papel fundamental para que a obra seja o que ela é.

Resguardar a obra quer dizer: o instar (*innestehen*) da abertura do ente que acontece na obra. Mas a insistência (*Inständigkeit*) do resguardar é um saber. Porém, o saber não consiste num mero conhecer e representar algo. Quem sabe verdadeiramente do ente sabe aquilo que quer no meio do ente (HEIDEGGER apud DUARTE, 2014, p. 71).

Este saber que é um querer e o querer que permanece um saber é um entregar-se do homem à verdade do ser. Esta resolução não é uma decisão de um sujeito que resolve, por assim dizer, pôr-se diante do ente. Mas uma posição fundamental e originária de alguém que

está aprisionado no ente. Em sua existência, os homens não saem de um interior para o exterior a fim de acessar o ente num lugar aberto. No modo de ser-no-mundo vivemos fundamentalmente na cisão da clareira do ente. E por isso podemos acessá-lo. O sujeito não está referido no criar, tampouco no pensar. O saber como resguardar nada tem a ver com a atividade do perito ou do crítico em arte que pode dar conta do caráter formal da obra. “Saber, como ter-visto, é um estar-decيدido (*Entschildensein*); é o instar no combate que a obra conformou no traço-fenda” (HEIDEGGER apud BORGES-DUARTE, 2014, p. 72). A realidade da obra só se efetiva quando ela é resguardada na verdade, esta por sua vez, acontece na obra. Não se resguarda a obra como se faz com um ente qualquer que se põe a salvo em um cofre ou numa gaveta. O guardar e resguardar da obra mais se assemelha a um torná-la sempre vigente. O poeta e filósofo Antônio Cícero nos apresenta uma dimensão em que podemos melhor entender esse guardar.

Guardar

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.

Em cofre não se guarda coisa alguma.

Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro

Do que um pássaro sem vôos.

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema:

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar (CICERO, 1996, p. 337)

Os trechos “estar por ela” e “ser por ela” nos remetem tanto ao mundo aberto pela obra de arte quanto ao modo de ser que se abre para nós a partir dela. O guardar a obra é algo que nos coloca numa relação homem-obra. Não nos referimos aqui ao artista. Mas àqueles que recepcionam sua obra, que são tocados por ela neste mundo que ela abre e isto acontece ao “iluminá-la ou ser por ela iluminado”.

Também o esquecimento é um modo de resguardar. Ao esquecer resguardamos a obra de arte porque, sendo o lugar da verdade, ela é também o lugar do desvelamento do ser e, nesse sentido, ela resguarda a possibilidade do ser se desvelar como ausência. O fato de nomearmos o ser toda vez, requisita-nos uma subjetividade à qual correspondemos como sujeitos que definem, com a nomeação, o que o ente é.

Como esquecido, o ser não é provocado e não requisita ninguém a uma provocação. Pensar que é o sujeito que nomeia evidencia que já estejamos num modo de ser, qual seja, este que toma o cálculo e o rigor como medida para um modo de ser e para um comportamento. “É a linguagem que nomeia pela primeira vez o ente” (HEIDEGGER apud DUARTE, 2014, p. 78). Desvelamento e verdade também são velamento e esquecimento, existem modos de verdade, sendo assim, existem modos de desvelamento. São modos de verdade como gradação, mas não como hierarquia. A verdade como desvelamento do ser, no entanto, é mais originária porque antes é preciso que o ser se desvele para que se dê de um outro modo, numa horizontalidade. Podemos então, interpor um questionamento: o que resguarda a verdade?

“A arte é o resguardar criador da verdade na obra. Logo, a arte é um devir e um acontecer histórico da verdade. [...] a verdade nunca é colhida do que está perante e do que é habitual” (HEIDEGGER apud BORGES-DUARTE, 2014, p. 76). À essência da arte corresponde o pôr-em-obra da verdade, isto significa que a verdade acontece no modo da obra de arte, ou seja, fixada numa figura que resguarda o combate de mundo e terra no aberto da obra. A resistência da abertura do aberto encontra morada na terra, esta que se fecha de modo tão essencial. Quando a abertura do aberto se fixa na terra uma figura é criada. Pôr-em-obra é, portanto, algo como pôr em andamento, uma condução do velado para o desvelado do ente.

Assim, a verdade então surge do nada se, com isso, entendemos o nada do ente que está aí perante nós e que com o fazer da obra é abalado e aparece como algo verdadeiro. Não é que a verdade seja colhida do habitual, mas, “antes se passa que a patenteação originária do aberto e a clareira do ente só acontecem na medida em que é projetada (*entworfen wird*) a abertura que chega ao estar-lançado (*Geworfenheit*)” (HEIDEGGER apud BORGES-DUARTE, 2014, p. 76). O que está-lançado é o ente. A abertura que é projetada e que chega ao estar-lançado é a abertura fixada na obra e que expõe a clareira e o aberto. Isso acontece no processo de criação da obra em seu produzir criador.

Deste modo, a partir dessas considerações, iremos direcionar nossa reflexão para o que é aberto pela obra de arte, ou seja, o mundo que ela edifica quando surge e em que medida esse mundo se conserva ou se modifica quando ela é extraída do seu lugar de origem. Quer pela mudança física, quer pela alteração no modo de se relacionar com seu mundo.

4 A CARRANCA NA CURVA DO RIO: UMA DISTINÇÃO ENTRE ARTE E TÉCNICA PELO FAZER DO ARTISTA

A insistência em tratar da relação entre a arte e a verdade a partir da criação possibilita pensar o modo de ser que nós mesmos somos a partir daquilo que revelamos. A relação criativa do homem com o mundo é apresentada por mais um dos inúmeros círculos hermenêuticos de Heidegger e que buscamos apresentar ao longo da tese. Ou seja, o modo a partir do qual revelamos algo define o modo como nos dispomos no mundo, ao mesmo tempo que a disposição é o que nos liga ao mundo e conduz a nossa sintonia harmoniosa. Essa circularidade nos impede de cair na relação causa e efeito que o autor afasta do horizonte de compreensão do homem e do mundo. Portanto, não podemos supor que a nossa disposição ou humor determina ou causa um aspecto de mundo ou o contrário. Como mostramos no capítulo “Do instrumento à composição: os modos de ser da técnica”, homem e mundo se relacionam estruturalmente de modo ontológico, o que é mostrado pela estrutura do *Dasein*. Sendo assim, não é o caso de um causar ou ser consequência do outro.

Ao afirmar, a partir de Hölderlin, “poeticamente o homem habita”, Heidegger nos apresenta uma nova dimensão da produção, pois agora ela significa um tipo de disposição (*Befindlichkeit*) ou tonalidade afetiva. Como *disposição* a produção se revela de modos distintos, como aponta Fernando Pessoa, indicando um âmbito para compreensão destes, quais sejam, o modo da ciência (*vor-stellen*), que é um modo propositivo, o modo da técnica ou da tecnologia (*Ge-stell*), que compõe as coisas, o mundo e as pessoas, tal como uma instalação, e o modo da arte (*Her-stellen*), que é um modo de exposição. Todos esses modos assentam no pôr (*Stellen*), que no processo de criação é um “pôr-se em obra do real como descobrimento” (PESSOA, 2006, p. 131).

No modo de ser apresentado pela técnica ao qual o homem corresponde como técnico, sua existência é definida previamente pelo arranjo “gestélico”²⁰. Sendo a técnica um modo de ser que se revela em nossa época, a correspondência a ela desperta esta afinação ou disposição que dissimula o nosso modo de ser em um só, o do funcionário da técnica. A determinação do modo de ser é prévia porque a previsão é uma característica da técnica que antecipa o significado dos entes por ela revelados. O homem nesse sentido não tem privilégios em relação aos outros entes porque se deixa planificar a partir da identificação reguladora da técnica ao ser inserido na armação própria da instalação da *Ge-stell*, tornando-se um disponível.

A essência da técnica, vejo-a naquilo a que chamo *Ge-stell*, uma expressão freqüentemente ridicularizada e talvez desajeitada; quando é tomada em consideração como deve, reenvia o que pretende dizer para o próprio seio da história da metafísica, que ainda hoje determina a nossa existência. O reino do *Ge-stell* significa: o homem sofre o controle, a exigência e a injunção de uma potência que se

²⁰ Este neologismo é apresentado por Irene Borges-Duarte em *Arte e técnica em Heidegger*.

manifesta na essência da técnica. É justamente na experiência que o ser humano faz de ser assim convocado e requisitado (*gestelt*) por qualquer coisa que ele não é e que ele próprio não domina, que descobre a possibilidade de compreender que o ser usa o homem e precisa dele. Nisso, que constitui o mais próprio da técnica moderna, encontra-se oculta precisamente a possibilidade dessa experiência, e de se aprontar para possibilidades novas. Levar-nos a ver isto: o pensamento não pretende mais (HEIDEGGER, 1994, p. 234).

Nesta passagem da entrevista de Heidegger ao jornal *Der Spiegel* ele aponta para a característica metafísica do homem. Isto significa que se por um lado a pergunta pelo sentido do ser não é feita, por outro, o ser que se manifesta em nossa época como tecnológico nos convoca a corresponder-lhe a partir de um modo específico segundo o qual regulamos nossa existência. A técnica moderna (*Ge-stell*) é uma instalação na qual o próprio homem tem seu lugar previamente determinado. É nessa perspectiva que antes afirmamos que ele não tem privilégios com relação aos outros entes, pois ele também é revelado como um disponível a partir do modo de ser do funcionário técnico.

Quando nos referimos ao modo de ser do homem como técnico podemos ser levados a considerar como imagem a figura de alguém que desenvolve uma atividade técnica na lida com utensílios tal como um pedreiro, um técnico em edificações, um electricista ou mesmo o técnico em informática. Contudo, essas imagens apenas ilustram um modo ôntico da existência cotidiana amparada nas ocupações do mundo a partir de atividades individuais. “A técnica moderna não é um ‘utensílio’ e já não tem nada a ver com utensílios” (HEIDEGGER, 1994, p. 231).

O modo de ser técnico a que Heidegger se refere tem um significado mais radical e refere-se ao âmbito ontológico do ser. Sendo assim, a pergunta pelo sentido não se apresenta nem como questão para o pensamento. É a este perigo que ele se refere na entrevista acima citada. É pelo fato da questão não se apresentar para o pensamento que se oculta a possibilidade de novas experiências e modos de ser para o homem.

Entretanto, um paradoxo se apresenta, pois cabe ao homem o papel primordial de significar o ser e dar-lhe um sentido. Ora, o sentido que se pode atribuir a ser está intrinsecamente ligado ao modo que se compreende e se dispõe no mundo, ou seja, a partir de uma afinação com ele. *Compreensão* e *disposição* são existenciais que definem a relação do homem com o mundo e com os outros entes. O perigo da *Ge-stell* reside ao mesmo tempo no fato de que, por ser uma composição ou instalação, ela também alcança o homem e, portanto, sua disposição e âmbito de compreensão fica limitado ao que é previamente antecipado e calculado. Existe aí uma circularidade que parece não deixar saídas. Pois se a questão deve se apresentar para o pensamento e se este também está moldado a partir de uma “maneira certa

do pensar”, o modo racional, então, ficaria indisponível para ele o acesso à questão da técnica e do sentido do ser. Estamos aparentemente diante de uma aporia. É bem verdade, contudo, que a saída dessa aporia é sinalizada por Heidegger na última frase do texto “A questão da técnica”. Ao apontar a arte como âmbito para se pensar a técnica ele ressalva que a arte não pode se fechar à “constelação da verdade” que, segundo ele, é o que se questiona naquele texto. O fundamental destas duas dimensões, arte e técnica, é que se apresentem como questões para o pensamento, pois se nos aproximamos da essência da técnica, mais misteriosa se torna a essência da arte. Isto corresponde ao perigo deste questionamento. Todavia, ele afirma,

Quanto mais nos avizinhamos do perigo, com maior clareza começarão a brilhar os caminhos para o que salva, tanto mais questões haveremos de questionar. Pois questionar é a piedade do pensamento (HEIDEGGER, 2002, p. 38).

É com este ponto de partida que nos propomos a pensar o fenômeno da *Ge-stell* relacionado à arte. Com isso queremos entender como elas se diferenciam no âmbito da produção. Como acontece a produção do artista e do técnico? Esta pode ser a pergunta que marque o lugar do distanciamento. Algumas das possíveis traduções para *Ge-stell* são instalação, composição ou armação²¹. Sendo um modo de ser, uma instalação pode ser uma *armadilha*. Esta é um dispositivo criado com a finalidade de prender algo, alguém, de deter, reter. Para isso é usada uma isca, uma oferta que se dispõe com intenção de chamar a atenção e atrair aquilo que se pretende deter.

Onde mora o perigo
Cresce o que salva (HEIDEGGER, 2002, p. 31).

A oferta para se dispor numa armadilha para aprisionar pássaros, um alçapão, é o alpiste. O pássaro com fome não prevê o ardil e lança-se em busca da comida. Ele é corpo e fome. Se o alçapão desarma ele é pego. Se permanece armado ele sacia a fome e sai da armadilha. Como controlar a armação? Não se controla. A *Ge-stell* é um modo de ser que acontece historicamente. Podemos supor, a partir de alguns autores como Max Weber ou mesmo Freud, os fenômenos que nos conduziram à sua instalação, são eles, a racionalidade intrinsecamente ligada à dominação e à manipulação ou à secularização e o desencantamento do mundo amparados na relação sujeito-objeto²². Entretanto, não se pode afirmar categoricamente que estas são causas determinantes que conduziram a civilização ocidental a

²¹ Os dicionários apontam ainda uma instalação do tipo de uma estante de livros ou ainda uma estrutura como o esqueleto humano.

²² Cf. Minha dissertação de mestrado, “A técnica moderna como modo de desvelamento do homem” (CASTRO, 2011).

este tempo histórico que se configura como uma com-posição técnica. Podemos considerar as palavras de Ailton Krenak, para ilustrar o tempo histórico a que nos referimos aqui. Segundo o pensador e ativista indígena, este tempo

É especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de constelações de gente espalhada pelo mundo que canta, dança, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir de nossos próprios sonhos. E minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim (KRENAK, 2019, p. 26-27).

Viver o desencantamento do mundo é viver o fim do mundo, como mostra Krenak. Um mundo repleto de ausências é um mundo já amparado por uma explicação, por uma definição e segurança. Um mundo em que tudo funciona, onde tudo já está finalizado é o resultado, segundo Krenak (2019, p. 19), de “um absurdo que chamam de razão”. Segundo Heidegger, na entrevista supracitada:

Tudo funciona. É muito inquietante que funcione, e que esse funcionamento arraste sempre um novo funcionamento, e que a técnica arranque cada vez mais o homem à terra, o desenraíze. Não sei se isso vos assusta, mas a mim, em todo caso, assustou-me ver as fotografias enviadas da Lua para a Terra. Já não precisamos da bomba atômica, o desenraizamento do homem já está aí. **Já não vivemos senão em condições puramente técnicas.** Já não é numa Terra em que o homem hoje vive. Tive recentemente uma longa conversa na Provença com René Char, o poeta e combatente da resistência, como sabem. Neste momento instala-se na Provença uma base de mísseis, e a região é devastada de uma forma inimaginável. O poeta, que não pode certamente ser suspeito de sentimentalismos, nem de querer celebrar um idílio, dizia-me que **o desenraizamento do homem que ali tem lugar significa o fim, se o pensamento e a poesia não acederem mais uma vez ao poder sem violência que é o seu** (HEIDEGGER, 1994, p. 232, grifo nosso).

O filósofo, ao assustar-se com as fotografias do planeta Terra a partir da Lua, assustou-se em última instância com o avanço da técnica, com a dimensão e alcance que ela ganha quando deixa de ser apenas algo do âmbito dos instrumentos. Alcançar o espaço é uma metáfora perfeita – ainda que não se trate de metáfora – para explicar o sentido da *Ge-stell*, esta com-posição que se refere ao modo como nos relacionamos com o mundo, com a terra, com o espaço que ocupamos e que definimos com nossas ações cotidianas. Para Krenak a Terra é um organismo vivo, considerada por várias culturas como uma mãe provedora. A terra, o rio, as montanhas são, segundo ele, dotadas de personalidade, ou seja, características

orgânicas que, quando apagadas pela racionalidade, transformam-se em recurso. A terra²³ é provedora, segundo ele,

Em amplos sentidos, não só na dimensão da subsistência e na manutenção das nossas vidas, mas também na dimensão transcendente que dá sentido à nossa existência. Em diferentes lugares do mundo, nos afastamos de uma maneira tão radical dos lugares de origem que o trânsito dos povos já nem é percebido, atravessamos continentes como se estivéssemos indo ali ao lado. Se é certo que o desenvolvimento de tecnologias eficazes nos permite viajar de um lugar para outro, que as comodidades tornaram fácil a nossa movimentação pelo planeta, também é certo que essas facilidades são acompanhadas por uma perda de sentido dos nossos deslocamentos (KRENAK, 2019, p. 43).

Entendemos que o sentido de terra apontado por Krenak lembra o sentido de mundo de Heidegger, na medida em que este é o horizonte em direção ao qual o homem se lança e encontra suas possibilidades de ser. Para o pensador brasileiro, a terra é este horizonte. Se para o filósofo alemão o sentido de ser-no-mundo é expresso pela palavra *Dasein* que traz em sua estrutura a dimensão do mundo, para o brasileiro esta estrutura está em seu próprio nome.

O nome krenak é constituído por dois termos: um é a primeira partícula, kre, que significa cabeça, a outra nak, significa terra. Krenak é a herança que recebemos dos nossos antepassados, das nossas memórias de origem, que nos identifica como “cabeça da terra”, como uma humanidade que não consegue se conceber sem essa conexão, sem essa profunda comunhão com a terra. Não a terra como um sítio, mas como esse lugar que todos compartilhamos, e do qual nós, os Krenak, nos sentimos cada vez mais desraigados – desse lugar que para nós sempre foi sagrado [...] (KRENAK, 2019, p. 48).

O desenraizamento a que Krenak se refere não se restringe apenas aos krenak, podendo também referir-se a todas as pessoas que ocupam o mundo no distanciamento de si mesmo determinado pela disponibilidade técnica. Nesse sentido, não apenas a terra, o mundo perdem seu sentido na relação com o homem, mas este também tem seu modo de ser amplamente modificado e alterado quando limita-se a uma relação com o mundo e com os entes a partir do ditado da técnica.

Segundo Irene Borges-Duarte (2014, p. 49), a técnica moderna é uma “produção sábia da reprodução programada”. Para ela o “mundo *gestellico* conduz a civilização tecnológica à escala planetária. Neste mundo o homem vive encadeado aos outros entes” (BORGES-DUARTE, 2014, p. 49), tendo uma relação “não livre” com os entes onde o produzir se compara a um exigir e impor, onde os entes se comportam de modo programado e não são apreendidos em seu deixar-ser. É justamente pelo fato de a técnica se apresentar de

²³ Ainda que possamos notar uma diferença entre Terra, o planeta, e terra, a mãe-terra provedora, não parece haver em Krenak alguma diferença entre ambas. Para ele, o planeta Terra é a mãe-terra provedora neste sentido orgânico que apresentamos no texto.

modo tão diverso da arte que é a partir desta que se deve estabelecer o âmbito de seu questionamento.

Sem compreender o fenômeno originário da arte não é pois, segundo Heidegger, possível entender a técnica na sua verdade essencial, nem, conseqüentemente, o Estado, que é o lugar por excelência de sua realização moderna. Só o princípio abre o acesso ao momento final do mundo poente. Só a relação poética e livre homem-ser permite revelar a verdade da constelação cibernética (BORGES-DUARTE, 2014, p. 50).

Para Heidegger não há como retroceder a esta época que para Krenak corresponde ao “fim do mundo” ou ainda a uma “queda”. Essa queda é o que marca a mudança de paradigmas de uma época, ou ainda a configuração de uma nova característica de ser. Nossa época é hoje marcada pelo modo de ser da *Ge-stell*. É a partir dessa manifestação de ser que correspondemos o nosso modo de ser-no-mundo e definimos nossa existência. Um passo atrás na compreensão desse modo de ser nos conduz ao entendimento de que não há como alterar essa revelação, mas sim questionar o modo de ser que se apresenta para nós. O verso de Hölderlin antes mencionado, “poeticamente o homem habita”, nos convoca a pensar a circunstância em que estamos no mundo, qual seja, na circunstância da *criação*. Poeticamente, ou seja, segundo o modo da *poiesis*, da produção, estamos ou habitamos o mundo. A produção, contudo, é diversa. Não há garantias de uma produção criativa no sentido da arte e do artístico, tampouco no sentido de que será apenas uma criação técnica. Há que se entender os tipos de possibilidade em que se pode sintonizar e se afinar com ela. Segundo Krenak não há que se temer a queda porque “não fizemos nada em outras eras senão cair” (KRENAK, 2019, p. 62). Assim como para Heidegger não se pode evitar a época da técnica, para Krenak não se pode evitar a queda.

Então, talvez o que a gente tenha de fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos. Já que aquilo de que realmente gostamos é gozar, viver no prazer aqui na Terra. Então, que a gente pare de despistar essa nossa vocação e, em vez de ficar inventando outras parábolas, que a gente se renda a essa principal e não se deixe iludir com o aparato da técnica (KRENAK, 2019, p. 62-63).

Por estarmos no mundo no modo da criação nos perguntamos: como acontece a disposição do artista com o mundo? De que modo ele habita o mundo ou em que sintonia e afinação se mantém para que sua criação aconteça no sentido de uma exposição e não de uma instalação? É possível premeditar uma afinação com o mundo? Dominar uma técnica é garantia de um tipo de relação com o mundo e com a arte? Essas são as questões que mobilizam nosso pensamento nesta fase da reflexão sobre a relação entre arte e técnica. Supomos que a partir desses questionamentos tenhamos uma nova abertura para pensar as

proximidades e distanciamentos entre elas. Nesse sentido iremos seguir uma pista que se apresenta na distinção entre o artesão e o artista.

4.1 O artesão e o artista: por que a técnica não garante a arte?

A pergunta que se apresenta neste título pode perfeitamente conduzir a outra que em nada é secundária: o que é a arte? Para o mais leigo estudante de arte ou de história da arte o entendimento de que esta não é uma resposta direta, fácil e objetiva é claro por si mesmo. Pois, esta pergunta faz parte daquele âmbito de perguntas cujas respostas aparecem nos desvios, nos caminhos não traçados e, por vezes, limítrofes. Seria a arte o que se aprende nas escolas de arte? A arte é algo que se aprende? De repente podemos encontrar uma pista do que é a arte investigando o trabalho daqueles que se denominam artistas, uma vez que o modo de se colocarem no mundo é definido pela possibilidade da arte, pois têm sua identidade derivada daí.

Num texto de 1964, intitulado *Notas sobre arte, escultura e espaço*, seguindo a definição de arte corrente em sua época, Heidegger apresenta o caráter circular desta definição:

A arte é isto que fazem os artistas importantes. É. Mas, demandamos um retorno: que é um artista? Manifestamente, aquele que co-responde ao apelo da arte. O artista recebe esta determinação disto que é a arte. E o que é um artista importante? Não é aquele mais vendido e mais comprado, mas aquele que satisfaz mais puramente ao mais alto apelo da arte (HEIDEGGER, 2009, p. 14, tradução nossa).²⁴

Ainda que Heidegger fuja de uma dicotomia entre arte e técnica, percebemos que sempre que se aproxima de uma resposta à questão da arte ele o faz através de uma circularidade hermenêutica em que convergem o artista, a arte e a verdade. Esta convergência circular o afasta certamente de uma dicotomia. Contudo, não nos aproxima de uma resposta acabada e definitiva. Portanto, seguimos nossas pistas hermenêuticas para interpretarmos as passagens que nosso autor nos oferece. Uma delas é pensar a figura do artista. Quem é o artista? Para Heidegger, não é o mais vendido e tampouco o mais famoso.

O artista é, em todo caso, um tipo de trabalhador manual, um artesão. Com isso pretendemos indicar que com seu corpo realiza qualquer tipo de atividade que lhe dá distinção e identidade ao produzir uma obra. A distinção e a identidade diferem um artista do outro além, é claro, do tipo de obra que produz, dos materiais que utiliza, das cores, das texturas...

²⁴ No original: “L’art, c’est ce que font les artistes importants. Soit. Mais nous demandons en retour: qu’est-ce qu’un artiste? Manifestement, celui qui satisfait à l’appel de l’art. L’artiste reçoit la détermination de ce qu’est l’art. Et qu’est-ce qu’un artiste important? Non pas celui qui est le plus vendu et acheté mais celui qui satisfait le plus purement au plus haut appel de l’art”.

Mas o que existe em comum entre quaisquer um que carrega esta designação, artista, é o fato de que em sua produção, cria algo, ou seja, revela algo que antes estava encoberto e que, durante a criação, torna-se presente. Contudo, se pode notar que também o pedreiro, o cientista ou o padeiro criam algo que antes estava encoberto. Também eles produzem e criam e, no entanto, não são intitulados artistas, mas mais se aproximam de um técnico. Sendo assim, retomamos o conceito antes mencionado de *herstellen* em que a criação referente ao fazer da arte apresenta-se como *exposição* e não como um fazer tal como o proposto pela *gestell* ou ainda como *vorstell*, ou seja, *composição* e *proposição*.

O trabalho manual pelo qual algo é revelado é guiado por um tipo de saber. A palavra *techné* significou durante a antiguidade grega tanto “arte” quanto “trabalho manual”. A respeito da *techné*, Heidegger observa que ela também indica a produção da grande arte e das belas-artes. Do mesmo modo, ocorre uma relação entre a palavra *techné* e *episteme*. Então, ela também significa conhecimento num sentido mais amplo. A interpretação de Fernando Pessoa dessas observações é resumida numa frase que nos dá uma compreensão mais próxima do que efetivamente é a *techné*, qual seja, “*techné* é o conhecimento de quem sabe trazer o não-vigente que está latente para a vigência do desencobrimento, fazendo aparecer o que antes não aparecia” (PESSOA, 2006, p. 131). Por isso, o domínio ou conhecimento técnico é importante também na produção artística. Não se pode criar uma escultura em madeira sem saber como entalhar e fazer surgir uma imagem para o descoberto, tornando-a real. Sem o conhecimento desse modo de produção não se pode criar.

Portanto, a definição clássica de *techné* como sendo um tipo de trabalho manual, apenas, é “equivoca e superficial” (HEIDEGGER, 2014, p. 61), pois *techné* refere-se a um modo do saber. Este, por sua vez, significa:

Ter visto no sentido lato de ‘ver’, que significa: perceber aquilo que está presente enquanto tal. A essência do saber, para o pensar grego, assenta sobre a essência da alétheia, quer dizer sobre o desencobrimento do ente.[...] (HEIDEGGER, 2014, p. 61).

O contraponto para pensar a arte é a *physis*. A partir da leitura do livro IV da *Physis* de Aristóteles, Heidegger salienta o problema de tradução da palavra *physis* para o latim “*natura*”. Essa tradução encobre o movimento emergencial de vir-a-ser que, segundo ele, a *physis* guarda.

Os gregos pensam os Φύσει οντα, isto que vem à presença a partir da natureza, como aquilo que surge de si mesmo e aparece assim. O ente que de certa maneira vem à presença é distinto daquele que não deve a sua presença à *physis* mas que

acessa a presença através da produção e propor do homem (HEIDEGGER, 2009, p. 17, tradução nossa).²⁵

A tradução de *physis* pelo substantivo *natura* encobre o movimento emergencial de vir-a-ser que, segundo Heidegger, a *physis* guarda. Para os gregos a *physis* é o que vem ao encontro a partir de si mesmo como algo que surge a partir de si mesmo e assim aparece. Já aquilo que aparece sem ser devedor da *physis*, ou seja, pela produção feita pelo homem é dito em grego pela palavra “*techné*”, que também é a palavra para arte. Em alemão, a palavra *Kunst* (arte) deriva de *Kenem* e significa conhecer, saber. Portanto, tanto *techné* quanto arte não designam um fazer apenas, mas um saber.

Saber no sentido aqui proposto está referido à *verdade*. Esta, como vimos no capítulo anterior, é um *desencobrimento* do ente que acontece simultaneamente ao encobrimento. A escolha de Heidegger em tratar da verdade a partir da obra de arte e desta, por sua vez, a partir do artista deve-se ao fato de que a criação é o lugar e o momento em que velamento e desvelamento aparecem como um mesmo movimento. É na arte que se percebe a temporalização de ser e a sua espacialização. Nesse sentido é o lugar onde e quando acontece um erigir de mundo pelo surgir e espaciar da obra. Na criação artística as instâncias da subjetivação do homem são diluídas na fruição daquilo que vem a ser. A criação congrega homem, obra, técnica e arte, ao mesmo tempo em que aniquila a todos no processo. Durante a criação não existe homem, nem obra, nem arte, mas um *acontecimento*. Nele o homem é como uma ponte, uma passagem. Nesse sentido sua subjetividade é diluída e o fazer-se obra da obra também é o fazer-se do artista que surge com o acabamento daquela. Aí acontece algo como uma retirada. Como afirmamos anteriormente, o próprio esquecimento cai no esquecimento. O corpo do artista se ausenta enquanto subjetividade dando lugar à criação. Na produção técnica, ao contrário, a ausência da subjetividade de quem produz é reflexo da ausência de sua propriedade. O técnico obedece a uma ordenação que foi previamente pensada por outra subjetividade que não a dele. Nesse sentido, o aniquilamento de si mesmo do técnico corresponde à afirmação de uma subjetividade alheia que lhe impôs um modo de ser. Ao fazer o pão todos os dias da mesma maneira, o padeiro técnico apenas reproduz os passos de alguém. Quiçá o primeiro padeiro tenha sido um artista ao criar o primeiro pão, ou ainda o é aquele que modifica a receita e improvisa a seu modo. Contudo, aquele que apenas o reproduz sem pensar no processo de produção está apenas agindo conforme uma dinâmica

²⁵ No original: “Les Grecs pensent lês Φύσει οντα, ce qui vient em présence à partir de La nature, comme ce qui surgit de soi-même et apparaît ainsi. L'étant qui, de cette manière, vient em présence est distingue de celui qui n'est pás redevable de as présence a lá Φύσις mais que accède à la présence par Le produire et le poser issus de l'homme”.

predeterminada. Agir como técnico é como seguir uma receita. Isso não tem um sentido negativo. O que pretendemos esclarecer é que este modo de pensar tem o seu lugar e atende a uma conjuntura específica.

O momento de criação é um acontecimento ou um evento. Aí percebemos algo como uma temporalização do ser em seu desvelamento no ente que é a obra de arte, ou seja, o instante em que ele se revela ou é revelado pelo fazer do artista. O artista é envolvido de tal forma no processo de criação que se esquece de quem ele é e do que é a obra. A obra de arte vem a descoberto no processo que também revela o artista. Não há aí encomenda²⁶, antecipação ou cálculo que determinem previamente o que será a obra depois de pronta ou o que será definido com o seu *acabamento* em que finalmente a obra receberá o arremate final em que se tornará obra finalizada, pronta. É neste sentido que Heidegger afirmará que “a origem da obra de arte e do artista é a arte” (HEIDEGGER, 2014, p. 58).

Como *acontecimento*, a arte não é manifesta por um sujeito singular, ainda que seja o homem que crie. A arte é erupção de verdade e ser e, neste sentido, é ela que envolve o homem em sua dimensão e, portanto não pode ser definida, limitada ou entificada, isto é, compreendida na dimensão de um ente.

É em *Ser e Tempo* que Heidegger se propõe a pensar o homem a partir de uma perspectiva não dicotômica a fim de desviá-lo do sentido que lhe foi atribuído pela modernidade metafísica como “ser-sujeito” que o coloca numa oposição ao “ser-objeto”. Portanto, o *Dasein* seria uma definição ou estrutura ontológica do homem existente. O sentido proposto por esta estrutura, por assim dizer, situa o homem no mundo como ser-no-mundo, ao mesmo tempo que o define como o “aí-do-ser”, ou seja, um lugar de manifestação do ser. O *Dasein* é o acontecimento existencial do homem a partir do qual ele pode ser no mundo. Este caráter ambivalente do homem é, em *Ser e Tempo*, manifesto na cotidianidade humana através da sua existência *imprópria*, em que o homem escolhe uma possibilidade de ser em detrimento da abertura para possibilidades que caracterizam sua *propriedade*.

Em “A origem da obra de arte” (OOA), Heidegger definirá um novo modo dessa ambivalência se apresentar no homem. Para Irene Borges-Duarte (2014, p. 41) esta ambivalência corresponde ao “aspecto jânico do ser à maneira humana”. Segundo a autora, a

²⁶ Seria ingênuo afirmar categoricamente que não existe encomenda quando o assunto é obra de arte, uma vez que a própria história da arte pode provar o contrário. O que afirmamos aqui é que a encomenda não define previamente o resultado final da obra. De fato, foi encomendada a Rafael a pintura da Capela Sistina, ou mesmo a Da Vinci sua famosa Monalisa. Entretanto, o instante de criação destas obras, o momento em que elas acontecem como tal, não é passível de encomenda porque é algo que surge da relação do artista com o fazer da obra.

apresentação do homem como demiurgo, ou seja, sua existência enquanto criação artística revela

As duas caras de Janus do Dasein: a sua presença finita e situada no humano, e aquilo que, através dessa finitude, tem aí lugar o aparecer do que, habitualmente oculto, só sob esses contornos finitos se deixa ver (DUARTE, 2014, p. 40).

A tese de Irene Borges pode ser comprovada a partir do texto de Heidegger *Poeticamente o homem habita*. Neste texto, Heidegger reflete sobre o modo a partir do qual o homem está disposto no mundo. Habitar poeticamente é habitar segundo uma disposição específica, qual seja, a da “*poiesis*”, *produção*. Esta, no entanto, não se delimita ao âmbito da criação artística. É possível habitar o mundo, por exemplo, segundo o modo da produção exploradora que torna o mundo um disponível, revelando-o a partir de dispositivos de controle que assegurem um uso desejável. Também não se limita ao poeta o habitar no modo da *poiesis*, pelo fato desta palavra ter sido posteriormente traduzida por poesia. Para Heidegger há que se perseguir o sentido da palavra habitar, pois, segundo ele, até a “crise habitacional” na qual nos encontramos existe pela recusa de pensar qual o sentido da palavra habitar²⁷. No verso do poema, Hölderlin sugere uma relação entre o habitar e a poesia. A despeito de quaisquer opiniões que possam afirmar que isso se deve ao fato de que o poeta habita o mundo de modo distinto, fantástico e irreal, Heidegger chama à atenção a essência do “poético” da poesia no sentido originário de *poiesis*, um fazer. Para ele o verso indica que “é a poesia que permite ao habitar ser um habitar. Poesia é deixar-habitar em sentido próprio” (HEIDEGGER, 2002, p. 167).

Podemos com razão interpor o questionamento: como a poesia possibilita a habitação? De que maneira podemos habitar o mundo pela poesia? É preciso ser poeta? Decerto não são apenas poetas que habitam o mundo, mas cientistas, marceneiros, sapateiros, soldados e toda sorte de pessoas que realizam as atividades mais diversas. Há que existir um sentido diverso do habitual para a palavra poesia que nos permita acessar o habitar poético. Quer seja para sua compreensão quer para sua realização, pois, como afirma nosso autor:

Entendida como deixar-habitar, poesia é um construir. [...] desse modo, vemo-nos agora diante de uma dupla imposição: de um lado, cabe pensar, a partir da essência do habitar, o que se designa por existência humana; de outro, cabe pensar a essência

²⁷ Agora mesmo durante a pandemia de Covid 19, momento em que tivemos que nos submeter a um isolamento social e nos mantermos em casa, estamos enfrentando essa questão do habitar. Não podemos acessar os espaços públicos e conviver com as pessoas como fazíamos há alguns meses. O nosso modo de habitar o mundo atualmente é pelo isolamento. Mesmo em casa, algumas pessoas têm dificuldade em conviver quer consigo mesmas, quer com seus familiares. Por outro lado, as pessoas habitam incansavelmente as redes sociais “virtuais” ou meios de comunicação em rede. Este novo ambiente se mostra durante a quarentena o lugar de habitação em que mais se convive. Estamos, portanto, diante deste cenário tão recente, sendo chamados a pensar um novo sentido para a palavra habitar.

da poesia, no sentido de um deixar-habitar, como *o* construir por excelência. Buscando o vigor essencial da poesia na perspectiva mencionada haveremos de adentrar a essência do habitar (HEIDEGGER, 2002, p. 167).

A exigência de acessar a essência de algo é assumida pelo homem através da linguagem. No entanto, há que se manter atento também à essência da linguagem. Pois é comum e ordinário que o homem se coloque como criador e detentor da linguagem, comportando-se como seu soberano, quando, originariamente e em todo caso é o contrário que de fato acontece. “A linguagem, no entanto, permanece a soberana do homem” (HEIDEGGER, 2002, p. 167). Todavia, vivemos acreditando no inverso dessa relação e, nesse sentido, “a linguagem torna-se meio de expressão” (HEIDEGGER, 2002, p. 167), tal como um instrumento qualquer de que se pode tomar posse e fazer uso. Enquanto se atém a esse sentido da linguagem o homem vive em meio ao falatório cotidiano, à escrita descuidada e à conseqüente reprodução e retransmissão de tudo isto que é dito. Esse descuido com a linguagem é, em certa medida, um descuido com a verdade, mesmo que no sentido de adequação, pois, não há qualquer compromisso de acolhimento e cuidado com aquilo que se diz e com o que se reproduz. Isso pode ser observado em suas diversas matizes nas redes sociais, onde o descompromisso com a linguagem reflete o descompromisso com a realidade, tensionando ainda mais a dicotomia virtual x real como se o âmbito do virtual acontecesse fora do mundo.

É a linguagem que, primeiro e em última instância, nos acena a essência de uma coisa. Isso, porém, não quer absolutamente dizer que, em cada significação tomada ao acaso de uma palavra, a linguagem já nos tenha entregue a essência transparente das coisas, de forma imediata e absoluta, como se fosse um objeto pronto para o uso. O co-responder, em que o homem escuta propriamente o apelo da linguagem, é a saga que fala no elemento da poesia. Quanto mais poético um poeta, mais livre, ou seja, mais aberto e preparado para acolher o inesperado é o seu dizer; com maior pureza ele entrega o que diz ao parecer daquele que o escuta com dedicação, e maior a distância que separa o seu dizer da simples proposição, esta sobre a qual tanto se debate, seja no tocante à sua adequação ou à sua inadequação (HEIDEGGER, 2002, p. 168).

O dizer poético está atento para o acolhimento do inesperado. Isto significa que seu modo de se dispor no mundo não antecipa significativamente o modo de ser daquilo que se apresenta seja como um *objeto*, seja como um *disponível*. O que se deve ao fato de que ele mesmo não se dispõe no mundo tal como um sujeito. Ora, esta disposição significa que tudo que difere dele e que lhe seja exterior pode ser por ele definido e determinado. É nisso que consiste ser livre para o homem moderno. Segundo Nancy Mangabeira Unger, o homem passa por uma mudança no entendimento sobre seu próprio modo de ser desde o medievo até a modernidade. Nela se confirma o abandono à “dimensão tensional entre autonomia e transcendência, assumindo um caráter unidimensional” (UNGER, 2001, p. 30). Para ela o

processo de desertificação e dessacralização do mundo evidencia a busca de autonomia e liberdade do homem que culmina no entendimento de que quanto menos independente de quaisquer leis externas ele for, mais livre será, corroborando seus anseios iluministas. Paradoxalmente, este sentido de liberdade o coloca apartado do mundo, desvinculado e descomprometido, já que este não é acolhido como algo que doa estrutura e horizonte para ser.

Cuidar e colher (colere, cultura) é um modo de construir. O homem constrói não apenas o que se desdobra a partir de si mesmo num crescimento. Ele também constrói no sentido de aedificare, edificando o que não pode surgir e manter-se mediante um crescimento (HEIDEGGER, 2002, p. 168-169).

Por si mesmas, entretanto, as construções não constituem o habitar. No sentido do cuidado construtor o construir é uma consequência do habitar e não a sua razão de ser. O homem só consegue habitar quando constrói na “compenetração de um sentido” (HEIDEGGER, 2002, p. 169).

O artista não é um τεχνίτης (técnico) pelo fato de ser também um artesão, mas porque tanto o e-laborar de obras quanto o pro-duzir (Hervor-bringen) que, de antemão permite ao ente apresentar-se (vor-kommen) no seu estar-presente, a partir do seu aspecto (HEIDEGGER, 2014, p. 61).

Ter a possibilidade de criar não faz de qualquer homem um artista. Tampouco é artista um artesão que cria trabalhos manuais. Todo artista é, de alguma forma, um artesão. Porém, nem todo artesão é um artista. “A denominação de arte como techné não implica de modo nenhum que o trabalho do artista seja apreendido a partir do trabalho manual” (HEIDEGGER, 2014, p. 61). É certo que se pode copiar um quadro famoso a partir das técnicas de pintura desenvolvidas por um pintor e aprendidas nas escolas de arte. Também é possível copiar um estilo de escrita ou de fotografia. Entretanto, o momento de tais produções, que são as cópias, não é guiado pelo característico esquecimento que toma o artista e o assimila no deixar-ser da fruição da criação. Também este não pressupõe um deixar-ser que dá espaço para a abertura que faz surgir algo sem cálculo ou determinações prévias e precedentes. O deixar-ser que caracteriza o momento da criação artística envolve tanto o artista quanto o que é por ele revelado, a obra de arte. Este momento faz aparecer arte e artista numa circularidade ontológica que define a ambos.

As cópias são encomendas de uma técnica determinada antecipadamente e sua execução requer precisão e controle para se chegar ao resultado. Este, longe de ser um acabamento que leva a obra de arte à origem onde começa a ser, é o desfecho de uma produção monitorada para que se adeque ao original. De fato algo é desvelado neste trabalho

manual, no entanto, este algo deve estar antecipadamente “de acordo” com aquilo que se propõe a copiar. Elas não têm singularidade. A produção neste sentido assemelha-se às características da produção científica que é determinada por um método, rigor e precisão do cálculo que antecipa o modo de produção. Se por um lado a obra de arte revela-se como algo produzido pelo homem, por outro ela entrega a origem de tudo que é, uma vez que ela é uma “exposição” do velamento e desvelamento da verdade do ser. Por isso, segundo Irene Borges-Duarte, as categorias de *Zuhandensein* e *Vorhandensein* em *Ser e Tempo* não são suficientes para pensar a obra de arte, ou a arte.

Uma vez que a obra de arte, ao mesmo tempo que é uma coisa, produzida pelo homem, oferece-se-nos como inefável lugar em que o nosso ser ele mesmo se mostra, revelando-se, como o próprio homem, através dos dois rostos igualmente essenciais e originários: um de desenho definido e claro; outro oculto por detrás e invisível, como a lua nova, para lá de seu mero contorno. O primeiro traduz-se na feitura e conteúdos ‘humanos’ de toda obra de Arte. O segundo adivinha-se no simples fato que indica a origem de tudo aquilo que é, distinguindo o ser do não ser (DUARTE, 2014, p. 42).

Algumas características das obras de arte, por exemplo, “sua autonomia relativamente às mudanças sociais, a sua independência dos gostos e vicissitudes próprias da situação histórica concreta em que foram criadas” excediam as “chaves hermenêuticas” (BORGES-DUARTE, 2014, p. 39) propostas por *Ser e Tempo*. Ora, as obras de arte não podem ser enquadradas em categorias de “ser simplesmente dado” ou “manualidade”. A arte não é “mera coisa, estagnada num estar-presente inerte, nem mero instrumento” (BORGES-DUARTE, 2014, p. 39) definido por sua utilidade. Ser simplesmente dado e manualidade não são suficientes para pensar a obra de arte porque ao mesmo tempo que elas são produzidas pelo homem, elas lhes oferecem um lugar em que o ser do homem se mostra. Este é um lugar inefável. Sendo assim, a obra de arte também tem um caráter jânico, pois de um lado “traduz-se na feitura e conteúdos humanos” peculiar a toda obra de arte e por outro “indica a origem de tudo aquilo que é, distinguindo o ser do não-ser” (BORGES-DUARTE, 2014, p. 42).

Por um lado, o que se revela na obra de arte é, sobretudo, o ser próprio do homem na sua duplicidade e não tanto o sentido que ele possa atribuir a ela no seu entender. Por outro lado é o acontecimento da verdade que se mostra. Se o artesão é este que revela um objeto de arte a partir de um trabalho manual por ele desenvolvido, que pode ser aprendido, ensinado e, por vezes, aprimorado, o artista é este que surge no momento em que sua criação é denominada arte. O artesão é, portanto, este que está entre o artista e o técnico, pois ainda que não crie obras de arte, não produz objetos meramente tecnológicos e instrumentais.

A Arte é uma abertura por onde a verdade se põe em obra – a verdade é o desencobrimento no qual a arte acontece; essa circularidade entre arte e verdade constitui a dinâmica mais própria da relação do homem com o mundo. Antes de haver uma separação entre sujeito e objeto, a arte instaura a necessidade possível, ou a possibilidade necessária, aberta no próprio acontecimento da verdade (PESSOA, 2006, p. 139).

O que está sendo colocado por Heidegger na questão da arte é a abertura ocasionada pelo acontecimento da verdade. Durante a criação artística acontece a verdade, ou antes, a verdade acontece na criação. No instante em que uma obra de arte é criada, algo escapa do âmbito da possibilidade e se realiza. A realização da obra de arte é, ao mesmo tempo, a realização do ente que abandona o oculto. O desocultar-se do ente, o momento em que se torna real, é o momento de *alétheia*, verdade como desencobrimento. Encobrimento e desencobrimento não são coisas separadas. E sim, uma disputa, uma dinâmica e uma decisão que “cindindo a possibilidade de ser, a faz aparecer numa realidade” (PESSOA, 2006, p. 129). Nesse sentido, o desencobrimento é algo como uma ruptura com a possibilidade em direção à realidade. Uma fuga do possível para o real.

Ao perder a cadência original e própria da abertura de ser, isto é, a tensão entre verdade e não-verdade como desencobrimento do que se encobre, a compreensão existencial decai numa apreensão cristalizada, coisificada, de si e do mundo (PESSOA, 2006, p. 129).

Quando homem e mundo são compreendidos como compartimentados, ou seja, separados um do outro, acontece o esquecimento da dinâmica de sua relação. O que se pretende dizer com isso é que a relação homem – mundo acontece no mesmo sentido da relação encobrimento – desencobrimento. Ambas acontecem como um combate, uma dinâmica onde um acontece com o outro tendo como fundamento o aberto. A abertura é o espaço, não geográfico, de acontecimento do ser. Este acontecimento se dá no mundo que é o horizonte de realização de ser. Nesse sentido, o desencobrimento de ser acontece em direção ao aberto e no mundo.

Esse instante de criação revela também o instante em que o homem desvela um novo modo de ser para si, a saber, o artista. O desencobrimento da obra de arte é ao mesmo tempo o desencobrimento do artista que se revela durante a criação. Por isso afirmamos anteriormente que, no acabamento da obra, isto é, quando ela é então definida como obra de arte, também acontece o acabamento do artista, ou seja, ele é definido como artista. Ao final da criação, quando acontece o desvelamento da verdade, temos a obra de arte e o artista. Durante a criação, é válido afirmar novamente, essas instâncias são diluídas no fazer-se obra da obra.

Na criação artística, em sua produção como exposição, não há nem subjetividade do homem, nem objetividade da coisa; nela não há sujeito ou objeto, mas um acontecimento apropriante. A arte é o pôr-se em obra da verdade por ex-pôr a abertura na qual o ente se descobre em sua totalidade. Antes de ser uma ação de um agente, a criação artística põe homem e mundo num acontecimento de reciprocidade, no qual a realidade se mostra apropriadamente (PESSOA, 2006, p. 140).

Podemos afirmar, a partir do exposto, que na criação artística é possível visualizar o acontecimento da verdade, onde o ser se ilumina junto ao artista de maneira mais clara, pois no âmbito da produção é possível estar junto à gênese do ente e, nesse sentido, acessar aí a sua essência.

4.2A carranca

A nossa hipótese é que, ao tratar da obra de arte, Heidegger faz convergir a temporalidade do desencobrimento da obra, ou seja, o momento que ela é produzida e com isso vem-a-ser, o que significa entender a arte como acontecimento da verdade; a espacialidade da obra: o espaço intrínseco a ela mesma, o espaço que ela ocupa, o que ela funda e a relação do homem com o espaço e, por fim, a questão da diferença ontológica. Esta é colocada pela relação entre arte e artista em que o acesso a um se dá pelo outro e vice-versa, constituindo um círculo hermenêutico que remete à relação entre ser e ente. Para apresentar essas questões e o modo como elas podem ser percebidas vamos lançar mão de uma obra de arte e tentar recriar o universo no qual ela se mostra pela primeira vez para, com isso, elaborar esses conceitos agora apontados na tentativa de ilustrar nossa hipótese. É importante ressaltar que, nessa perspectiva, pretendemos responder e sustentar a tese de Heidegger de que a arte é o lugar adequado para pensar a questão da técnica. O “porquê” dessa afirmação é o que tentamos apontar ao longo de nossa tese.

As carrancas²⁸ são figuras zooantropomorfas surgidas na região do médio São Francisco por volta de 1888 e que, na ocasião, eram destinadas a ocupar a proa das embarcações típicas dessa região, as barcas. Sobre sua aparência, descreve Francisco de Barros Jr.:

São figuras teratológicas, que representam cabeças de animais com cara de gente e vice-versa. Quanto mais horripilante é a figura, tanto melhor. As esculturas são coloridas, predominando as cores vermelha, azul e preta. Uma que muito me impressionou, pela perfeita concordância dos elementos heterogêneos reunidos, foi uma com cabeça de carneiro ornamentada de grandes chifres naturais e que tinha cara de homem barbado, com orelhas de burro e nariz de porco! A figura era pavorosa, mas tudo tão bem ajustado, que nos recordava certos tipos muito nossos conhecidos [...](BARROS JR. apud PARDAL, 1974, p. 63)

²⁸ Cf. Apêndice.

Com esta aparência as carrancas eram instaladas nas proas das barcas que, devido a suas dimensões e proporções, eram as únicas a navegarem no médio São Francisco com este tipo de adorno que, para alguns, era tratado como espantalho.

São curiosos os espantalhos. Mais curioso ainda, é, porém o motivo desses monstregos. São propositadamente compostos para... para afugentar o diabo, permitindo-lhes viagens seguras e felizes! Pelo que se vê, o diabo dos baianos têm medo de caretas (BARROS JR. apud PARDAL, 1974, p. 63).

A partir da literatura pesquisada percebemos, ainda que sub-repticiamente, uma certa desvalorização do aspecto sagrado atribuído às carrancas através do seu uso como proteção. Contudo, entendemos que esse fenômeno acontece sempre que foge à racionalidade o entendimento de determinadas experiências que não se deixam apreender pelo exercício da razão ou ainda pela relação sujeito-objeto que guarda algum controle daquilo sobre o que se propõe experimentar. A respeito dessa dificuldade, Nancy Mangabeira Unger faz uma importante reflexão em seu texto que narra filosoficamente sua peregrinação pelo Rio São Francisco em visita aos povos barranqueiros às margens do rio.

Fazer uma leitura desta cultura como “primitiva” é incorrer num reducionismo que não alcança o caráter originário desta percepção da vida. Tal caráter não se reduz a uma teoria determinada, nem depende do saber acadêmico. Antes, diz respeito a uma atitude do pensar. A sensibilidade poética, o sentimento do sagrado, a capacidade de colocar-se à escuta da natureza, correspondem às dimensões do ser humano que não depende do saber acadêmico e não se expressam de um modo único, podendo eclodir tanto na palavra erudita quanto na linguagem do povo simples (UNGER, 2001, p. 66).

A partir do momento em que aquele tipo de embarcação que suportava as carrancas desaparece do Rio São Francisco, elas perderam seu lugar de origem. Então, como descreve Paulo Pardal, no livro já mencionado, foram abandonadas às margens do rio. A partir do resgate deste antropólogo e de alguns navegantes as carrancas puderam sobreviver ao longo dos anos e garantir a memória artística de toda uma região. Para nós, a questão que interessa é: o que muda na concepção da carranca a partir de sua mudança de lugar? Qual o valor artístico da carranca ao ser deslocada de seu lugar de origem?

4.3A curva: qual o lugar das carrancas?

As carrancas do rio São Francisco
Largaram suas proas e vieram
Para um banco da Rua do Ouvidor.
O leão, o cavalo, o bicho estranho

Deixaram-se contemplar no rio seco,
 Entre cheques, recibos, duplicatas.
 Já não defendem do caboclo-d'água
 O barqueiro e seu barco. Porventura
 Vêm proteger-nos de perigos outros
 Que não sabemos, ou contra assaltos
 Desfêcham seus poderes ancestrais
 O leão, o cavalo, o bicho estranho
 Posto no salão longe das águas?
 Interrogo, perscruto, sem resposta,
 As rudes caras, os lanhados lenhos
 Que tanta coisa viram, navegando
 No leito cor de barro. O velho Chico
 fartou-se deles, já não crê nos mitos
 Que a figura de proa conjurava,
 Ou contra os mitos já não há defesa
 Nos mascarões zoomórficos enormes?
 Quisera ouvi-los; muito contariam
 De peixes e de homens, na difícil
 Aventura da vida dos remeiros.
 O rio, esse caminho de canções,
 De esperanças, de trocas, de naufrágios,
 Deixou nas carrancudas cataduras
 Um traço fluvial de nostalgia,
 E vejo, pela Rua do Ouvidor,
 Singrando o asfalto, graves, silenciosos,
 O leão, o cavalo, o bicho estranho (ANDRADE apud PARDAL, 1974, p. 70).

Em um texto escrito em 1955 numa carta a Marielene Pütscher e por ela publicada em “Raphael Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung, Tübingen, Hopfer”, Heidegger afirmará, ao contrário do que seu colega Theodor Hetzer afirma sobre a não necessidade da Madonna Sistina estar ligada à igreja onde foi originariamente concebida, que “onde quer que esta imagem venha a ser ‘instalada’, aí terá perdido o seu sítio”²⁹.

O local da Madonna Sistina é o lugar de sua origem não porque seja onde acontece como fenômeno pela primeira vez e sim porque é onde ela pode manifestar-se em sua própria essência, sendo ela a determinar este local. Ao ser concebida como integrante daquele lugar a obra instaura um mundo e este se apresenta como fundamento daquele local. Nesse sentido, aquela igreja não é mais uma igreja qualquer. Mas a igreja que abriga uma obra de arte que, como tal, atribui-lhe nova significação. A disposição da obra naquela igreja, naquele altar propõe um tipo de integração que não seria possível num museu, alheia aos elementos que integram este mundo por ela constituído.

²⁹Importante esclarecer o destaque feito por Irene Borges Duarte acerca da tradução que ela faz da palavra *Ort* por sítio e da palavra *Stelle* por lugar, em *Arte e técnica em Heidegger*. Em português a palavra sítio refere-se a um lugar marcado por um acontecimento singular (o exemplo dado por ela é o Sítio de Nazareth, que é um local sagrado). Já a palavra *Stelle*, traduzida para lugar tem um “uso mais vasto e significação mais abstrata”. Como alternativa à palavra sítio, que no Brasil tem uma conotação específica, usaremos a palavra local. (DUARTE, 2014, p.55).

Ao instaurar um local a imagem abre espaço, fazendo com que ele aconteça como tal. O local da obra torna possível o espaço. “As coisas são locais que propiciam espaços” (HEIDEGGER, 2002, p. 137). Segundo Heidegger em “Construir, habitar, pensar”, o espaçado acontece a cada vez. Não é algo do qual se possam extrair espaços. Estes recebem sua essência dos “locais”. O espaço não é algo absoluto do qual se derivam medidas e limites. “O espaço é, essencialmente, o fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite” (HEIDEGGER, 2002, p. 134). Portanto, os espaços são arrumados por locais que se fundam a partir de coisas construídas. Retomemos o exemplo da ponte a que Heidegger se refere no texto. Nele, uma ponte é construída às margens de um rio, ligando duas regiões distintas. O que existe antes da ponte? Obviamente existe ali um espaço aberto que permite sua construção. O local, todavia, é apresentado pela ponte. “A ponte não se situa num local³⁰ (HEIDEGGER, 2002, p. 134)”. É através da ponte que uma posição qualquer ao longo do rio se torna um local. Um local não existe previamente e é ocupado por construções de modo a preenchê-lo com algo qualquer que possa identificá-lo. Ao contrário, o que é construído num espaço vazio torna esse espaço um local. “É da própria ponte que surge um local.” (HEIDEGGER, 2002, p. 133). O local é que produz espaços.

O homem só pode construir, pintar quadros, fazer pontes porque habita. E só pode habitar resguardando a quadratura. Habitar é demorar-se junto às coisas, “é construir desde que se preserve nas coisas a quadratura” (HEIDEGGER, 2002, p. 131). Não se pode negar que a ponte seja uma coisa construída. Entretanto ela é uma coisa que tem características muito específicas. Sendo coisa a ponte é uma reunião integradora da quadratura, pois ela “reúne integrando a terra e o céu, os divinos e os mortais junto a si” (HEIDEGGER, 2002, p. 133), isto é o que Heidegger chama de quadratura. No sentido ordinário a palavra coisa na língua portuguesa significa tudo o que existe ou pode existir, de acordo com o Dicionário Houaiss da língua portuguesa (2015). Este significado permite uma proximidade com o entendimento de que a coisa é uma “reunião integradora” e, como tal, acolhe a quadratura acima referida. A ponte é uma coisa que propicia um local, sendo assim, a partir da ponte se pode estabelecer morada e as condições de tempo e lugar para que algo aconteça. Neste caso, ela funda o local a partir de sua edificação. “A ponte não se situa num local. É da própria ponte que surge um local” (HEIDEGGER, 2002, p. 133). Nessa perspectiva faz todo sentido a distinção feita por Irene Borges entre local e lugar. A autora usa a palavra sítio (local) para se referir a um lugar específico marcado por um evento particular. No exemplo destacado por

³⁰ Como utilizamos traduções e textos diferentes nessa passagem a palavra *ort* aparece ora como lugar, ora como sítio. Optamos por uniformizar a tradução por local.

ela, o quadro da Madonna Sistina fixado na Capela Sistina. No nosso exemplo, a carranca instalada na proa da barca faz com que a barca ganhe distinção, abrindo espaço para que a carranca apareça como obra. No mesmo sentido Lúcia Saramago faz uma distinção entre local e região na sua tradução de *Arte e espaço* a partir da edição francesa *L'art et l'espace* de Heidegger. Para ela, o que se evidencia no texto de 1969 e está mesclado aos escritos da década de 50 é o fato de que Heidegger

Não mais se ocupa em falar de alguma obra específica e de seu lugar original, mas parte da escultura, de um modo geral, para a busca de uma compreensão – de uma forma que talvez só a arte lhe poderia conceder – deste jogo entre local e região, entre o “aqui” e a vastidão, onde todas as coisas se reúnem em co-pertencimento (SARAMAGO, 2008, p. 92).

Quando retirada de seu local, fica vedado à imagem o desenrolar-se da sua essência própria de modo originário, quer dizer, o determinar ela própria esse local. Alterada na sua essência como obra de arte, a imagem extravai-se no alheio. Este alheamento não chega a ser reconhecido na apresentação em um museu que conserva sua própria necessidade histórica e o seu direito (BORGES-DUARTE, 2014, p. 55). Para Heidegger o museu não conserva em nada o caráter de obra da obra de arte. Em “Origem da obra de arte” ele afirmará que no museu as obras se tornam objetos de arte, pois faltam-lhes o vigor da criação, do momento da criação. A obra de arte, ao ser instalada no museu, reduz-se a uma mera exposição. Algo que foi ali instalado e que não conserva a originalidade da obra enquanto vigência. “A apresentação no museu situa tudo ao mesmo nível, na uniformidade da ‘exposição’. Nesta, apenas há lugares, não há sítios” (BORGES-DUARTE, 2014, p. 55). O que está em questão aqui é a singularidade e especificidade do local onde está a obra e que não aparece de outro modo senão como este que a abriga. O modo de desencobrimento da imagem ao mesmo tempo que cobre o local corresponde à verdade da imagem, ou seja, ao seu desencobrimento como *alétheia*.

A imagem dá imagem ao sítio do cobrir-se descobridor (ἀ-λήθεια), sendo como tal descobrimento que a imagem exerce a sua essência. O modo do seu descobrir-se (da sua verdade) é o aparecer ocultante da pro-veniência [her-kunft] do Deus-Homem. A verdade da imagem é a sua beleza (HEIDEGGER apud BORGES-DUARTE, 2014, p. 57).

O sentido originário da criação das carrancas é a barca. Ali elas acontecem como fenômeno que diz respeito, sobretudo, ao modo da existência do povo barranqueiro daquela região. Seja como adorno ou amuleto, o fato é que o acontecimento das carrancas faz aparecer um lugar e um modo de vida. Desse modo, estas peças fundam mundo e lhe atribuem sentido.

Ainda que se possa dar um maior destaque ao caráter de serventia das carrancas não podemos reduzi-las a meros instrumentos. Qualquer que seja a sua serventia não é um fim especificamente determinado, pois o adorno que objetiva a beleza e o amuleto que objetiva a proteção não são finalidades que correspondem à encomenda que determina a sua criação. Como vimos no capítulo anterior, o caráter de encomenda é uma das características do fazer técnico. Não estamos aqui afirmando que não existem e não existiam carrancas feitas sob encomenda ou produzidas sem singularidades em seu acabamento como objeto feito em larga escala³¹. Sim, as carrancas são feitas sob encomenda e têm uma finalidade, as barcas. Entretanto, a encomenda não é, como a história da arte pode mostrar, critério suficiente para justificar a validade artística de uma obra.

Interessante transcrever aqui uma passagem em que Paulo Pardal analisa a obra de um certo Davi, da região de Sítio do Mato no oeste da Bahia: “Davi é moço, esculpe carrancas há pouco tempo, e certamente ainda melhorará muito sua produção, especialmente na medida que alcançar o seu estilo próprio, não vogando ao sabor das encomendas” (PARDAL, 1974, p. 90), ao que Davi responde numa entrevista ao jornal *O Globo*:

Acho que o professor tem razão, mas agora estou tentando aperfeiçoar o meu trabalho, procurando estudar melhor a história das carrancas para impregnar-me da atmosfera que cerca a sua existência. Chato é que sempre surgem pessoas querendo ditar pra gente como fazer a carranca que desejam. Não atendo mais (PARDAL, 1974, p. 90).

Essa atmosfera perdida, que Davi pretende buscar tão ingenuamente e que Carlos Drummond de Andrade lamenta nos primeiros versos do poema transcrito anteriormente que retomamos aqui, nada mais é do que o local originário das carrancas, o mundo instaurado por elas.

As carrancas do rio São Francisco
largaram suas proas e vieram
para um banco na Rua do Ouvidor.
O leão, o cavalo, o bicho estranho
Deixaram-se contemplar no rio seco,
Entre cheques, recibos, duplicatas.

A “atmosfera” é, mais precisamente, o local, ou lugar específico da obra. No caso das carrancas, a barca. Retiradas das barcas, falta às carrancas o vigor de sua essência, a distinção do mundo que fundam. Um dos aspectos de seu acabamento lhes falta quando são criadas para um lugar qualquer que não a barca e as águas, a saber, os vincos que aparecem devido à

³¹ Vejam-se as carrancas feitas em Juazeiro e Petrolina sem variações de acabamento. Cf. figura 17, do apêndice.

exposição das peças de madeira à umidade e ao sol, não aparecem mais em peças que são criadas alheias de seu local de origem.

Segundo Heidegger, a arte é um fenômeno de erupção da verdade do ser. Um acontecimento, algo em curso. E, como tal, não é uma propriedade humana, não é uma atividade que o homem faz quando munido de determinados instrumentos e técnicas apenas. Ao contrário, ele faz obras de arte quando envolto neste acontecimento primário e ontológico que é a arte. Segundo Irene Borges-Duarte, a questão da arte é um modo de se colocar a questão do ser. Sendo assim, as estruturas para se pensar a questão do ser, sobretudo no que tange à diferença ontológica em Heidegger, podem conduzir o nosso pensamento a respeito da arte.

As carrancas e toda a confabulação a respeito de sua origem são, tal como o Pathernon, mais do que meras representações ou serviços quaisquer que possam prestar a uma comunidade. Como afirma Irene Borges-Duarte (2014, p. 39), “é como uma rocha, como o mar ou como o firmamento, algo mais que todas essas possíveis significações”. Isso que é intangível do ponto de vista da utilidade e da serventia é que corresponde à característica da arte. Como obra de arte, o Pathernon faz aparecer tudo que o circunda, ele está para além dele mesmo, pois funda um mundo e refere-se à história de um povo. Esta é a convergência da quadratura como acontecimento, isto é, verdade.

O mundo na obra de arte “é o lugar a partir do qual e no qual esta se projeta e cujo jeito especial de fazer ou ver ressalta em cada momento concreto de realização ou leitura através da história” (BORGES-DUARTE, 2014, p. 42). É nesse sentido que afirmamos que a obra de arte, ou melhor, que o momento de sua criação, corresponde a uma temporalização do acontecimento da verdade. É o momento em que podemos ter uma experiência do acontecimento da verdade.

A carranca que está na barca é um acontecimento que mundaniza o mundo numa perspectiva. Quando esta carranca é desvinculada da barca e é exposta numa exposição ela perde o seu contexto originário. Porém, ela acontece de outro modo, é desvelada como um objeto de arte exposto para apreciação do espectador. Para Heidegger a vinculação com o local de origem define a obra nisto que ela é. Nota-se que para ele o espaço prevalece na determinação da obra enquanto tal. Apartada de seu local originário a obra de arte é decadente, pois perde seu mundo, tornando-se um objeto de arte.

É válido ressaltar, entretanto, que não são apenas as obras que são retiradas de seu local que estão vulneráveis à perda de seu mundo. As obras que permanecem em seu local e, contudo, tornam-se pólos de atração turística e visitação de apreciadores e críticos também

são “corrompidas” deste local específico. Nesse sentido, parece acontecer um tipo de ruptura no conceito de *circunscrição* que Heidegger define em “A questão da técnica”. Este é um conceito que durante a criação de uma obra garantirá que ela alcance a destinação para a qual foi produzida. No exemplo do cálice de prata a que Heidegger se refere no texto é a *circunscrição*, associada ao *ourives*, que garantirá que o cálice seja usado num ritual para uma libação e não como um instrumento ou utensílio para tomar água. Durante a visita turística do templo é como se este perdesse a sua *circunscrição*, ou para citar “Origem da obra de arte” ou ainda o texto “Construir, habitar pensar”, seria como se a estrutura da *quadratura* fosse rasurada:

As coisas elas mesmas, porém, abrigam a quadratura apenas quando deixadas como coisas em seu vigor. Como isso acontece? Quando os mortais **protegem** e **cuidam** das coisas em seu crescimento. Quando edificam de maneira própria coisas que não crescem (HEIDEGGER, 2002, p. 131, grifo nosso).

Heidegger não se sustenta, em nenhuma das bibliografias aqui mencionadas, nos aspectos formais e estilísticos que validam uma obra de arte. Os conceitos utilizados por ele nessa validação, por assim dizer, referem-se antes ao aspecto ontológico da obra, ou seja, seu modo de ser, o modo como mobiliza e edifica mundo e ainda o modo como é desvelada, isto é, o desencobrimento da obra como tal.

Numa obra arquitetônica como o templo grego o espaço se torna visível. Isso não significa que a vida ali existente antes do templo fosse invisível, mas sim que com a presença do templo ela aparece nela mesma. Esta relação do templo com o povo e as coisas de um local, conferindo-lhes identidade, é similar à relação entre o escultor e a escultura em que, segundo Heidegger, ao esculpir o rosto da escultura esta olha para o artista (HEIDEGGER, 2009). Tal imagem corresponde a uma circularidade ontológica que identifica tanto a obra quanto o artista. Sobre esta relação não interessa saber detalhes da técnica utilizada, ou do material trabalhado. Mas como essa relação revela um ente e um modo de ser para o homem.

O âmbito de discussão em que se deve apresentar a carranca é, portanto, o do espaço. Por ser uma escultura ela abriga o que, segundo Heidegger, pode ser a instância para se colocar a questão do espaço. Acerca desta discussão é válido destacar sua reflexão sobre a imagem pintada na capela Sistina e, mais especificamente, os textos que tratam da questão do espaço, escritos na década de 1960. Para ele, acerca da “Madonna Sistina”, o local onde ela foi pintada, seu lugar de origem, dá a ela um sentido próprio na medida em que ela mesma, ao ter sido ali instalada originariamente, reconfigurou o sentido daquele espaço. Importante notar, contudo, que Heidegger refere-se a esta obra como imagem e a define como o local onde aparece o jogo “espaço-tempo”. O que podemos compreender desta definição é que não

apenas o caráter espacial da obra, ou seja, o espaço que ela configura, mas também o tempo deve ser considerado em sua definição. Como já afirmamos, seguindo a pista de nosso autor, a obra de arte é o lugar de acontecimento da verdade, é o instante em que a criação faz aparecer a verdade. O momento em que podemos perceber o “como” a verdade se desvela. A obra de arte, portanto, é o encontro do espaço e do tempo que faz algo aparecer. Como afirma Saramago:

No caso de uma obra sacra, como a Madona Sistina ou a imagem do deus grego, essa imagem liga-se essencialmente ao altar, lugar do sacrifício e da transubstanciação. Ela não é uma cópia ou símbolo desta, mas é, precisamente, o “*aparecer do jogo espaço-tempo*”: é o aparecer da unidade entre o *tempo* – inerente às idéias de metamorfose, transubstanciação, acontecimento – e o onde, o *espaço* desse acontecer. Ao afirmar que o aparecer do jogo espaço-tempo é o próprio lugar onde o sacrifício é celebrado, Heidegger confere uma outra dimensão ao conceito mesmo de lugar. Não é apenas um “local”, como tantos nos museus e galerias, mas é um espaço que retém o tempo, um espaço consagrado pela obra ao evento da verdade em sua duração própria. [...] deslocar uma obra de *seu* lugar é também minar seu poder de *dar lugar* a este acontecimento. A mútua doação de sentido entre obra e lugar fica também evidente quando Heidegger afirma que a igreja “*pertence à imagem, e inversamente*”. Assim como a imagem pertence ao seu *locus*, a igreja só será um lugar sagrado enquanto a imagem nela permanecer como o lugar, por excelência, da transubstanciação, do aparecer de Deus, ou do acontecer da verdade (SARAMAGO, 2008, p. 84).

A pergunta que ainda nos mobiliza é: o que muda com a mudança de espaço da obra de arte e com sua retirada do local de acontecimento originário? Altera-se, certamente, o sentido daquele lugar como o local de um acontecimento específico que possibilitou a abertura de mundo. Outra hipótese que se pode formular é o fato de que o espaço inerente à obra permanece, mas não o local que ela instaura. Estas hipóteses e questionamentos nos conduzem a uma pergunta fundamental: o que é espaço, para Heidegger? E, a partir desta pergunta, podemos interpor outra, qual seja, qual a relação entre arte e espaço? Qual o espaço e o local da obra de arte no mundo configurado pela *Ge-stell*?

4.4 Lugar e obra

A ocupação é o modo no qual o *Dasein* está no mundo cotidianamente. É a partir dela que ele dá sentido e compreende o mundo numa totalidade referencial, em que os entes aparecem e são definidos. Por isso que, em *Ser e tempo*, é na ocupação que *Dasein* e mundo se formam mutuamente, pois é a partir de “como” o *Dasein* ocupa o mundo que este terá um sentido. Por outro lado, o “como” é definido pela compreensão e disposição. Sendo a *disposição* um modo prévio de estar no mundo, como afirma Gianni Vattimo (1996). Já em OOA Heidegger afirma que é no fazer da obra que surge a arte e o artista, ou seja, essas

definições acontecem na e pela criação. A ocupação é reveladora de mundo e *Dasein*, tal como a obra, em seu fazer-se obra, desvela a arte, o artista e a obra de arte.

Ainda em *Ser e tempo*, é através da ocupação cotidiana com o mundo que o *Dasein* determina a compreensão espacial a partir da *manualidade*. Os instrumentos não são em si mesmos, mas num todo referencial e no seu “*ser-para*”. O uso que o *Dasein* faz de um determinado instrumento define ao mesmo tempo, o “*para-quê*” do instrumento. Numa marcenaria, o marceneiro pode usar uma faca de cozinha para dar acabamento na cabeleira de uma carranca. O “*para-quê*” da faca, portanto, não será definido pela atividade da culinária. O clássico exemplo do martelo que só diz o que ele é, seu “*para-quê*”, no martelar. Fora dessa relação, encostado numa porta, ele pode servir como peso que a impede de fechar. Portanto, a relação dos instrumentos com o espaço que ocupam é definida pelo uso que é feito deles.

É pelo fato de o espaço ser pensado em relação ao *Dasein* e à instrumentalidade que conceitos como o de distanciamento e proximidade também serão pensados em relação ao *Dasein*, pois é ele quem descobre o espaço. Portanto, o distanciamento não é uma capacidade de avaliar ou mesmo estabelecer distâncias. Mas um modo de estar no mundo em relação ao que está ao seu redor. “Dis-tanciar diz fazer desaparecer o distante, isto é, a distância de alguma coisa, diz proximidade” (HEIDEGGER apud SARAMAGO, 2008, p. 92). Distância e proximidade, em *Ser e tempo*, são definidas pela ocupação. O *Dasein* é mais próximo daquilo com que se ocupa diariamente em seus hábitos cotidianos, seja no trabalho, em casa ou no espaço público. A distância física é descoberta posteriormente à das ocupações. Sendo assim, não basta estar afastado de alguma coisa para compreender o que é distância. É válido ressaltar que a compreensão do espaço pelo *Dasein* acontece na existência, concomitantemente à compreensão de seu ser.

É interessante observar nesse momento da análise de Heidegger que dentre os objetos com os quais o *Dasein* convive não se encontram as obras de arte, mas apenas aqueles entes que também possuem “o modo de ser do instrumento”, o “*ser para algo*”, como uma peça de mobiliário ou um relógio, por exemplo. Num determinado ambiente, a existência de uma obra de arte não saltaria aos olhos e não se distinguiria do conjunto dos demais objetos de uso. Heidegger parece recusar aqui qualquer registro da existência de tais obras, desprovidas de um pragmático “*ser para algo*”. Pelo fato de não serem “úteis”, mas, ao contrário dos demais entes intramundanos, encontrarem seu “valor”, ou sua razão de ser, fora do ambiente de trabalho; por não estarem ligadas à vida cotidiana, mas ultrapassando o labor das mãos e dirigindo-se agudamente aos sentidos, as obras de arte não encontram seu lugar em *Ser e Tempo* (SARAMAGO, 2008, p. 74).

Como bem coloca Philippe Lacoue-Labarthe (2001), Heidegger pouco se refere a obras de arte específicas em seus textos sobre arte. Não se pode precisar bem o motivo dessa

ausência, contudo é de estranhar que nem mesmo as obras *ready-made* sejam consideradas por ele, ainda que em relação à instrumentalidade. Seja em obras como *A roda da bicicleta* ou *A fonte*, podemos observar que o sentido de espacialidade e referencialidade, apontado por Heidegger em *Ser e Tempo*, poderia ser considerado para pensar estas obras de Marcel Duchamp que, deliberadamente, altera a referencialidade dos objetos por ele apresentados e ao mesmo tempo altera a *circunvisão* de quem se relaciona com eles. Essa alteração acontece como uma quebra da *manualidade* de modo proposital, uma vez que é decisão do artista a alteração que fará surgir uma obra a partir de um instrumento com o qual se lida no cotidiano no modo da serventia, como um instrumento meramente técnico.

4.5 De instrumento à obra de arte: Duchamp e o “ready-made”

Quando o homem é definido pela categoria da *Ge-stell* que o assimila como modo de ser do disponível, ele se torna um tipo de ciborgue. Não estamos necessariamente falando de um robô, de uma máquina dotada de inteligência artificial, por exemplo. Mas de um corpo automatizado, tecnicizado, quer pela delimitação de seu modo de ser, quer pela subtração do seu caráter ontológico de propriedade e autenticidade quando se instala na categoria da *disponibilidade técnica*. Soma-se a esta configuração a esfera do pensamento calculador que opera segundo os mecanismos da *Ge-stell* e a compreensão de mundo como *res extensa* que o distancia da sua constituição ontológica como ser-no-mundo, que convive com outros seres-no-mundo compartilhando dessa mesma estrutura que os une numa co-pertença.

Quando pensamos numa época dominada pela técnica, nossa imaginação nos leva a qualquer lugar num tempo futuro em que dividiremos o espaço com máquinas tal como os filmes de ficção tecnológica, do tipo *Blade Runner*, nos mostram. Entretanto, se considerarmos a automação do pensamento, a definição dos nossos modos de ser, o modo como nos relacionamos com o mundo, quer no convívio público, quer no âmbito do pessoal e privado, a partir da configuração da *Ge-stell*, tal como se apresenta hoje, então, percebemos que esta configuração do real não é algo porvir e sim algo que já se instalou³². A convivência com máquinas dotadas de inteligência artificial é uma realidade possibilitada pelo entendimento de que o nosso próprio pensamento pode ser definido e categorizado de tal modo que sua maneira de operar possa ser reproduzida em máquinas. Que estas ganhem um

³² O isolamento social imposto em decorrência da pandemia de Covid 19 inseriu a humanidade definitivamente na era tecnológica. Durante este isolamento, o *ser-com* é possibilitado pelo uso de aparelhos de comunicação em rede que permitem a convivência a partir de um espaço “virtual”. Este espaço, contudo, é o que se impõe como realidade.

corpo similar, em sua forma aparente, ao corpo humano é apenas um detalhe do ponto de vista ontológico³³. É neste sentido que podemos entender a obra de Duchamp *Nu descendo as escadas* de 1912. Segundo Octavio Paz:

Nessas telas a figura humana desaparece de todo. Seu lugar não é ocupado por formas abstratas, mas por transmutações do ser humano em mecanismos delirantes. A pintura se converte em cartografia simbólica e o objeto em idéia. Essa redução implacável não é realmente um sistema de pintura mas um método de investigação interior. Não a filosofia da pintura: a pintura como filosofia (PAZ, 2014, p. 14).

A transmutação do homem em mecanismos está presente também em outras obras de Duchamp, tais como *A passagem da Virgem à Noiva* ou ainda *Noiva despida pelos seus celibatários*. As obras de Duchamp são, numa perspectiva ontológica, reveladoras de um modo de ser do homem. Os modos de desvelamento da *Ge-stell* operam de forma a “instalar” o homem numa nova configuração, tanto em relação ao mundo que se abre nesta perspectiva, quanto em relação ao que lhe é mais próprio. Nesse sentido eles são um aspecto da *disposição*.

Destacamos que a *disponibilidade* a partir da qual o homem está colocado no mundo configurado pela *Ge-stell* não se limita ao âmbito da convivência com as máquinas e aparelhos tecnológicos. A “instalação” ou “composição” traduz o homem em disponível. No filme *Não me abandone, jamais* é possível vislumbrar o modo como a *Ge-stell* dispõe do homem. Na película, os personagens são clones criados em laboratórios e vivem num tipo de fazenda-escola onde são educados, ou domados, até chegarem à idade adulta. A partir desse momento eles são disponibilizados para doação. Isso significa que estão prontos para doarem seus órgãos para uma humanidade da qual eles não fazem parte. Embora o filme leve o termo “recurso humano” às últimas consequências, não é exagero usá-lo para demonstrar o alcance da *Ge-stell*, uma vez que ordinariamente “doamos” o que temos de mais próprio para a alienação provocativa da instalação técnica, isto é, a nossa abertura para modos de ser.

É no âmbito desta reflexão que concordamos com a afirmação de Octavio Paz acerca do método de investigação de Duchamp, que trata a pintura como filosofia. Ou seja, uma pintura que acontece refletindo sobre seu tempo e lugar que possibilita a antecipação de realidades quase como uma previsão.

Em suas obras a questão da beleza lhe é indiferente, ao mesmo tempo que se mantém distantes do “romantismo de Villiers e da cibernética contemporânea”(PAZ, 2014, p. 16). Entretanto, no sentido de beleza apresentado por Heidegger no texto sobre a Capela Sistina,

³³ Alguns filmes de ficção tecnológica como a série *Black Mirror* já apresentaram essa possibilidade.

podemos encontrar uma medida para o belo na obra de Duchamp. Neste texto, afirma o filósofo alemão:

A imagem forma a imagem do ocultar desocultando (da *Alétheia*), desocultação como a qual a imagem tem sua essência. O modo de sua desocultação (de sua duração-na-verdade <*Wahr-heit*>) é o aparecer velador da pro-veniência (*Her-kunft*) do Homem-Deus. A verdade da imagem é sua beleza (HEIDEGGER apud LABARTHE, 2001, p. 23).

Enquanto alguns artistas se inspiram no corpo humano, Duchamp se interessa pelos mecanismos e a humanidade de que trata não é corporal. Se a beleza da obra refere-se à verdade, ou seja, ao que é revelado por ela numa relação historial com o tempo em que está inserida, então, as obras de Duchamp são atualmente belas. A humanidade despida de sua forma ganha um novo sentido que pode ser sempre atualizado. As figuras que cria são máquinas sem nenhum traço humano, ao mesmo tempo, afirma Paz

Seu funcionamento é mais sexual do que mecânico, mais simbólico do que sexual. São idéias, ou melhor, relações no sentido físico, no sexual e no lingüístico: proporções e, em virtude da lei circular da metaironia, contraposições. São máquinas de símbolos (PAZ, 2014, p. 16).

Os *ready-mades* colocam Duchamp num outro patamar de criação. Designados por Paz como “antiobras de arte” os *ready-mades* são desvelados de um modo diferente de, por exemplo, um quadro pintado ou uma carranca. Os objetos manufaturados ou utensílios do dia a dia são ressignificados quando deslocados de seu uso habitual para compor uma outra esfera da “*circunvisão*”, isto é, segundo *Ser e Tempo*, “uma visão de conjunto [...] que abarca o material, o usuário, o uso, a obra, em todas as suas ordens” (HEIDEGGER, 2008, p. 566). O uso do objeto nas ocupações cotidianas não é aleatório, mas guiado pela *circunvisão*. Um objeto como uma “pá” usada para abrir o solo para o plantio ou mesmo para volver cimento numa construção, ao ser deslocada de sua *circunvisão* habitual e levada à exposição, aparece num novo modo de ser que lhe foi atribuído pelo artista. Importante lembrar que a pá em si mesma, como qualquer outro ente intramundano, não tem modos de ser, ou seja, não tem em si a possibilidade de decidir sobre seu modo de ser. Todavia, o artista pode lhe atribuir um sentido distinto de seu uso original e dar a ela um novo significado pelo fato de tirar-lhe a serventia. Uma vez exposta numa galeria, a pá não vem ao encontro como um instrumento. É com a mudança da *circunvisão* e em um tipo de quebra “deliberada” da *manualidade* que ela se torna obra de arte.

O fazer-se obra de obras como os *ready-mades* acontece na concepção da obra de modo antecipado e deliberado. Não é apenas uma mudança impensada do lugar do objeto. E sim, uma crítica e um resultado da reflexão do artista ao que ele entende por arte. Sua criação acontece no pensamento do artista ao refletir sobre sua atividade. Segundo Paz (2014, p. 23), “os ready-mades não são antiarte, como tantas criações do expressionismo, mas a-Rtístico”.

Para Duchamp a questão é anterior ao fazer-se obra da obra de arte. Não é antiarte no sentido de ser contra algo que surge depois da obra pronta. Mas ser crítico ao próprio desvelamento da arte como tal. “A ação crítica se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o ready-made é uma crítica do gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte” (PAZ, 2014, p. 23).

Segundo Paz o gosto tem provável origem no Renascimento e só ganha consciência de si no período barroco. “No século XVIII foi nota de distinção dos cortesãos e mais tarde, no século XIX, a marca dos novos-ricos” (PAZ, 2014, p. 24). O desaparecimento da arte religiosa, o livre comércio de objetos e a revolução burguesa são apontados por Paz como indícios do nascimento do gosto. No que se refere à arte ele considera o critério do gosto uma superficial análise de provadores, pois não se permite ao exame e ao juízo.

É uma noção epidérmica da arte, no sentido sensual e no social: um prurido e um signo de distinção. Pela primeira reduz a arte à sensação, pelo segundo introduz uma hierarquia social fundada em uma realidade tão misteriosa e arbitrária como a pureza do sangue e a cor da pele (PAZ, 2014, p. 24).

A autocrítica feita por Duchamp segue em contraposição ao conceito de arte como criação no sentido apontado por Heidegger, qual seja, de que o artista é um “fazedor” no sentido de criador. Para ele, segundo Paz (2014, p. 25), “o artista não é um fazedor; suas obras não são feitura mas atos”. Nesse sentido, poderíamos supor que o artista é como um jogador de xadrez que medita sobre o jogo antes de mudar uma peça de lugar. As obras, então, já estariam postas. O artista as expõe ao mudá-las de lugar. No que cabe à crítica Paz afirma, na esteira de Duchamp:

Na arte o único que conta é a forma [...] as formas são emissoras de significados. A forma projeta sentido, é um aparelho de significar. Ora, as significações da pintura “retiniana” são insignificantes: impressões, sensações, secreções e jaculações. O ready-made coloca ante essa insignificância a sua neutralidade, sua não-significação. Por tal razão não deve ser um objeto belo, agradável, repulsivo ou sequer interessante. Nada mais difícil do que encontrar um objeto realmente neutro: “Qualquer coisa pode converter-se em algo muito belo se o gesto se repete com frequência por isso o número de meus ready-made é muito limitado [...]” A repetição do ato acarreta uma degradação, uma recaída no gosto (PAZ, 2014, p. 25).

A análise heideggeriana sobre a forma parte de Aristóteles e aponta para a definição de que ela é “pôr-se-a-si-mesma-dentro-dos-limites” (SARAMAGO, 2008, p. 157). Ora, o limite é o âmbito em que o ser se apresenta e aparece, por assim dizer, em um modo como um ente qualquer.

O *topos* é como um vaso, para Aristóteles, ele tanto pode conter algo nos seus limites quanto pode reunir coisas dentro de si. Tais coisas são limitadas não apenas a partir de suas formas como do vaso que as comporta. Contudo, um vaso pode mudar de lugar enquanto que o espaço não pode. Ao contrário, a chõra é receptiva. Conforme explica Saramago, numa passagem da *Introdução à Metafísica* Heidegger afirma que:

O limite não é nada que de fora sobrevém ao ente. Muito menos ainda uma deficiência no sentido de uma restrição privativa. O manter-se, que se contém nos limites, o ter-se seguro a si mesmo, aquilo no que se sustenta o consistente, é o ser do ente. Faz com que o ente seja tal em distinção ao não-ente. Vir à consistência significa portanto: conquistar limites para si, de-limitar-se. [...] “Fim” é conclusão no sentido do grau supremo de plenitude. No sentido de per-feição. Pois bem, limite e fim constituem aquilo em que o ente principia a ser. [...] o que se põe em seus limites, integrando-os em sua perfeição e assim se mantém, possui forma, morphe. A forma, entendida como os gregos, retira sua essencialização de um pôr-se-a-si-mesma-dentro-dos-limites (SARAMAGO, 2008, p. 156-157).

O sentido de limite e fim presentes aqui remetem ao sentido de acabamento que podemos perceber na finalização de uma obra, seja numa obra de arte ou na construção de uma casa. Ao dar o acabamento a uma obra ela começa a ser o que é. Ao esculpir uma carranca, por exemplo, o artista precisa estabelecer limites, delimitar a cabeleira, a boca, os olhos para então abrir espaço e lhes dar um lugar. Quando esta tarefa é finalizada a carranca aparece tal como é. O limite é, portanto, o início e o fim de um ente.

A partir desse estudo sobre o *ready-made* não queremos afirmar que uma carranca seja uma obra deste tipo. Apenas usamos nosso exemplo inicial para apresentar a compreensão do limite e forma a partir de Heidegger. Podemos também retomar aqui o que apontamos no capítulo “Do instrumento à com-posição: os modos de ser da técnica” como sendo um sentido para se pensar o conceito de acabamento tratado por Heidegger em *Fim da filosofia e a tarefa do pensamento*. Fim tem o sentido de acabamento e finalização. Sendo assim, é o instante em que o ente, no caso a obra, começa a ser. É nesta perspectiva que podemos concordar com a afirmação de Saramago (2008, p. 157): “o conceito de limite é capaz de acolher em si o início e o fim do ser de um ente, sem que isso implique qualquer antagonismo”. Desse modo podemos situar o limite na “circunscrição” da obra tanto quanto em seu “acabamento”.

Em todo caso, esses conceitos são pertinentes em termos de criação para se pensar o fazer-se-obra da obra de arte. São instâncias de seu vir-a-ser. No que se refere aos *ready-*

mades eles nos ajudam a compreender a sua concepção e a elaboração do artista, pois, como afirmou Duchamp, os *ready-mades* são “atos” e não obras. Octavio Paz é ainda mais radical em sua definição. Para ele: “o ready-made não é uma obra mas um gesto que só um artista pode realizar e não um artista qualquer, mas precisamente Marcel Duchamp” (PAZ, 2014, p. 26).

Apenas o artista tem a autorização necessária para a ressignificação do instrumento com uma serventia para um objeto de arte. Ora, “o que constantemente está à mão não tem lugar, pois é previamente levado em conta pelo ser-no-mundo da circunvisão” (HEIDEGGER, 2008, p. 156). O instrumento só tem sentido na relação com o homem que dele faz um uso. Nela até a luz do sol é descoberta na circunvisão “a partir da possibilidade de emprego variável daquilo que propicia” (HEIDEGGER, 2008, p. 157). Essa autorização é dada pela sua maneira de compreender o mundo e pela sua disposição (*Befindlichkeit*) no mundo. O modo como o artista se dispõe ontologicamente no mundo é o modo que o autoriza a fazer inserções no âmbito da ressignificação de objetos meramente técnicos. Este modo define, ao mesmo tempo, o modo como o homem habita o mundo, quer como técnico, cientista ou artista, por exemplo.

A disposição (*Befindlichkeit*) é um existencial que define o modo a partir do qual o homem se relaciona com os entes intramundanos e com o mundo.

Ser no mundo é basicamente aquele que, mergulhado na *compreensão* e orientado pela *ocupação* cotidiana, se move em contextos significativos já prévia e parcialmente descobertos por uma pré-interpretação do mundo que o circunda (SARAMAGO, 2008, p. 58).

A *disposição* e a *compreensão* têm um imbricamento essencial que definem as ocupações do ser-no-mundo cotidianamente. Sendo a *disposição*, segundo Gianni Vattimo, uma espécie de pré-compreensão ainda mais originária que a própria compreensão. Nesse sentido, ele afirma, ela “é o modo de se encontrar, de se sentir desta ou daquela maneira, a tonalidade afetiva em que nos encontramos” (VATTIMO, 1996, p. 37-38).

O modo como nos colocamos no mundo é determinado pela compreensão e pela disposição. Esta é anterior ao modo como nos relacionamos com o mundo e, eventualmente, como habitamos o mundo e podemos criar. O mundo, portanto, surge para o homem sempre a partir de uma *disposição*, ainda que seja o tédio ou o medo, por exemplo. Sendo assim podemos criar objetos técnicos ou objetos de arte, dependendo de como acontece o comportamento com o mundo (tanto no sentido ontológico quanto da totalidade dos entes). É nesse sentido, portanto, que ao afirmar que “poeticamente o homem habita” a criação aparece

aqui como um modo da disposição. E, conseqüentemente, ela pode acontecer de diversas formas a partir de uma convergência de fatores que definirão a sintonia com a qual o homem irá se afinar, seja como artista, seja como técnico. Essa convergência pode ser posta a partir da abertura de homem e de mundo, dentro de um movimento histórico, e é guiada pela compreensão, circunvisão e disposição em que o ser-no-mundo se define.

O “gesto” de Duchamp refere-se a uma mudança de local. Essa mudança não se refere apenas ao objeto, mas ao modo de pensar o objeto e de pensar o ser-no-mundo do próprio artista. Neste sentido, a reflexão sobre si mesmo leva o homem a uma abertura em que pode se apresentar para ele o modo de ser do artista, ou de qualquer outro modo que não apenas o do técnico. Ao dar um novo local para o objeto, ele transgride sua primeira significação, qual seja, a da serventia, do uso ordinário. O objeto técnico, em sua disponibilidade, como uma pá, por exemplo, existe e foi configurado com uma serventia específica. Segundo Vattimo, as coisas são primeiramente instrumentos, ou seja, vêm ao nosso encontro pelo uso, no âmbito da serventia. Isso, contudo, não quer dizer que “sejam meios efectivamente, mas que apresentam significados em nossas vidas e aos nossos fins” (VATTIMO, 1996, p. 28).

A mudança de local do objeto acontece a partir do modo como o artista habita o mundo. Este modo diverge sobremaneira do modo de habitar técnico que vivencia o mundo sob a ótica do dispositivo. O objeto disponível encontra-se numa prontidão para servir. Quando o homem se serve dele o objeto se apresenta como um instrumento, na relação instrumental. Ora, o modo de desvelar da técnica é o modo da disponibilidade, do dispositivo que revela os entes num modo prévio como disponíveis e, deste modo, estão na iminência do uso. O desvelamento da técnica é aquele que visa à disponibilidade para um uso.

A partir do *ready-made* podemos confirmar a nossa hipótese de que a técnica, como um fazer instrumental, não garante a arte, uma vez que nenhum conhecimento técnico foi despreendido por Duchamp na proposição de *A fonte*, por exemplo. Poderíamos refutar essa afirmação baseados no fato de que para se confeccionar algo como um mictório sejam necessários conhecimentos técnicos. É evidente. O próprio mictório é um objeto técnico. Contudo, enquanto mictório, este objeto não tinha nenhum valor como objeto de arte. Ele vem ao encontro no mundo apenas como instrumento técnico. Ora, não há nessa concepção uma criação no sentido de fazer algo vir a ser. Mas, sim uma nova exposição a partir da resignificação deste instrumento. Não acontece com o mictório o mesmo que acontece com os sapatos pintados por Van Gogh. A resignificação deste instrumento é apresentada a partir de uma criação em que o artista, a partir de sua técnica de pintura, concebe uma obra de arte, ou seja, a faz aparecer, dando-lhe uma forma e um acabamento. Não é o sapato em si mesmo

que é retirado do seu local de origem e levado à exposição. Ainda que a experiência da relação com ele seja deslocada a partir do momento em que ele é apresentado pela obra do pintor. A diferença, neste caso, é o fato de que no mictório a presença da técnica refere-se à criação do instrumento e não da obra de arte. Esse status é alcançado a partir do gesto do artista.

No quadro de Van Gogh é a pintura, como técnica daquele artista, que atribui o status de obra de arte ao instrumento através de sua representação. A autenticidade da obra de Van Gogh e a dificuldade de sua reprodução em larga escala também são aspectos que as diferenciam. O mictório como instrumento é perfeitamente reproduzível. Contudo, isso não torna uma loja de materiais de construção uma galeria, pois o que importa é o ato do artista. Por outro lado, a obra de Van Gogh não se encontra em qualquer museu, e tampouco numa loja de calçados. Segundo Philippe Lacoue-Labarthe

Diferentemente do objeto reproduzível ou da obra exponível, a obra de arte “aurática” se caracteriza pela sua unicidade (Einzigkeit) sobre a qual se funda sua autenticidade (Echtheit): “uma coisa”, diz Benjamin, “escapa à mais perfeita reprodução: o aqui e o agora da obra de arte – sua existência única (sein ein maliges Dasein) no sítio (*Ort*) onde ela se encontra”. Parece que estamos lendo Heidegger (LABARTHE, 2001, p. 31).

Ainda que haja proximidade entre Benjamin e Heidegger no tocante ao “aqui e agora” da obra de arte, no que se refere à autenticidade da obra não, pois esta não é uma ocupação de Heidegger em sua análise da obra de arte. Pelo menos não diretamente. Para ele o que está em questão em relação à obra é a *alétheia*, ou seja, a verdade como desvelamento. A obra de arte, ou melhor, seu momento de criação é o momento do desvelamento, o instante em que se pode ver a verdade como um acontecimento. Portanto, a criação artística é o evento da verdade. Nesse sentido, talvez Heidegger sequer considerasse o mictório de Duchamp uma obra de arte. Todavia, há que se considerar que se a obra de arte instaura mundo ao atribuir-lhe um novo sentido a partir de sua exposição, então, quando mudamos o sentido de um objeto a partir de sua ressignificação, como o gesto de Duchamp, temos aí uma obra de arte, onde o que aparece, ou é desvelado, é o ato, o gesto do artista.

4.6 Espaço, homem e obra de arte

Pelo fato de as carrancas serem esculturas e porque para Heidegger a escultura tem um relacionamento distinto com o espaço, pois mantém com ele uma relação de confrontação, acreditamos que nossa reflexão deva se estender ao âmbito desta relação com o espaço para

ampliar nosso horizonte de discussão. “A escultura co-determina o planejamento do espaço³⁴” (HEIDEGGER, 2009, p. 11, tradução nossa). O artista, neste caso o escultor, realiza uma confrontação com o espaço. Como escultor, o artista não pode dizer o que é o espaço, nem o que é arte figurativa, do mesmo modo que o físico não pode, através de sua pesquisa, dizer o que é física. “Como ciência, a física não é objeto de experimentação física³⁵” (HEIDEGGER, 2009, p. 13, tradução nossa). Tanto a física como o espaço não podem ser definidos pelos instrumentos envolvidos no seu fazer ou na atividade que lhes envolve. O espaço jamais poderá ser definido por um serrote ou uma enxada, ainda que estes instrumentos sejam usados para, digamos assim, abrir espaço.

O ponto de partida de Heidegger para responder à questão do espaço é Aristóteles e sua definição de *physis*. Como mencionado anteriormente, a tradução do grego *physis* para o latim *natura* encobre o aspecto fundamental da *physis* que é o vir-a-ser ou seja, o movimento de desvelamento de algo. Este vir-a-ser pode ser entendido a partir de três dimensões que convergem em prol de sua definição, a saber, o que devém (o sensível), o meio em que se desenvolve o devir (o onde), e aquilo do qual o eu retira o molde da adequação (inacessível aos sentidos) (SARAMAGO, 2008, p. 150). Segundo Heidegger,

Isto que vem à presença e aparece a partir de si mesmo, são corpos (*σώματα*) animados e inanimados. Isto que, de forma bastante indeterminada, nós nomeamos espaço e representamos segundo a óptica de corpos que estão presentes (HEIDEGGER, 2009, p. 18, tradução nossa).³⁶

Segundo Aristóteles, informa Heidegger, o espaço é denominado por duas diferentes palavras, quais sejam, *τόπος* (*topos*, lugar) e *χώρα* (*chōra*, receptáculo). *Topos* é o espaço que um corpo ocupa imediatamente. Este espaço é um lugar³⁷, segundo Saramago (2008, p. 150), “pertence à própria coisa em si mesma”, ou seja, “cada coisa tem seu lugar próprio”. *Χώρα* é um espaço que se refere à capacidade de receber algo, um espaço que comporta, um receptáculo, na tradução francesa, “contenant” (HEIDEGGER, 2009, p. 19). Ainda para Saramago (2008, p. 150), *chōra* “não é lugar nem espaço e sim o que é tomado e ocupado pelo que está em si mesmo [...] é um onde que não pode ser compreendido num sentido estritamente espacial ou local”. O sentido de receptáculo de *chōra* aparece em Platão como algo estável e permanente, o meio que “acolhe toda transformação, todo vir a ser e tudo que

³⁴ No original: La sculpture codétermine La planification de l'espace.

³⁵ No original: En tant que science, La physique n'est pas l'objet possible d'une expérimentation physique.

³⁶ No original: “Ce que vient en présence et apparaît à partir de soi-même, ce sont les corps (*σώματα*) animés et inanimés. Ce que, de façon assez indéterminée, nous nommons espace est représenté dans l'optique Du corps venant en présence”.

³⁷ O lugar a que Saramago se refere aqui é o que chamamos ao longo do texto por local, o lugar específico.

aparece [...] assemelha-se ao inteligível” (SARAMAGO, 2008, p. 153). Segundo Saramago, a partir de Gadamer, o sentido de espaço definido por Platão é uma zona entre o sensível e o inteligível. Para ela Platão não distingue os conceitos de espaço e lugar. Esta diferença também não foi feita pelos modernos. Contudo, Aristóteles considera que “o topos, ou lugar, se difere e se sobrepõe em relação ao espaço” (SARAMAGO, 2008, p. 155) e esta é a concepção que Heidegger assume em sua investigação, porém, não no sentido de uma sobreposição.

Para Heidegger, “a concepção do ser como ‘idea’ teria levado à transformação da essência do lugar (topos) e da chōra (receptáculo segundo Platão)...num espaço como mera extensão” (SARAMAGO, 2008, p. 152). Ele chama a atenção para o fato de que o espaço é pensado a partir dos corpos ou em referência a eles. Em sentido grego ele ainda possui atribuições distintas de lugar e intervalo. “No sentido grego, o espaço é visto a partir dos corpos, como seu local, como o receptáculo do local, (como o que comporta). Cada corpo possui, no entanto, seu próprio local, um local que lhe é conforme” (HEIDEGGER, 2009, p.19, tradução nossa).³⁸. Com a física moderna de Galileu e Newton, o espaço perde a distinção e atribuição de lugar (local) e direções possíveis nele tornam-se um tipo de extensão tridimensional uniforme. Essa compreensão de espaço retira-lhe a distinção de local que lhe é atribuído e ele então passa a referir-se a todos os lugares.

Em 1964, para Heidegger, a questão torna-se pensar o espaço como espaço, sem a referência a corpos. Então, à pergunta “o que é espaço?”, ele irá responder:

O espaço espacializa. Espacializar significa: espalhar, liberar, doar um campo livre, abertura. Na medida em que o espaço espacializa, ele libera o campo livre e com ele oferece a possibilidade de arredores, do perto e do longínquo, de direções e fronteiras, a possibilidade de distâncias e magnitudes (HEIDEGGER, 2009, p. 24, tradução nossa).³⁹.

O espaço refere-se a três modos de acontecer, o espaço dentro do qual uma figura se encontra como objeto presente, isto é, o espaço referente ao local onde uma figura aparece, como as barcas do médio São Francisco; o espaço que diz respeito ao volume da figura, ou seja, o espaço que delimita a figura, isto é, suas medidas e proporções, o que lhe diz respeito em tamanho e volume, como a carranca, e por fim, o espaço que é o vazio entre os volumes.

³⁸No original: “Au sens grec, l’espace est vu à partir du corps, comme son lieu, comme le contenant du lieu. Chaque corps possède toutefois son – prope – lieu, un lieu qui lui est conforme”.

³⁹No original: “L’espace espace. Espacer signifie: essarter, dégager, donner un champ-libre, de l’ouverture. Dans la mesure où l’espace espace, il libère le champ-libre et avec celui-ci offre la possibilité des alentours, Du proche et Du lointain, des directions et des frontières, la possibilité des distances et des grandeurs”.

O espaço dentro do qual a figura plástica pode se encontrar de antemão como um objeto presente, o espaço que encerra os volumes da figura, o espaço que subsiste como vazio entre os volumes, não são sempre estes três espaços? Na unidade de seu jogo recíproco, meros derivados do espaço da física e da técnica, mesmo quando as medidas obtidas através do cálculo não se podem aplicar às figuras artísticas? (HEIDEGGER, 2009b, p. 18-20, tradução nossa).⁴⁰

Seriam estes três espaços, na unidade de seu jogo, “meros derivados do espaço da física e da técnica?” (HEIDEGGER, 2009b, p. 21, tradução nossa). O autor se pergunta a respeito de tal definição mesmo já tendo considerado anteriormente no mesmo texto que a dominação do espaço ainda é algo que se coloca como desafio para o homem moderno como sua última possibilidade de domínio. Apesar de o espaço ser um jogo que pertence à definição da física e da técnica ele perguntará

Admitirmos que a arte seja um pôr-se-em-obra da verdade e que esta, por sua vez, é o desocultamento do ser então, na obra de arte é preciso que o espaço verdadeiro, aquele que desoculta o que é mais próprio, fixe também o que vem a seguir? (HEIDEGGER, 2009b, p. 20, tradução nossa).⁴¹

Sendo assim, o desvelamento do espaço, ou seja, o espaciar, é que possibilita as medidas e limites impostos pela física e pela técnica e não o contrário. Ou,

Espaciar remete a “capinar”, limpar um terreno baldio. O espaciar fornece o livre, o aberto para um assentamento e habitar do homem. Pensado em sua propriedade, espaciar é a livre doação de locais, onde os destinos do homem que o habita tomam forma na felicidade de possuir uma terra na tal ou na desgraça de carecer de uma terra natal, ou ainda na indiferença a respeito de ambas. (HEIDEGGER, 2009b, p. 21, tradução nossa).

Terra natal é um lugar de origem, ao qual pertencemos porque ele corresponde ao momento inicial de nosso desencobrimento. É o local onde acontecemos pela primeira vez, onde fomos desvelados. Terra natal é o local de nosso acontecimento originário, de nosso vigor. A imagem que Heidegger nos oferece para pensar o “espaciar” evidencia uma insuficiência da linguagem para expressar isto que é o espaço. Portanto, um primeiro exercício para o pensamento é sair do lugar de detentor da linguagem, uma vez que este lugar a instrumentaliza, e colocar-se à escuta dela, pois, neste sentido, ela nos comporta e nos abriga. Segundo a tradução espanhola, “escardar, desbrozar” remetem a limpar um campo,

⁴⁰No original: “Der Raum, innerhalb dessen das plastische Gebilde wie ein vorhandener Gegenstand vorgefunden werden kann, der Raum, den die Volumen der Figur umschliessen, der Raum der als Leere zwischen den Volumen besteht – sind diese drei Räume in der Einheit ihres Ineinanderspielens nicht immer nur Abkömmlinge des einen physikalisch-technischen Raumes, auch wenn rechnerische Abmessungen nicht in das Künstlerische Gestalten eingreifen dürfen?”

⁴¹No original: “Einmal zugestanden, die Kunst sei das Ins-Werk-Bringen der Wahrheit und Wahrheit bedeute die Unverborgenheit des Seins, muß dann nicht im Werk der bildenden Kunst auch der wahre Raum, das, was sein Eigenstes entbirgt, maßgebend werden?”

retirar as ervas daninhas. Sabemos que antecede a toda plantação o preparo do terreno, limpá-lo, preparar o solo, volver a terra, adubar, molhar. Somente depois destes cuidados é que lançamos as sementes à terra e investimos em seu crescimento. O cuidado que antecede o plantio é que dá a abertura para a possibilidade de desvelamento, neste caso, o surgimento, a origem, o nascimento, a germinação da semente, ou seja, o desvelamento de um ente. Espaciar refere-se a uma abertura, qual seja, abertura para o desvelamento. Mais precisamente, ele é o preparo do aberto. Desse modo, é o que possibilita que o aberto apareça como tal. É este o sentido que se deve ter em vista para compreender a afirmação de que “o espaço espacializa”, isto é, “libera o campo-livre e nele oferece a possibilidade de ambiente, do perto e do longe, de direções e fronteiras” (HEIDEGGER, 2009, p. 19,).

O espaciar acontece numa relação com o homem. Novamente é posta uma estrutura circular em que espaço é definido pela relação com o homem e este é na medida em que é no espaço. Isso constitui mais um círculo hermenêutico, no qual nos enveredamos para compreender a filosofia heideggeriana, que define também a relação entre arte e artista de modo similar. Pois, a relação de um com o outro remete à questão da diferença ontológica em que o conhecimento do ser acontece a partir do seu desvelamento, ou seja, do ente revelado. E, tal como a questão do sentido do ser é uma questão ausente mesmo como questão, a questão da arte é ausente e, por consequência, a questão do artista. Não se pode ignorar o fato de que o pano de fundo dessa relação arte-artista seja a questão do espaço e o desta, a diferença ontológica. A questão do espaço se põe como um círculo que o apresenta de um modo tal que “o espaço é isto com o que se confronta o artista” e, portanto, nesta circularidade, “o artista é aquele que, à sua maneira, se confronta com o espaço”. Pois, ao criar uma obra de arte, o artista instaura um mundo e, com isso, um novo sentido de ser. Desse modo, em uma passagem da conferência “*Tempo e Ser*”, citada por Didier Franck, em que ele destaca uma correção feita por Heidegger na reedição de 1969, se pode ler: “A tentativa, em *Ser e Tempo*, § 70, de reconduzir a espacialidade do Dasein à temporalidade não é defensável” (HEIDEGGER, 2009, p. 43, tradução nossa⁴²).

A questão da espacialidade é uma questão a ser analisada, também ela, sob a ótica da diferença ontológica e não sob a ótica do *Dasein* ou da temporalidade. Entretanto, assim como a questão da diferença ontológica é historicamente ausente, no que se refere à história da filosofia, a questão do espaço também é. É por isso que, segundo Franck, colocar a questão do espaço a partir dela mesma pode ser uma maneira de vislumbrá-la.

⁴² No original: La tentative, dans Être et Temps, § 70, de reconduire La spatialité Du Dasein à La temporalité n'est pas tenable.

Tentar acessar o espaço independentemente dos corpos, o que é específico do espaço e somente dele, pode permitir o acesso ao domínio da apropriação, ou, pelo menos, de percebê-lo. (FRANCK apud HEIDEGGER, 2009, p. 50-51, tradução nossa)⁴³.

Contudo, considerar o espaço como espaço nos remete a esta tautologia apresentada por Heidegger “Qu’est-ce donc que l’espace comme espace? Réponse: der Raum räumt, l’espace espace” (HEIDEGGER, 2009, p. 34). Segundo Franck a palavra alemã *Räumen* significa desbravar (*défricher*), clarear (*éclaircir*), desobstruir (*dégager*). Todas essas palavras remetem a abrir espaço, limpar um campo. Em *Die Kunst und der Raum* Heidegger dirá

De que fala a linguagem na palavra espaço? Nela fala o espaciar. Espaciar remete a tirar as ervas daninhas, limpar um terreno baldio. (HEIDEGGER, 2009b, p. 20, tradução nossa)⁴⁴.

Espaciar remete a abrir espaço, algo como limpar um terreno baldio, isto é, liberar o campo para o habitar do homem. Abrir espaço, desse modo, tem o mesmo sentido de abertura, isto é, clareira.

Franck chama atenção para o significado da palavra *räumen* no dicionário *Grimm*, segundo ele, usado por Heidegger. Neste dicionário, diz ele, a palavra *Räumen* “significa originariamente fazer um espaço, quer dizer, uma clareira no bosque” (HEIDEGGER, 2009, p. 51, tradução nossa⁴⁵). Para Franck, Heidegger não menciona devidamente o sentido espacial da palavra “*Lichtung*”, clareira.

Para espaciar o espaço requer o homem. Este não está no espaço como um corpo que se coloca em repouso ou em movimento. Ele está no espaço “como quem concede e instala o espaço, como quem sempre concedeu e instalou o espaço⁴⁶” (HEIDEGGER, 2009, p. 25, tradução nossa). A relação entre homem e espaço é uma misteriosa relação de copertencimento em que o homem não está no espaço como um corpo qualquer e o espaço, para espacializar, requer o homem. É dessa circularidade que Heidegger está tratando quando fala da relação entre o artista e a arte. Todas essas relações fundamentam-se naquela que é a “relação das relações”, qual seja a *Ereignis*. Afirma Franck a partir de Heidegger que “o *Ereignis* é uma relação, e até mesmo a relação das relações” (HEIDEGGER, 2009, p. 53,

⁴³No original: “Tenter d’accéder à l’espace indépendamment des corps, à ce qui est propre à l’espace et à lui seul, permettra peut-être d’accéder au domaine de l’appropriation ou, à tout le moins, de l’entre’apercevoir”.

⁴⁴No original: “Wovon spricht sie im Wort Raum? Darin spricht das Räumen. Dies meint: roden, die Wildnis freimachen. Das Räumen erbringt das Freie, das Offene für ein Siedeln und Wohnen des Menschen”.

⁴⁵No original: Signifie originariment faire un espace, c’est-à-dire une clairière dans le bois.

⁴⁶No original: “L’home est dans l’espace de telle sorte qu’il concede-et-aménage l’espace (Raum ein räumt), qu’il a toujours déjà concede-et-aménagé l’espace”.

tradução nossa)⁴⁷. Esta é uma relação cuidadosa que é abertura para ser ainda que “não seja abertura de ser, exclusivamente, é sempre ele” (HEIDEGGER, 2009, p. 53, tradução nossa).⁴⁸

O homem participa ou pertence a esta relação como escuta de ser, na medida em que “pertence” a ser. *Ereignis* é uma relação, ou seja, “relação das relações”, e, como tal, remete à relação entre o ser e o homem, que coloca este numa escuta do ser e que caracteriza o pertencimento do homem a ser e que o “deixa” aparecer como presença. Essa escuta define em última instância o modo como o homem se relaciona com o espaço e como pode habitar este espaço. Esta é também uma instância em que se pode interpor proximidade e distanciamento entre arte e técnica. Ora, no espaço aberto é possível habitar de diversas formas, dando a este espaço diversos sentidos. Nessa relação definem-se homem e mundo.

Portanto, a partir da escuta de ser que se desvela em cada tempo histórico apresentando possibilidades e modos de disposição para o homem é que este se define historicamente. Essa escuta está relacionada a uma série de relações, às quais nos remetemos ao longo do texto, que colocam o homem em disposições distintas a partir da afinação, por assim dizer, com a qual ele irá se sintonizar. Abertura de mundo, esquecimento de ser, compreensão, disposição são algumas das relações tratadas ao longo desta tese e que nos levam a afirmar que embora estejamos numa época em que o ser se manifesta como *Ge-stell*, este mundo é também o lugar da arte. Pois, esta é um modo de desvelamento do ser que revela um modo de ser para o homem a partir do qual ele conforma sua disposição e se afina, podendo habitar o mundo num modo de criação distinto do técnico.

5 CONCLUSÃO: A SERENIDADE COMO TAREFA PARA O PENSAMENTO.

Ao longo da tese buscamos encontrar os pontos de encontro entre arte e técnica e aquilo que as diferencia. Esta tarefa mostrou-se como um desafio para o nosso pensamento, pois quando nos aproximamos destas questões percebemos que, embora pareçam completamente distintas uma da outra, podemos estabelecer as mesmas instâncias de acontecimento para elas. Isso aparece, por exemplo, na relação com o desvelamento, pois, tanto arte quanto a técnica são modos de desvelamento do ser e são, também, modos de desvelar os entes. Ao mesmo tempo, abrem para o homem uma nova possibilidade de ser, uma disposição ou tonalidade afetiva. Nesse sentido, nos dedicamos a apresentar esses

⁴⁷No original: “L’Ereignis est donc un rapport, voire le rapport des rapports”.

⁴⁸No original: “Ouvert à l’être qui sans être exclusivement le sien”.

momentos de aproximação e entendemos que estes são, ao mesmo tempo, o que as distancia, na medida em que se caracterizam de maneiras distintas. Enquanto a arte convoca a uma abertura e aproximação de sua propriedade, a técnica como *Ge-stell* provoca a realização de uma demanda do modo de ser manifestado por ela, qual seja, a do técnico.

A técnica como *Ge-stell* configura nossa época. Dizer isso é uma constatação de como o mundo se organiza e de como nos relacionamos entre nós e com os demais entes. Isso não significa que o único modo de ser possível é o modo do técnico. E sim que com esta época se abre para nós mais uma possibilidade de ser com a qual é possível se afinar numa disposição (*Befindlichkeit*). Este momento corresponde ao acabamento da metafísica, isto é, o momento em que ela ganha os contornos necessários para que aconteça plenamente. Nesse sentido ela, a técnica, define uma época, é um limite, uma forma. Quando se instaura no modo como organizamos nossas vidas cotidianas, e as estruturas políticas que respondem pelo nosso cotidiano, a *Ge-stell* se desdobra numa tecnocracia, ou seja, um modo de organização da vida.

A arte acontece dentro dessa estrutura. O lugar da arte num mundo configurado pela *Ge-stell* é um lugar combativo, em que a cada momento de acontecimento, há que se disputar num combate a instância de apresentação deste ente que é a obra de arte. Se por um lado o modo característico de apresentação pela técnica é um modo de encerramento no ente, de aprisionamento num único modo de ser pelo homem, por outro a arte convida à abertura, ao não velamento. Um combate entre o sim e o não, onde ambos são levados a aparecerem como aquilo que são. Este combate refere-se a divergentes que em sua tensão criam o novo, “harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira” (HERÁCLITO, 1973, p. 90).

Durante a pandemia do Covid 19 em 2020, a forma com que a arte acontece está sendo alterada. E não apenas a arte, mas a ciência, a técnica e outras manifestações de ser estão se reconfigurando diante do novo cenário aberto pela era da técnica na qual penetramos de uma vez por todas... A pandemia nos colocou definitivamente na época da *Ge-stell*. As relações são mediadas por aparelhos técnicos, por espaços desmaterializados ou impalpáveis (nuvens, ambientes virtuais de conferências e reuniões). Os artistas, atores, cineastas e fotógrafos, por exemplo, estão repensando seu modo de fazer “arte”, seu modo de apresentar suas expressões. É tudo muito novo e muito recente. Explorar essa nova realidade é um desafio para o pensamento que precisa da dilatação do tempo, do tédio, tão caro à filosofia, para refletir sobre essa novidade para a condição humana. Paradoxalmente, essa nova condição nos possibilita acessar as obras artísticas com maior rapidez e velocidade. Mesmo o acesso às tecnologias não sendo amplamente ofertado a todo cidadão, é possível ver artistas se apresentando de casa, videoclipes gravados por imagens feitas pelos próprios atores direto de

suas casas, diretores de cinema dirigindo à distância, peças de teatro sendo transmitidas virtualmente. Esse panorama recente nos leva a afirmar que mais do que nunca:

Em todos os domínios da existência as forças dos equipamentos técnicos e dos autômatos apertarão cada vez mais o cerco. Os poderes que, sob a forma de quaisquer equipamentos e construções técnicos, solicitam, prendem, arrastam e afligem o Homem, em toda a parte e a toda hora, já há muito tempo que superaram a vontade e a capacidade de decisão do Homem porque não são feitos por ele. Porém, também faz parte da novidade do mundo técnico o facto de as suas realizações serem o mais rapidamente possível conhecidas e admiradas publicamente. Assim, todos podemos ler hoje em qualquer revista, habilmente dirigida, ou ouvir na rádio, o que este discurso refere sobre o mundo técnico. Contudo, uma coisa é termos ouvido ou lido algo, isto é, termos tomado conhecimento disso, outra conhecermos, isto é, reflectirmos (*bedenken*) sobre o que ouvimos e lemos (HEIDEGGER, 2001, p. 20-21).

A atual configuração de mundo a que somos submetidos traz consigo uma possibilidade dupla de nos relacionarmos com ela, pois, como afirmamos, o acesso à tecnologia nos insere num contexto diferente de quem não tem acesso a ela. Isso coloca para o pensamento a responsabilidade de refletir sobre a nova época. Como afirmado por Heidegger, acessar as obras criadas a partir deste contexto não garante que o nosso modo de pensar seja mobilizado para um modo mais próprio e que nos possibilite a autonomia do nosso ser-no-mundo. Sobretudo se considerarmos que nem mesmo o modo de ser técnico seja uma possibilidade aberta para todas as pessoas. Do mesmo modo o uso dos objetos técnicos e seu “domínio” não garantem autonomia em relação à técnica, pois esta não é algo passível de dominação pelo homem.

Recorremos a estes objetos movidos pela praticidade que garantem nas funções cotidianas, na liberação dos afazeres, na busca autônoma de informações e conhecimentos, ou até mesmo de novos aprendizados⁴⁹, baseados na promessa de que funcionam sempre.

No entanto, aquilo que é verdadeiramente inquietante não é o facto de o mundo se tornar cada vez mais técnico. Muito mais inquietante é o facto de o Homem não estar preparado para esta transformação do mundo, é o facto de nós ainda não conseguirmos, através do pensamento que medita, lidar adequadamente com aquilo que, nesta era, está realmente a emergir (HEIDEGGER, 2001, p. 21).

No texto proferido por Heidegger em 30 de outubro de 1955 o mundo emerge amparado pelas estruturas da técnica moderna. Nesse contexto, a urgência do pensamento é algo que não pode ser desprezado, mas não se trata de um pensamento qualquer, como o calculador que tem por característica planificar, planejar, antecipar e encomendar. Este é o

⁴⁹ Agora mesmo crianças e adolescentes são submetidos a aulas em salas virtuais, o que altera a existência coletiva próxima e o ser-com-os-outros passa a ser mediado pela tecnologia. Nesse sentido, estão aprendendo a aprender de uma nova maneira.

modo de pensar específico do homem técnico que está ele próprio instalado na composição técnica desta maneira de pensar. Heidegger faz um apelo ao pensamento que medita. Diferente do pensamento calculador, o pensamento que medita tem a possibilidade de deter-se sobre si mesmo. Este pensamento é difícil, requer esmero e disposição. Contudo, a dificuldade não pode servir de desculpa para justificar a ausência em acessá-lo, pois “a todos os homens é compartilhado o conhecer-se a si mesmo e pensar sensatamente” (HERÁCLITO, 1973, p. 96). Esta é uma tarefa que pode ser seguida por qualquer pessoa que se disponha a dedicar-se corajosamente a esta atividade. Porque, afirma Heidegger em um poema, “toda coragem do coração é a ressonância ao apelo do ser, que reúne nosso pensar no jogo do mundo” (HEIDEGGER, 1969, p. 41). Em outro poema, diz ele “a coragem do pensar germina da exigência do ser” (HEIDEGGER, 1969, p. 33). Como afirmamos em diversos momentos desta tese, não é uma decisão pessoal acessar um modo de ser. É sim, uma convergência de eventos ontológicos estruturais e históricos que, uma vez co-respondidos pelo homem, possibilitam que uma abertura se realize e se concretize numa disposição para ele. Por sua vez,

O Homem é o ser (*Wesen*) que pensa, ou seja, que medita (*sinnende*). Não precisamos portanto, de modo algum, de nos elevarmos às ‘regiões superiores’ quando reflectimos. Basta demorarmo-nos (*verweilen*) junto do que está perto e meditarmos sobre o que está mais próximo: aquilo que diz respeito a cada um de nós, aqui e agora; aqui, neste pedaço de terra natal; agora, na presente hora universal (HEIDEGGER, 2001, p. 14).

A urgência do pensamento que medita é imperativa, sobretudo agora que estamos num momento de virada, num momento de limiares, em que uma nova configuração de ser se estabelece. E, sendo este momento marcado pela *Ge-stell*, pela com-posição e instalação, o perigo de um pensamento calculador se instaurar de uma vez por todas como via única para o pensamento não é apenas uma conclusão alarmista. Este modo de pensar já caracteriza os homens que se afinam na disposição da técnica, que estão instalados nela. Neste sentido, o pensamento calculador não se restringe ao uso de máquinas de calcular, nem a operações com números.

O pensamento que calcula (das rechnende Denken) faz cálculos. Faz cálculos com possibilidades continuamente novas, sempre com maiores perspectivas e simultaneamente mais econômicas. O pensamento que calcula corre de oportunidade em oportunidade. O pensamento que calcula nunca para, nunca chega a meditar. O pensamento que calcula não é um pensamento que medita (ein besinnliches Denken), não é um pensamento que reflecte (nachdenkt) sobre o sentido que reina em tudo o que existe (HEIDEGGER, 2001, p. 13).

Como podemos notar, Heidegger refere-se a dois modos de pensar. Contudo, mesmo que ele faça aqui uma defesa do pensamento que reflete, ele não despreza o pensamento

calculador, afirmando que sejam “ambos à sua maneira, respectivamente, legítimos e necessários” (HEIDEGGER, 2001, p. 13). Em defesa de um pensamento que medita não podemos subestimar a necessidade de um pensamento que calcula. Agora mesmo, a humanidade clama para que o rigor da ciência com todos os seus cálculos, precisões e experimentos desenvolva uma vacina ou um antídoto para o vírus que nos encerra em nossas casas. O que pretendemos com essa defesa é alertar para o fato de que o pensamento não é uma via de mão única, tampouco de mão dupla. E este é o perigo a que a com-posição (*Gestell*) pode nos submeter, a de compartimentar o pensamento do mesmo modo que se faz com os livros numa estante, designando um local para o que é filosofia da arte e outro para o que é lógica. Segmentando a compreensão de que são todas filosofia e tratando-as como se não pudessem dialogar. Como se a ausência de relações garantisse a segurança de um pensar corretamente. Essa pretensa segurança, todavia, pode nos conduzir a buscar verdades e nos fixarmos nelas como uma tábua de salvação, principalmente em períodos de incertezas características de épocas de transições e mudanças como a que vivemos agora. O artista, por exemplo, é alguém que não se coloca desta maneira.

Como afirmamos que a arte é, ao mesmo tempo o lugar da verdade, ou seja, o jogo espaço-temporal que nos permite acessar a verdade como desvelamento (*alétheia*), e acontecimento historial, então, o artista, como qualquer pessoa que medita sobre seu tempo, está mais próximo da verdade que se revela em sua época. O artista, porém, observa o evento da verdade e o apresenta no ente que revela expondo-o. Nesse sentido, as obras de arte são o acontecimento da verdade. A relação de co-pertencimento do homem com o mundo em sintonia com o ser que se manifesta numa dada época histórica permite enraizar sua criação num mundo, edificando-o e singularizando lugares. A liberdade do artista em relação à técnica está no fato de que ele pode criar rompendo com os limites que a encomenda do pensamento calculador demanda do que é revelado. O artista guarda a possibilidade de dizer sim e não à técnica, num fluxo que lhe permite desvelar um ente.

Mas em que lugar é possível um enraizamento nesta época, já que estamos diante de uma nova configuração espaço-temporal? Em que solo é possível um enraizamento no mundo digital, virtual e cibernético? Referindo-se à era atômica, que ainda é também a nossa, Heidegger oferece uma pista que podemos seguir. Diz ele:

Já que o anterior enraizamento (*Bodenständigkeit*) se perde, não poderia ser restituído ao Homem um novo solo (*Grund und Boden*), no qual a natureza humana e toda a sua obra pudessem medrar de uma maneira nova, mesmo na era atômica? Qual seria o solo de um futuro enraizamento? Talvez aquilo que procuramos com esta pergunta se encontre muito próximo; tão próximo que muito facilmente o não

vemos. Porque o caminho para o que está mais próximo é para nós, homens, sempre o mais longo e, por isso, o mais difícil. Este caminho é um caminho de reflexão. O pensamento que medita exige de nós que não fiquemos unilateralmente presos a uma representação, que não continuemos a correr em sentido único na direção de uma representação. O pensamento que medita exige que nos ocupemos daquilo que, à primeira vista, parece inconciliável (HEIDEGGER, 2001, p. 22-23).

O que nos é mais próximo é aquilo com que lidamos no nosso cotidiano, ou seja, aquilo que compõe nossas ocupações. Nesse contexto, os objetos da tecnologia estão presentes em todos os momentos do dia a dia. Com eles estudamos, cozinhamos, acessamos passatempos, visitamos museus e acessamos produções artísticas, como exposições virtuais, peças de teatro on-line e filmes, muitos filmes. A vida cotidiana com estes objetos, em certa medida, garante conforto e estabilidade. Eles nos dão segurança quando possibilitam a comunicação com amigos e familiares, vendo-os à distância. A dependência destes objetos nos desafia e nos força a um envolvimento com uma nova dimensão do espaço. Somos convocados a aprender a usar estes aparelhos, aprender uma linguagem (cibernética), somos provocados nessa realidade e isso pode ser muito positivo, quando, por exemplo, conseguimos nos abrir a este novo conhecimento e modo de lidar. Por outro lado, essa realidade também pode ser muito opressora, quando não se torna possível entrar em conformidade com ela, mesmo não sendo este o nosso modo de ser mais próprio. Desse modo, o mais importante na relação com estes objetos é a construção de um modo de nos relacionarmos com eles. Como eles irão compor nossa vida e as relações que travamos com outras pessoas? Os objetos técnicos estão mediando o nosso cotidiano. Por isso a importância de refletir sobre a maneira como devemos nos relacionar com eles: solucionar o que parece inconciliável. Segundo Heidegger, uma boa estratégia de relação é a possibilidade de dizer ao mesmo tempo *sim* e *não* a estes objetos. Sendo o “não” aquele que promove a nossa autonomia frente a eles.

Se, no entanto, dissermos desta maneira, simultaneamente “sim” e “não” aos objectos técnicos, não se tornará a nossa relação com o mundo técnico ambígua e incerta? Muito pelo contrário. A nossa relação com o mundo técnico torna-se maravilhosamente simples e tranqüila. [...] Gostaria de designar esta atitude do sim e do não simultâneos em relação ao mundo técnico com uma palavra antiga: *a serenidade para com as coisas (die Gelassenheit zu den Dingen)*. (HEIDEGGER, 2001, p. 24).

Não sabemos e não nos cabe fazer projeções de como acontecerá a sedimentação da época tecnológica. Mas meditando sobre a tarefa do pensamento podemos acessar um âmbito que abra para nós a possibilidade do velado, do esquecimento.

Em *Carta sobre o humanismo*, Heidegger afirma que “o pensar age enquanto se exerce como pensar. Este agir é provavelmente o mais singelo e, ao mesmo tempo, o mais elevado,

porque interessa à relação do ser com o homem” (HEDEGGER, 1983, p. 149). É pela via do pensamento que o homem realiza o apelo do ser como manifestação, dando sentido aos entes e realizando novas possibilidades de ser. Nesse sentido, o pensamento nos coloca ativamente no mundo, no cotidiano, nos enraíza. É o pensamento que define o nosso relacionamento com o mundo e com os seres que nele habitam. O pensamento nos permite habitar e não apenas ocupar espaços garantindo uma moradia. Habitar requer força criativa. E a criação não é apenas artística, mas também científica, técnica, ecológica... “São experiências do pensar que favorecem um modo de ser criativo e nos dão indícios para restaurar a morada humana no mundo” (UNGER, 2001, p. 18). A atenção dedicada à abertura de ser nos possibilita uma sintonia mais adequada para a proximidade com outras experiências do pensar.

No limiar desta época de acabamentos a atitude meditativa do pensamento pode colaborar com a criação de “paraquedas coloridos⁵⁰” para que possamos cair na nova cotidianidade que se apresenta a partir da manifestação de ser como tecnológico.

A *serenidade* como atitude e disposição que nos permite dizer sim e não ao que se apresenta é o elo que possibilita a aproximação entre arte e técnica. Na medida em que o sim nos aproxima das ocupações técnicas, o não que lhe ofertamos nos devolve a nossa possibilidade mais própria e mais próxima. O *não* abre para nós a possibilidade criativa que não se determina por uma técnica imposta ou por objetos já determinados. O *não* nos permite o confronto, o combate, a oposição e a retomada do ser que nós mesmos somos. Isto porque nos devolve ao âmbito do oculto, do velado, da outra parte que compõe a *alétheia* e que faz parte da sua essência, a não verdade (não desvelado), o esquecimento. O que é velado só pode ser acessado enquanto velado. Apresenta-se como ausente, esquecido. E isto, em última instância, corresponde ao mistério.

O sentido do mundo técnico oculta-se. Porém, se atentarmos agora, particular e constantemente, que em todo o mundo técnico deparamos com um sentido oculto, então encontramos imediatamente na esfera do que se oculta de nós e se oculta precisamente ao vir ao nosso encontro. O que, deste modo, se mostra e simultaneamente se retira é o traço fundamental daquilo a que chamamos o mistério. Denomino a atitude em virtude da qual nos mantemos abertos ao sentido oculto no mundo técnico a *abertura ao mistério (die Offenheit für das Geheimnis)*. [...] (HEIDEGGER, 2001, p. 25, grifo do autor).

A serenidade em relação às coisas e a abertura ao mistério dão-nos a perspectiva de um novo enraizamento. [...] Quando a serenidade para com as coisas e a abertura ao mistério despertarem em nós, deveríamos alcançar um caminho que conduza a um novo solo. Neste solo a criação de obras imortais poderia lançar novas raízes (HEIDEGGER, 2001, p. 27).

⁵⁰ Expressão já trabalhada no capítulo anterior.

Diante do mistério, a atitude que nos resta é a espera. Não uma espera passiva, mas uma espera ativa que se disponha à reflexão. Que possibilite a atitude do pensar. A espera ativa é a que nos abre a possibilidade do inesperado, do que não estava previsto. Todo momento de mudança nos abre uma possibilidade assim. Não esperávamos vivenciar um momento como este em que estamos agora. Bom ou ruim é um momento de virada em que ingressamos numa nova maneira de ser. É cedo para dar prognósticos e não cabe à filosofia este papel. Contudo, já estamos atrasados para nos deter na meditação acerca do sentido do ser, e desta manifestação de ser que é a técnica. Este sempre se revela e a cada vez acontece de modos distintos e nos apresenta a um novo mundo e um novo modo de ser.

Concluimos que manter-se no lugar da tensão que surge do combate entre arte e técnica, entre o sim e o não, é algo que possibilita a dimensão do modo a partir do qual podemos habitar o mundo. Essa dimensão é ontológica e refere-se à nossa sintonia com o que se manifesta. E esta, por sua vez, é o que dá o tom à nossa maneira de criar um mundo novo. A serenidade é a coragem com que realizamos uma afinação com o ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORNHEIM, Gerd A. *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- CASTRO, Leidiane Coimbra de Lima. *A técnica moderna como modo de desvelamento de ser*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- CICERO, Antônio. *Guardar – poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- DESCARTES, René. *O discurso sobre o método*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- Dicionário Houaiss da língua portuguesa. São Paulo: Moderna, 2015.
- DUBOIS, Christian. *Heidegger: introdução a uma leitura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- DUARTE, Irene Borges. *Arte e técnica em Heidegger*. Lisboa: Documenta, 2014.
- DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia. *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: Humanitas, 2001.
- FOGEL, Gilvan. *Da solidão perfeita*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- HAAR, Michel. *Heidegger e a essência do homem*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Heidegger: Conferências e Escritos Filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores).
- HEIDEGGER, Martin. *Remarques sur art, sculpture, espace*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Die Kunst und der Raum*. Barcelona: Herder Editorial, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Escritos políticos 1933-1966*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- HODGE, Joanna. *Heidegger e a ética*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Cultrix, 2006.

JONAS, Hans. *O Princípio Vida – Fundamentos para uma biologia filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2004.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar*. . Petrópolis: Vozes, 2000.

NERY, Ísis do Carmo. *A técnica e a ek-sistência em Heidegger*. Monografia (Bacharelado em Filosofia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

NUNES, Benedito. História e ontologia (da essência da técnica). *In: CASANOVA, Marco Antônio; FURTADO, Rebeca de Melo (org.). Fenomenologia hoje IV – Fenomenologia, ciência e técnica*. . Rio de Janeiro: Via Verita, 2013, p. 93-108.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: EDUFMG, 1999.

PESSOA, Fernando. Arte e verdade no pensamento de Heidegger. *In: FERREIRA, Acylene Maria Cabral (org.). Leituras do mundo*. Salvador: Quarteto, 2006, p. 125-142.

PARDAL, Paulo. *Carrancas do São Francisco*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1974.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SARAMAGO, Ligia. *A topologia do ser – Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*. São Paulo: Loyola, 2008.

SPENGLER, Oswald. *O homem e a técnica*. Lisboa: Guimarães Editora, 1993.

SOMBRA, Laurenio Leite. *Temporalidade, acontecimento-apropriador, quadratura: o nexo ontológico entre tempo e espaço em Martin Heidegger*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

STEIN, Ernildo. *Seminário sobre a verdade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

UNGER, Nancy Mangabeira. *O encantamento do humano – ecologia e espiritualidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

ZARADER, Marlene. *Heidegger e as palavras de origem*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

APÊNDICE – HISTÓRIA E RESGUARDO DAS CARRANCAS

As regiões por onde passa o rio São Francisco são divididas entre Alto São Francisco, Médio São Francisco e Baixo São Francisco. O Alto São Francisco não dispunha, no final do século XIX, de um tráfego naval intenso como no Médio e no Baixo devido ao pequeno volume de água da região e pelo fato deste trecho dispor de estradas que o ligavam ao Rio de Janeiro, por onde suas produções escoavam. Já no Baixo São Francisco o tráfego era caracterizado pelo uso de canoas que, embora semelhantes às barcas do Médio, não dispunham de carrancas nas proas.

As barcas, conforme ilustra a figura 1, tiveram sua origem no Médio São Francisco no final do século XVII, sendo a primeira delas chamada de “Santa Maria I”. O antropólogo Paulo Pardal define algumas hipóteses para que as carrancas tenham surgido no Médio São Francisco. Segundo ele, até a segunda metade do século XIX o Vale do São Francisco era uma das regiões mais povoadas do Brasil, “o que acarretava uma situação de relativa riqueza e cultura, propícia ao surgimento das carrancas” (PARDAL, 1974, p. 103).

Figura 1 – Barca do Médio São Francisco



Fonte: Marcel Gautherot.

Em 1937, Calos Lacerda relata que trafegavam no rio vinte e cinco navios de quatro companhias, algumas centenas de barcas e balsas e inúmeras canoas e paquetes (LACERDA apud PARDAL, 1974, p. 46).

Dentre as embarcações presentes no São Francisco, tais como as canoas, ajoujos, barcas e vapor, apenas as barcas apresentavam as figuras de proa. As barcas, segundo relatório do engenheiro H. Halfeld de 1860 e citado por Paulo Pardal, variavam de tamanho chegando a medir entre “60 e 105 palmos de comprimento, de 12 até 16 de largura e de 3 ½ até 6 palmos de fundura” (LACERDA apud PARDAL, 1974, p. 32).

As barcas do Médio São Francisco eram usadas para transporte de mantimentos. Algo curioso sobre este fato é que o carregamento das barcas não era medido por toneladas, mas

pela quantidade de rapaduras⁵¹ que elas podiam transportar. Esta iguaria participava de toda a dinâmica das barcas, quer seja como mercadoria a ser transportada e que por vezes definia a duração da viagem, quer como parte do pagamento dos “remeiros”. Estes eram pejorativamente apelidados de “burros d’água” pelos barranqueiros (povo ribeirinho do São Francisco). Os remeiros eram o “motor” das barcas. Com seus varões para impulsionar e direcionar as barcas, calejavam e esfolavam os ombros onde os sustentavam na medida em que subiam o rio cantando.

Figura 2 – Barca e remeiro



Fonte: Marcel Gautherot

Há barcas que viajam com 8, 10 e 12 remeiros, divididos metade de cada lado. Todos cantam e a distribuição de vozes é feita por um regente, dentre eles o que tenha mais musicalidade. A tripulação da barca em que descí o Rio Corrente era composta de quatro remeiros. No começo estavam ariscos, mas depois de vários tragos de janúria, de que haviam feito boa provisão, largaram a voz, e era um gosto ouvi-los cantar. [...] É bonito ouvir-se o barulho compassado das remadas misturando-se com a voz saudosa dos remeiros. O silêncio do grande vale é quebrado pelas toadas plangentes, cada estrofe terminando por uma nota prolongada, cujo eco se repete pela imensidão da várzea. [...] este costume tradicional dos remeiros está desaparecendo. Hoje eles se acanharam de cantar suas ingênuas melodias, principalmente quando se avizinham das cidades e povoações porque os *modernos* caçoam deles [...] (SOUZA apud PARDAL, 1974, p. 40).

As viagens pelo São Francisco podiam durar até seis meses quando era o caso, por exemplo, de esperar a produção de rapadura de determinada região para começar a viagem de volta. As barcas então subiam o rio pesadas e lentas e não era incomum que muitas naufragassem nesse percurso. Segundo Nelson Xavier (apud PARDAL, 1974, p. 62), “a rapadura, de tanta barca afundada, chegava a adoçar o rio”.

⁵¹ Doce típico da região feito a partir do sumo da cana-de-açúcar.

Na solidão das viagens, no isolamento dos locais que faziam parte da rota dos navegantes, não é com surpresa que várias explicações míticas pretendessem elucidar os fenômenos para os quais nem os barqueiros, nem os ribeirinhos tinham entendimento. Dessa maneira encontramos figuras como o Minhocão, o Nêgo d'Água, a Mãe d'Água. Estas são entidades do rio que se não fossem devidamente agradadas pelos barqueiros com fumo de rolo e rapadura faziam redemoinhos na água a fim de afundar a barca. Diante das adversidades naturais ou místicas a figura de proa (ilustrada na figura 3) é, segundo Orlando M. Carvalho (apud PARDAL, 1974, p. 62), “a garantia do barco. Com toda sua feiúra ela dá três gemidos, quando a barca vai afundar”.

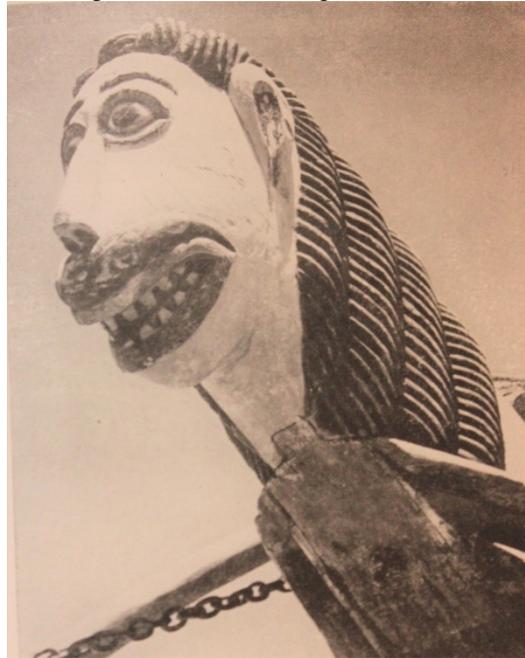
Figura 3 – Carranca na proa da barca



Fonte: Marcel Gautherot

Atreladas às proas das barcas, as carrancas eram usadas, segundo alguns, para proteção do barco. Com suas caras horrendas, uma mistura de cavalo, cachorro ou burro, bigodes de homem e cabelos de mulher, as carrancas (conforme é possível observar na figura 4) não têm um gênero definido e tampouco consenso a respeito de sua origem.

Figura 4 – Carranca na proa da barca.



Fonte: Marcel Gautherot

Para esculpir a carranca o escultor geralmente usava um tronco de cedro, umburana ou, em raros casos, pequiizeiro, árvores típicas do cerrado brasileiro. Aproveitava-se a forma natural do tronco em que a Carranca se definia, apresentando características ora de maior predominância antropomorfa, ora mais zoomorfa. Entretanto, na maioria das peças, estas características se complementavam. Outro aspecto que nos chama a atenção na escultura, demonstrada na figura 5, é o fato dela ser entalhada como peça única, inclusive os dentes que não são colados posteriormente, e serem constituídas basicamente de cabeça e pescoço.

Figura 5 – Carranca



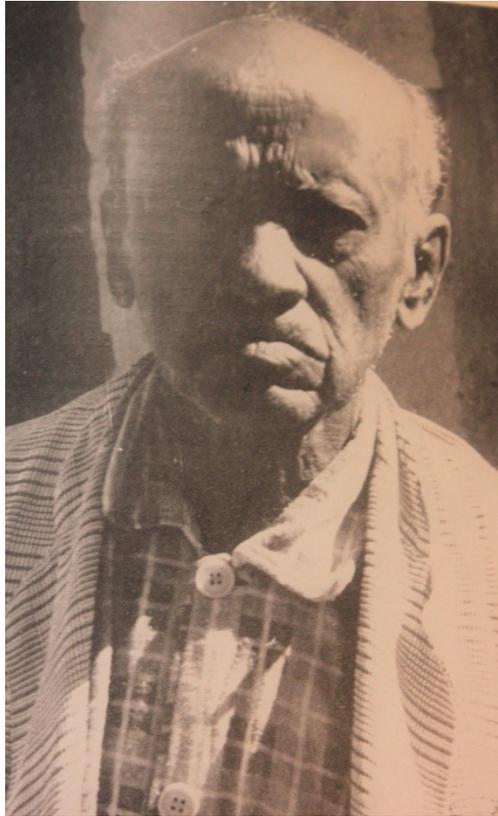
Fonte: Marcel Gautherot

Devido à quantidade de cedro na região, a cidade de Santa Maria da Vitória se tornou um importante centro de construção de barcas a partir de 1850. Em 1880, Santa Maria já era bastante desenvolvida e um dos principais portos da região. Foi então elevada à categoria de vila. Neste cenário, em 2 de abril de 1884, nasce Francisco Biquiba di La Fuente Guarany, o Mestre Guarany. Bisneto de um frade jesuíta espanhol que, fugindo das perseguições de Pombal, deixa um convento em Salvador, casa-se com uma moçambicana e se muda para o interior do estado. Desta união nasceu Plácido Biquiba dy Lafuente, que depois de participar da Sabinada em Salvador, se mudou para Juazeiro e se casou com Maria com quem teve quatro filhos, dentre eles Cornélio Biquiba dy Lafuente. Depois da morte de Maria, Plácido viaja em ajoujos e barcas até chegar à cidade de Santa Maria da Vitória, na época chamada de Porto. Cornélio se casa, em 1865, com Marcelina do Espírito Santo, neta de uma índia do Paraguaçu. Mestre Cornélio construía barcas em Santa Maria da Vitória, às margens do Rio Corrente e embaixo de um grande tamarindeiro. Desta união nasceu Mestre Guarany, apelido dado por seu pai por conta da sua avó indígena.

Índio, negro e espanhol, Mestre Guarany (figura 6) tornou-se o principal escultor das carrancas da região do São Francisco e com o passar dos anos ganhou destaque mundial, tendo suas obras expostas em diversos lugares do Brasil e do mundo. Isto se deveu tanto ao volume de peças criadas por ele quanto aos aspectos plásticos de sua obra, impregnada de

peculiaridades e distinções, que lhe atribuem identidade. Todas as carrancas de Guarany recebiam um nome e isto foi observado nas três fases em que se pode dividir sua obra tão volumosa.

Figura 6 – Mestre Guarany



Fonte: <https://www.instagram.com/carrancacorrente/>

Não apartada de sua característica mítica, hipótese que nos parece mais verossímil para o seu uso, ainda que possa não ser para sua origem, a carranca apresenta elementos artísticos tanto durante a sua criação quanto no seu acabamento, que a tornam uma peça singular. “As carrancas não constituem um acréscimo decorativo, como as figuras de proa dos navios oceânicos, mas se incorporam organicamente à barca, de cujo pesado corpo constituem a cabeça, o que dá à embarcação o aspecto de um pato” (PARDAL, 1974, p. 83). As dimensões das carrancas eram definidas a partir das dimensões da barca, conforme ilustra a figura 7.

Figura 7 – Carranca na proa da barca no Rio São Francisco



Fonte: Marcel Gautherot

Ainda sobre a controversa origem das carrancas, uma outra hipótese é a de que tenham sido inspiradas pelas figuras de proa dos grandes navios marítimos avistados por algum transeunte ribeirinho em visita à capital. Entendendo que essas figuras poderiam representar status e/ou chamar a atenção do povo barranqueiro às barcas de comércio, o uso das carrancas foi rapidamente assimilado. Esta tese se baseia, sobretudo, na observação de Pardal das medidas da figura de proa da Fragata Niterói, que tinha dimensões das grandes carrancas.

Cabe notar que a figura de Taylor, da proa da Fragata Niterói tinha aproximadamente as dimensões das grandes carrancas: 35 cm de comprimento do rosto, 100 cm de altura total, tendo porém uma largura máxima de 80 cm de ombro a ombro. Este navio notabilizou-se por ter seguido, até quase a entrada do Tejo, sob o comando de Taylor, a esquadra portuguesa com as tropas do General Madeira, quando de sua retirada da Bahia. Não é impossível que esta figura de proa tenha inspirado a primeira, que surgiu no São Francisco (PARDAL, 1974, p. 85).

Para Pardal a carranca é um símbolo da originalidade da criação brasileira e isto se deve à mescla das raças que deu origem a este povo.

As carrancas do São Francisco têm essa qualidade. São uma manifestação artística coletiva, com caracteres comuns, respeitadas as individualidades de cada artista, como não se encontra em nenhum outro local ou época. Fruto da criação de uma cultura e de uma região isoladas do resto do país e do mundo, cujos artistas populares, a partir da idéia de esculpir uma figura de proa, criaram soluções plásticas próprias, de elevado conteúdo artístico e emocional, que provocam um verdadeiro impacto. Possivelmente até, negativo, em alguns, mas esta é uma das características de uma verdadeira obra de arte: criar o impacto. Pode haver quem não

aprecie as carrancas, mas jamais quem a elas fique indiferente (PARDAL, 1974, p. 100-101).

A partir da perspectiva aqui apresentada por Pardal, a singularidade com que são criadas as carrancas no médio São Francisco reserva-lhes um lugar entre as obras de arte. No caso de Guarany não somente os aspectos plásticos de sua obra chamam a atenção, mas o volume de suas criações. Estima-se que nos tempos áureos das barcas, quando Santa Maria era um dos portos e estaleiros mais importantes da região, Guarany tenha criado em torno de 80 carrancas entre 1901 a 1940. Após este período continuou criando suas peças apenas para colecionadores e amigos, uma vez que o lugar de destino originário das carrancas, as barcas, deixou de existir. No entanto, no imaginário criativo de Guarany, suas carrancas ainda se destinavam às águas. Elas é que dariam o veredicto acerca da qualidade e da beleza da obra, “as águas é que vão dizer” (PARDAL, 1974, p. 112).

Figura 8 – Fotografia de Marcel Gautherot



Fonte: <https://www.instagram.com/carrancascorrente/>.

O fim das barcas e, conseqüentemente, a diminuição no volume de criação de carrancas, deveu-se à criação de uma agência da Capitania dos Portos em Juazeiro em 1919, elevada à Delegacia em 1922, e em Pirapora uma Capitania de 3ª classe em 1926. Isto pôs fim à criação de barcas no Médio São Francisco, pois se propuseram a regulamentar a profissão de “remeiro”. Concomitantemente, foram estabelecidos prazos e normas para a navegação e duração das viagens das barcas, o que impossibilitou a continuidade deste comércio e meio de transporte.

A barca perdeu assim seu papel de casa comercial ambulante, que vai de fazenda em fazenda comprando couros e peles, plumas de aves ou sobras de pequenas lavouras, para ser apenas um veículo de transporte a longas distâncias. Como, porém, tais embarcações são demasiado pesadas e rudimentares, os processos de navegação e o

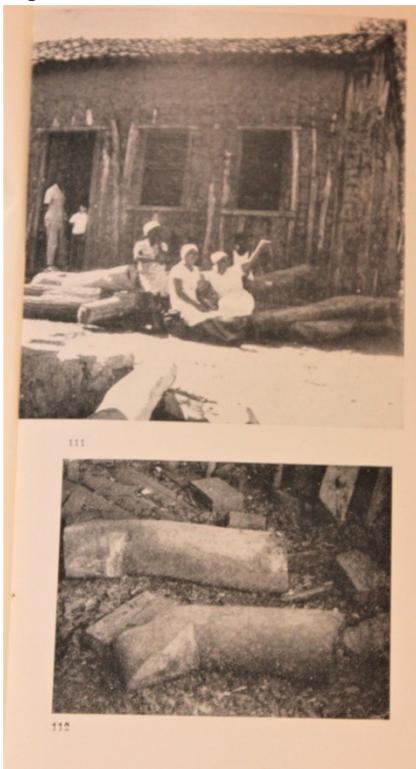
determinismo econômico se opõem à existência das barcas, e este tradicional meio de transporte se retrai da circulação (PARDAL, 1974, p. 50).

Com o fim das barcas, as carrancas foram sendo abandonadas às margens do rio, quase relegadas ao esquecimento. Se não fosse a apreciação de admiradores que as conheceram em viagens à região, certamente as criações teriam findado juntamente com as embarcações⁵².

A oficina onde trabalhava o Mestre Guarany situava-se ao lado de sua casa (figura 9), onde geralmente crianças apareciam para olhar o trabalho do mestre. Graças a esta curiosidade típica das crianças o legado do mestre pode se perpetuar e se atualizar. Abaixo algumas imagens (figuras 10 a 17) de carrancas feitas por carranqueiros da cidade de Santa Maria da Vitória – Bahia.

⁵² Paulo Pardal, autor do livro constantemente citado até aqui, é um dos responsáveis pelo resguardo dessas obras, sobretudo das criações do Mestre Guarany. Foi o incansável trabalho de Pardal, que reuniu e resgatou peças, que garantiu a sobrevivência, ainda que remota, das obras deste artista brasileiro.

Figura 9 – Casa e oficina de Mestre Guarany



Fonte: Marcel Gautherot

Carrancas atuais

Figura 10 – Carranca de Branco



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 11 – Detalhe da cabeleira entalhada com faca



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 12 – Carranca de João Souza



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 13 – Carranca de Branco. Detalhe dos dentes e língua entalhados com faca



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 14 – Carrancas de Josenilton Alves de Castro



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Purki.

Figura 15 – Carrancas de Josenilton Alves de Castro



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 16 – Carranca de Chico Malero



Fonte: <https://www.instagram.com/carrancascorrente/>

Figura 17 – Carrancas de Juazeiro



Fonte: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/historia-figura-tradicao-carrancas-sao-francisco-filme-king-kong-japones.phtml>

