

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

SABRINA RUGGERI

**O HABITAR POÉTICO COMO TAREFA:  
HEIDEGGER E A QUESTÃO DA ESSÊNCIA HUMANA**

Porto Alegre

2016

SABRINA RUGGERI

**O HABITAR POÉTICO COMO TAREFA:  
HEIDEGGER E A QUESTÃO DA ESSÊNCIA HUMANA**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Agemir Bavaresco.

Porto Alegre

2016

SABRINA RUGGERI

**O HABITAR POÉTICO COMO TAREFA:  
HEIDEGGER E A QUESTÃO DA ESSÊNCIA HUMANA**

Dissertação apresentada como requisito para a  
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de  
Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia  
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 02 de março de 2016.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Agemir Bavaresco – PUCRS (Orientador)

---

Prof. Dr. Fabio Caprio de Leite Castro – PUCRS

---

Profa. Dra. Viviane Magalhães Pereira – UECE

---

Prof. Dr. Itamar Soares Veiga - UCS

Porto Alegre

2016

*Aos meus pais, Jaimir e Solange.*

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Fabio Caprio de Leite Castro, que acompanha minha trajetória desde a banca de defesa de meu TCC na Fabico – UFRGS, agradeço a participação na banca de qualificação deste trabalho, bem como a generosidade com que tem acompanhado meus estudos direcionados ao Doutorado.

Ao professor Ernildo Stein, pela generosidade com que aceitou meu projeto de pesquisa e pelo acompanhamento como orientador deste trabalho até a sua fase final.

À professora e amiga Viviane Magalhães Pereira, pela gentileza da participação na banca de qualificação e pela leitura atenta e dedicada deste trabalho, além da amizade sincera à qual sou muito grata.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUCRS pela excelente qualidade das aulas ministradas, em especial os professores Thadeu Weber e Eduardo Luft.

À Andrea Simioni pelos serviços prestados junto à secretaria do curso com excelência e prontidão.

Aos amigos, os mais antigos e os novos que a PUC me trouxe, que contribuíram cada um a seu modo para a realização deste trabalho: Paola Del Vecchio, Ricardo Dal Forno, Lucas Löff Machado, Rosana Pizzatto, Fernanda Seelig, Lourdes Pasa Albrecht, Gustavo Dutra e Luís Fabiano Oliveira.

Ao CNPq, pela concessão de bolsa de pesquisa durante o período de Mestrado.

Por que nós?

*Éramos célebres líricos, éramos sãos*

*Lúcidos céticos, cínicos não*

*Músicos práticos, só de canção*

*Nada didáticos nem na intenção*

*Tímidos típicos, sem solução*

*Davam-nos rótulos, todos em vão*

*Éramos únicos na geração*

*Éramos nós dessa vez*

*Tínhamos dúvidas clássicas, muita aflição*

*Críticas lógicas, ácidas não*

*Pérolas ótimas, cartas na mão*

*Eram recados pra toda a nação*

*Éramos súditos da rebelião*

*Símbolos plácidos, cândidos não*

*Ídolos mínimos, múltipla ação*

*Sempre tem gente pra chamar de nós*

*Sejam milhares, centenas ou dois*

*Ficam no tempo os torneios da voz*

*Não foi só ontem, é hoje e depois*

*São momentos lá dentro de nós*

*São outros ventos que vêm do pulmão*

*E ganham cores na altura da voz*

*E os que viverem verão*

*Fomos serenos num mundo veloz*

*Nunca entendemos então por que nós*

*Só mais ou menos.*

Marcelo Jeneci e Luiz Tatit.

## RESUMO

Nossa proposta é a de inicialmente iluminar a noção de habitar como a articulação do pensamento heideggeriano em torno à questão da essência humana, e de fazê-lo a partir do horizonte específico dos escritos tardios de Heidegger, aqueles entre as décadas de 50 e 60. O problema central consiste em investigar num plano essencialmente prático de reflexão o que significa propriamente habitar, isto é, levantar a questão quanto ao *sentido* e mesmo à *possibilidade* de uma realização efetiva do habitar a partir de nosso próprio cotidiano. Nosso percurso parte do diagnóstico heideggeriano quanto a uma condição imprópria do homem contemporâneo e segue em direção a uma leitura do habitar como a resolução para este problema enquanto caminho para a apropriação da essência humana. Junto à pergunta acerca do modo de alcançar essa condição apropriada a partir de nosso próprio cotidiano, a tese a ser defendida é a de que este caminho se encontra na experiência da arte enquanto experiência da verdade, momento em que devemos travar um profícuo diálogo com o pensamento estético de Hans Ulrich Gumbrecht e a sua noção de presença. Por fim, nossa hipótese de trabalho é a de que o habitar poético pode ser lido como uma *tarefa* a ser assumida individualmente, como um exercício incessante de procura pela apropriação de si. Ao fim de nosso percurso, a questão da essência humana deve alcançar um escopo mais largo a partir do reconhecimento do corpo como parte integrante de seu conteúdo semântico, bem como o habitar deve emergir como uma postura transformada na relação com o mundo, uma postura de serenidade em que o habitante simplesmente deixa que as coisas repousem em si mesmas. O habitar poético deve então ser articulado como a tarefa da apropriação da essência humana.

**Palavras-chave:** Martin Heidegger; Habitar; Essência Humana; Vivência Estética; Hans Ulrich Gumbrecht.

## ABSTRACT

Our proposal is initially to illuminate the notion of dwelling as the articulation of the heideggerian thought around the question of the human essence, and doing it from the specific horizon of the late writings of Heidegger, that from the 50' and 60'. The central problem consists in investigating on a plan essentially practical of reflection what properly means to dwell, that is, to raise the question about the meaning and even the possibility of an effective realization of dwelling from our proper everyday life. Our path starts from the heideggerian diagnosis about the improper condition of the contemporary man and goes in the direction of a reading of dwelling as the resolution to this problem as a path to the appropriation of human essence. Along with the question about the way to achieve this appropriate condition from our everyday life, the thesis to be defended is that this way finds itself in the experience of art as the experience of truth, the moment when we should to strike up a fruitful dialogue with the aesthetic thought of Hans Ulrich Gumbrecht and his notion of presence. At the end, our hypothesis of work is that the poetic dwelling can be read as a *task* to be assumed individually, as a constant exercise of searching the appropriation of itself. At the end of our path, the question of the human essence should to achieve a more large scope from the recognition of the body as an integrant part of its semantic content, while dwelling should arise as a transformed posture in the relation with the world, a posture of releasement when the dweller simply leaves the things to repose on themselves. The poetic dwelling should be then articulated as the task of the appropriation of the human essence.

**Keywords:** Martin Heidegger; Dwelling; Human Essence; Aesthetics Experience; Hans Ulrich Gumbrecht.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I: A noção de <i>habitar</i> no contexto do Heidegger tardio</b> .....	20
<b>1.1 O habitar como essência do humano</b> .....	20
1.1.1 As contorções do estilo linguístico heideggeriano .....	22
1.1.2 Heidegger e a ferramenta da reconstrução etimológica .....	25
1.1.3 O <i>resguardo</i> como traço essencial do habitar .....	28
1.1.4 A condição <i>apátrida</i> do homem moderno e o problema de uma (in)segurança ontológica .....	30
<b>1.2 Pausa para o método: como ler os escritos tardios (ou uma breve confrontação com <i>Ser e Tempo</i>)</b> .....	33
1.2.1 O caráter metafísico da noção de <i>instrumento</i> em <i>Ser e Tempo</i> .....	36
1.2.2 A postura moderna de dominação .....	40
1.2.3 O problema da linguagem de <i>Ser e Tempo</i> e o testemunho heideggeriano.....	44
<b>1.3 Do instrumento à coisa: o habitar como resguardo da quaternidade</b> .....	46
1.3.1 “...sobre essa terra, sob o céu...” .....	47
1.3.2 “...diante dos deuses, enquanto <i>mortais</i> ...” .....	50
1.3.3 <i>Deixar-ser</i> a coisa.....	55
<b>1.4 A apropriação da essência humana e a efetividade prática do habitar</b> .....	57
1.4.1 A questão da universalidade da noção de <i>habitar</i> .....	58
1.4.2 Uma lacuna entre a essência e a existência .....	60
<b>CAPÍTULO II: A vivência estética como caminho para a apropriação de si</b> .....	65
<b>2.1 A questão da arte no pensamento heideggeriano</b> .....	65
2.1.1 O projeto de <i>Destruktion</i> da Estética moderna.....	65
2.1.2 A obra de arte em seu caráter coisal e a coisidade da coisa .....	69
2.1.3 Ser-instrumento e ser-obra: o abrir-se do ente como a essência da arte .....	74
2.1.4 Revisão do conceito heideggeriano de verdade: a noção de “terra” como <i>complemento</i> ao conceito de “mundo” em <i>Ser e Tempo</i> .....	77
2.1.5 O ser-obra da obra como o <i>combate</i> de “terra” e “mundo” .....	82
<b>2.2 O choque do insuspeitado: a verdade da obra de arte como ruptura com o habitual</b> .....	87
<b>2.3 O Ser como substância: lendo Heidegger a partir da <i>presença gumbrechtiana</i></b> .....	92
2.3.1 Cultura de presença e cultura de sentido: autocompreensão e relacionamento com o mundo das coisas.....	95

2.3.2 Gumbrecht e Heidegger: um projeto compartilhado de renovação epistemológica	97
2.3.3 Ser e presença: recuperar nossa relação material com o mundo .....	99
2.3.4 O movimento do Ser em seu vir-à-frente: o limar da cultura.....	101
<b>2.4 A vivência estética como disposição serena .....</b>	<b>104</b>
2.4.1 <i>Momentos de intensidade</i> .....	105
2.4.2 <i>Estrutura situacional</i> .....	109
2.4.3 <i>Disposição específica</i> .....	110
2.4.4 A condição contemporânea da vivência estética.....	111
2.4.5 <i>Epifania</i> : o caráter efêmero dos efeitos de presença na cultura contemporânea....	114
2.4.6 A transformação existencial da experiência da arte .....	116
<b>CAPÍTULO III: A tarefa da apropriação da essência humana: habitar um corpo junto às coisas.....</b>	<b>119</b>
<b>3.1 A apropriação de si enquanto mortal: o corpo como a primeira forma de habitar .....</b>	<b>119</b>
3.1.1 A escultura e o caráter relacional do espaço .....	121
3.1.2 O corpo próprio como corpo-vivo: a primordial habitação humana.....	123
3.1.3 A corrosão do mundo: o caráter mortal do habitar.....	125
<b>3.2 Graciosidade da dança: o corpo liberto e a postura serena do habitante .....</b>	<b>128</b>
3.2.1 <i>Deixar ir o corpo</i> : o distanciamento da esfera da intencionalidade .....	129
3.2.2 <i>Stimmung e afinação</i> : a experiência do próprio corpo .....	131
3.2.3 “...em sintonia com as coisas do mundo...” .....	134
<b>3.3 A serenidade e um verdadeiro encontro com as coisas .....</b>	<b>136</b>
3.3.1 A saída do domínio da vontade: a transição do querer para a serenidade.....	138
3.3.2 A essência do pensamento como uma espera serena .....	141
<b>3.4 A questão da técnica e a liberdade humana na relação com o Ser.....</b>	<b>143</b>
3.4.1 “Uma correta relação com a técnica” .....	143
3.4.2 A essência da técnica como um modo de desabrigar .....	147
3.4.3 A <i>aceitação</i> do destino e a abertura ao Ser .....	150
<b>3.5 A doação da coisa e seu deixar morar o mundo .....</b>	<b>154</b>
3.5.1 O esvaziamento da experiência de <i>proximidade</i> .....	155
3.5.2 A jarra como receptáculo: a coisa em seu poder de reunir e conjugar.....	157
3.5.3 O mundo propriamente <i>habitável</i> é o mundo aberto pela coisa verdadeira .....	162
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>164</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>170</b>

## INTRODUÇÃO

O projeto filosófico heideggeriano se inicia com o diagnóstico do esquecimento do Ser [*Seinsvergessenheit*] levado a cabo pela tradição e, na mesma via, como proposta de recolocação da questão do Ser. A via de elaboração desse projeto é a de uma fenomenologia hermenêutica que parte da assunção de uma diferença fundamental entre Ser e ente, denominada por Heidegger de diferença ontológica: enquanto o ente é o que pode ser afirmado (o que pode ser expresso em proposições empíricas cuja função é enunciar algo de algum objeto determinado), o Ser possibilita o nosso dizer a respeito do universo ôntico. O Ser é a abertura prévia de sentido junto à pré-compreensão humana (em que o mundo histórico e a existência finita do ser-aí se desvelam a um só tempo), correspondendo assim à própria condição de possibilidade de nossa experiência do ente num nível empírico. A centralidade da tese heideggeriana reside no fato de que o Ser não pode ser tematizado a partir de uma teoria de objetos, como se ele mesmo se tratasse de um ente – o Ser não se pode afirmar de modo direto, tão somente porque o Ser em sentido estrito não é, apenas o ente é. Deste modo, junto à fenomenologia hermenêutica heideggeriana, percebemos que antes de elaborar algum juízo, antes de proferir alguma sentença, *algo já aconteceu* para o homem em seu encontrar-se no mundo, e este algo que acontece conosco é o elemento *hermenêutico* da linguagem: já sempre *me* compreendi no mundo e compreendi também o próprio mundo, e é esta *pré-compreensão* que essencialmente torna possível todo o dizer (como a condição *a priori* do discurso).

Em Heidegger, o caminho que regressa é ele mesmo o impulso para adiante: alcançar a manifestação do Ser que irrompe trazendo consigo o novo é tão somente retomar a tradição em suas fraturas mais centrais. A crítica heideggeriana da metafísica consiste na suspeita de que esta não é capaz de compreender a si mesma em sua tarefa essencial, isto é, permanece presa à cegueira própria de uma lógica das categorias que somente vê o ente em sua totalidade enquanto a presentidade do que está presente, e assim se esquece da pergunta fundamental que lhe caberia, não aquela do ente, mas antes a do sentido do Ser. A questão metafísica essencial, conforme defendida junto ao projeto heideggeriano de destruição [*Destruktion*] da história da ontologia, deve se realizar a partir de uma “nova lógica”, a lógica dos existenciais, cuja principal diferença frente à tradição reside na radicalização hermenêutica da historicidade e da finitude humanas, a partir de onde se traçaria uma linha divisória entre os entes que são dotados de Existência [*Existenz*], o *Dasein* (conceito que deve expressar a essência da

condição humana em *Ser e Tempo*), e aqueles que estão determinados a partir da relação que assumem com a *mão* do *Dasein*: os entes diante-da-mão, como uma categoria do ser simplesmente dado [*Vorhandenheit*], e aqueles que são manipuláveis pelo *Dasein* e lhe oferecem uma serventia, os entes-à-mão [*Zuhandenheit*]. Preparar a questão ontológica fundamental é, nessa via, perguntar antes por *aquele* mesmo que pergunta: pensar o homem não mais segundo categorias maximamente gerais que tomam o ente como presença disponível – procedimento que corresponde, para Heidegger, à entificação do ser, à impossibilidade de pensá-lo por uma via objetificadora. Pensar o homem, portanto, numa progressiva explicitação das estruturas ontológico-existenciais do *Dasein*, segundo a chamada analítica existencial, em que figuram como centrais a finitude e a condicionalidade incontornáveis do ser humano, cujo traço mais próprio reside na compreensão de Ser.

*Ser e Tempo*, contudo, traz alguns problemas radicais, fazendo com que Heidegger empreenda uma viravolta [*die Kehre*] em seu pensamento, uma mudança de rumo travada em meados dos anos 30 em que o eixo de estruturação do projeto heideggeriano é modificado, ainda que sua essência permaneça a mesma: questionar o Ser, agora a partir dele mesmo, em sua própria esfera de manifestação. Assim, a viravolta pode ser compreendida em traços gerais a partir de uma perspectiva temporal: o programa de interpelação do Ser abandona o horizonte da temporalidade da compreensão humana (a dimensão da *Zeitlichkeit*), e direciona a sua pergunta ao próprio Ser e sua temporalidade originária, segundo a assunção de que o Ser envia a cada nova época histórica um destino próprio ao homem, enquanto que ele mesmo mantém-se resguardado em seu caráter retrátil – o esquecimento do Ser pertence a ele mesmo em sua própria historicidade originária. O *Dasein* e a estrutura temporal de sua compreensão, deste modo, abandonam o posto de fundamentação do projeto como um todo – o que significa, entre outros possíveis caminhos de análise, uma mudança significativa no modo de Heidegger conceber a essência da verdade: se antes o lugar da verdade se situava no mundo do ser-aí como uma totalidade de significância aberta pela sua projeção de sentido, agora a verdade deve dar espaço a um âmbito mais originário que dê conta da *proveniência* dos entes antes de seu vir-à-frente no aberto do mundo, como um complemento que deve fazer jus ao caráter de retraimento da verdade como não-encobrimento [*Unverborgenheit*] – uma verdade que dê conta do que na nossa existência não se reduz ao sentido. O caráter insuficiente a ser reconhecido na viravolta não diz respeito assim ao todo de *Ser e Tempo*, mas compreende a sua autoconcepção transcendental enquanto projeto detido de modo exclusivo à abertura de sentido da compreensão. Trata-se, assim, não de defender um pretenso fracasso de *Ser e*

*Tempo*, mas de apontar para a sua insuficiência sob a perspectiva das temáticas que somente emergem após a abertura do pensamento heideggeriano àquilo que escapa à análise conceitual.

Nessa via, ao alargar o horizonte de seu pensamento para o propriamente *não-conceitual*, Heidegger alcança o âmbito próprio em que se torna possível um tratamento muito mais fiel à arte e à poesia enquanto esferas não redutíveis ao pensamento atrelado exclusivamente à interpretação. A partir do ensaio *A origem da obra de arte*, passo intermediário em nossa investigação, mostra-se assim a guinada particular de Heidegger a um espaço de pensamento que procura pela defesa da dignidade de tudo aquilo que se dá *antes* ou *independente* da proposição e sua analiticidade. É a partir da viravolta dos anos 30, portanto, que o pensamento de Heidegger trava caminhos que posteriormente desaguariam na questão da proximidade de poesia e pensamento, na progressiva aproximação da obra poética de Hölderlin e, por fim, na própria noção da essência humana como um habitar poético. É do mesmo modo que essa abertura a uma modalidade poética de pensamento permite ao filósofo desenvolver toda a temática da questão da técnica nos anos 50, formulando uma crítica que pretende atingir o cerne da própria história do pensamento ocidental e então, ao fim, propor como resolução ao impasse da realidade técnica para a sobrevivência da espécie humana *como humanos* neste planeta, uma perspectiva poética quanto a um modo de vida capaz de aceitar a sua condição finita e viver em paz com as suas próprias fragilidades, integrado e zeloso pelo mundo que o acolhe e que faz parte de sua própria essência. O habitar emerge assim como contraproposta ao problema da técnica e da objetificação da existência a um nível planetário.

A passagem para o assim chamado segundo Heidegger é lida por muitos como o afastamento de Heidegger da outrora força tão potente das descrições fenomenológicas de *Ser e Tempo*, como as análises dos conceitos de facticidade e ser-no-mundo. Se Heidegger abandonara um recorte estritamente fenomenológico, aos moldes de um projeto de explicitação das estruturas existenciais do ente que é capaz de formular a questão do Ser, julga-se então que o adentramento heideggeriano no espaço semântico filosoficamente controverso de noções como as de “terra”, “deuses” e “mortais”, na esteira da poesia de Hölderlin, nada mais é que o passo derradeiro para o abandono do discurso em nome de uma prerrogativa mitológico-conceitual, já que não se faz possível apontar para estes objetos na

realidade prática de nosso cotidiano. Nesse sentido, Gadamer<sup>1</sup> fala de um *aparente* arrefecimento da força intuitiva fenomenológica em Heidegger, pois a transformação de seu pensamento após a viravolta não diz respeito a uma escolha resoluto quanto aos seus próprios métodos, mas encarna antes a real dificuldade da suprema tarefa heideggeriana. Essa tarefa, por sua vez, consiste no projeto de uma superação da metafísica que começa a se delinear de modo cada vez mais nítido e que a partir da viravolta passa a oferecer a maior das resistências: o bloqueio surdo de uma *indigência linguística*. É precisamente essa indigência que motiva e em boa medida justifica a procura de Heidegger por outros meios expressivos para uma linguagem experimental que pretende dar conta de um “objeto” bastante específico, um tal objeto que corresponde paradoxalmente ao próprio impensável do pensamento (pois deve abandonar a referência inscrita em todo pensável e pensado enquanto estrutura designativa que impele à representação). A questão do Ser é assim a *sua* questão, repetimos, para fazer ecoar o sentido exato de uma questão que se fez caminho diante da obstinação de um pensador junto à sua tarefa, uma questão cuja singularidade radical torna possível identificar o filósofo como verdadeiramente o seu *autor*. Inversamente, é também verdade afirmar que a sua intensa dedicação à questão que fora já sempre a sua, num ato em si devotado de entrega, proporcionou à própria questão que esta fizesse dele, o filósofo, a sua propriedade. Na saga desse dizer, Heidegger não pôde se furtar ao exercício de procurar por novas intelecções nas sendas abertas por outros caminhos de pensamento, fazendo ver que essa sua indigência é sempre também a nossa experiência com a linguagem que na época de um perfeccionismo técnico sucumbe às exigências sempre mais arbitrárias de um rigor esquemático e vazio do dizer.

A partir destas linhas gerais quanto ao itinerário da obra filosófica de Heidegger, mais o cenário intelectual em que as suas temáticas e questões particulares se situam, a proposta central de nossa investigação é tão somente a de esclarecer a noção de habitar a partir do horizonte dos escritos tardios de Heidegger – a nosso ver, ainda escassamente estudados no Brasil –, para isto, outras noções do mesmo período (décadas de 50 e 60) devem ser mobilizadas com o intuito de alcançar uma compreensão abrangente quanto ao sentido do habitar como essência humana, bem como quanto à relevância da noção de habitar para o todo do Heidegger tardio. Nosso problema fundamental reside na questão quanto ao *sentido* e mesmo à *possibilidade* de uma realização efetiva do habitar, enunciada na reflexão prática: *como queremos viver neste planeta?* O intuito é o de explorar a possibilidade de a nossa

<sup>1</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Hegel, Husserl, Heidegger*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 256.

condição atual coincidir com aquela descrita pelo habitar poético; deste modo, nossa questão gira em torno de perguntar como seria possível *experimentar* o habitar a partir de nosso próprio cotidiano. É por este motivo que a centralidade de nossa pesquisa repousa na pergunta: *como é possível algo assim como um habitar?* E deseja fazê-lo a partir do domínio *prático* de nossa vida, da possibilidade de alcançarmos a plenitude de nosso ser de dentro de nosso próprio cotidiano, em meio ao mundo das coisas. Nesse sentido, o percurso que assumimos na tentativa de acompanhar o pensamento heideggeriano e de procurar pensar junto dele o que pode significar o habitar como essência humana e como modo de vida em nossos dias (numa orientação de cunho prático, portanto, que pretende pensar o habitar a partir do ponto de vista de uma filosofia do cotidiano), cumpre-se na tentativa de construir passagens por outros temas da mesma obra no intuito de perseguir um itinerário que possa iluminar nossa questão central: o habitar como *pensamento da essência humana* na filosofia heideggeriana.

No interior de nossa investigação – estruturada como uma proposta de recuperação da noção de habitar e de uma leitura quanto à sua possível efetividade prática –, duas assunções em específico são centrais e devem determinar em boa medida o caminho a ser percorrido. De maneira inicial, ao recuperar a noção de habitar em escritos dos anos 50, assumimos que o pano de fundo de que parte Heidegger é o do diagnóstico de uma existência humana desencontrada de sua própria essência (o que se nos apresenta como um tópico de crítica cultural, embora Heidegger rechace por completo o termo); tese que na linguagem heideggeriana pode ser enunciada na forma da proposição: o ser humano na Contemporaneidade se encontra numa condição desapropriada. Nesse sentido, nossa leitura inicial é a de que o habitar cumpre a função de, no interior da filosofia heideggeriana, articular o problema da condição humana em meio às significativas transformações porque passavam as sociedades industriais ainda no início da segunda metade do século XX (momento em que Heidegger teria observado a emergência de condições das quais ainda começamos a sofrer as consequências, como o que apontam suas constantes referências à cibernética e à supressão das distâncias provocada pelos meios de comunicação de massa). Assim, compreendemos que o cerne do conteúdo da noção de habitar se encontra em referência à essência humana e que a urgência de recolocá-la em questão advém do contexto histórico em que esta parecia ameaçada: cabe perguntar pelo sentido dessas transformações (cujo centro é relativo à expansão planetária do domínio da técnica), e como elas afetam o que até então compreendíamos como a essência humana.

O impasse central de Heidegger reside no fato de que a realidade técnica que aos poucos se impõe à condição humana teria provocado o desaparecimento de experiências que antes pareciam tocar o que há de mais próprio ao ser humano, de modo que há uma aparente desorientação quanto ao que significa em nossos dias *fazer a experiência* da humanidade (é o caso, por exemplo, da perda da experiência da proximidade de que iremos tratar em nosso último capítulo). Neste caminho, a referência ao tema da técnica se faz imprescindível para que se recupere o seu sentido na obra heideggeriana como a figura última da metafísica, do acabamento que atinge seu estágio final junto ao esgotamento de todas as possibilidades: como acabamento da metafísica, a técnica deve articular o momento de absolutização da determinação subjetiva do ser do ente, e, o que é central para nós, da própria essência humana. Deste modo, o diagnóstico de uma condição desapropriada num período histórico de transição e de indeterminações quanto ao destino da humanidade, obriga o pensamento a recolocar a questão da essência humana. No mesmo passo, assumimos a posição de que um pensamento que parte do diagnóstico de uma condição imprópria e que deseja na mesma medida pôr em questão a essência humana, é o mesmo pensamento que deve esclarecer o sentido e a possibilidade de uma *apropriação* da essência humana. Essa apropriação, contudo, não pode mais ser pensada na esteira do conceito tradicional de essência humana como um gênero abstrato com um sentido último e absoluto, como uma essência já dada, pairando eternamente sobre nossas cabeças – o habitar encarado como *modo de vida*, em uma acepção claramente prática, tem de lidar com sua própria transitoriedade, com a finitude incontornável da condição humana que obriga os próprios habitantes a reinventarem-se a cada novo dia, como uma essência que necessita da dedicação humana à sua própria realização. Esta última assunção nos conduz, por sua vez, à nossa hipótese de trabalho: que o habitar poético pode ser lido como uma *tarefa* a ser assumida a cada vez e por cada indivíduo humano, como um exercício incessante e na mesma medida infundável, do qual cabe a cada um tomar para si a responsabilidade – a tarefa da apropriação de nossa essência, da apropriação de si como um habitante. O habitar poético como tarefa, portanto, dá-se como a reflexão crítica quanto ao *modo como queremos viver neste planeta*.

No capítulo I, o objetivo inicial é o de apresentar a noção de *habitar* a partir do horizonte dos escritos tardios de Heidegger, junto da conferência central *Construir, habitar, pensar* [“*Bauen, wohnen, denken*”] de 1951. Num acompanhamento do texto heideggeriano, as questões que devem surgir junto ao tema do habitar são inicialmente a da relação entre habitar e construir, em que a desmontagem de uma concepção estritamente instrumental dessa



relação, seguida de uma análise etimológica dos termos da língua alemã (“*wohnen*”, “*bauen*”) deve desvelar o caráter originário do habitar enquanto modo de ser do ser humano e a conexão essencial que este guarda com o construir. Em seguida, trataremos do traço essencial do habitar como *resguardo*, na dupla figura do habitante que, de um lado, como “objeto” deste resguardo é acolhido e abrigado neste planeta, e de outro, o habitante que como “sujeito” deste mesmo resguardo é então incumbido da tarefa de zelar pelos espaços que o acolhem como um lugar de morada. Uma última noção do Heidegger tardio deve receber nossa atenção, a noção de *quaternidade* [*Geviert*] enquanto estrutura pré-ontológica responsável pela condição de possibilidade do abrir-se do mundo, no interior da qual o ser humano é apropriado como *mortal*. A tarefa do *resguardo* como traço essencial do habitar se revela aqui como a tarefa de resguardar a quaternidade enquanto aquela que permite a vigência de mundo e o abrir-se de todos os entes, e o modo com que os *mortais* devem resguardar a quaternidade é exatamente naquilo junto a que se demoram: *nas coisas*.

Na passagem pelas diversas noções que assomam junto à letra heideggeriana, dois autores em especial devem nortear nossas análises. Primeiramente, Julian Young, cujas interpretações devemos recuperar por conta principalmente da relevância de seus escritos acerca do Heidegger tardio. O diálogo com este autor justifica-se pela busca de uma recuperação sempre mais acurada da noção de *habitar* a partir do contexto específico da filosofia tardia de Heidegger, ainda que em diversos momentos deste diálogo a nossa postura seja a da confrontação. Neste contexto, levantaremos a questão quanto ao método de interpretação dos escritos tardios, defendendo a ideia de que a ferramenta de análise comparativa pode muitas vezes prejudicar uma leitura que pretenda alcançar os traços mais radicais e inovadores da fase tardia do pensamento de Heidegger, quando justamente se leem estes escritos como meros prolongamentos de *Ser e Tempo*. Neste intuito, apontaremos para um problema pontual de *Ser e Tempo* que somente emerge à luz das temáticas específicas ao Heidegger tardio: o caráter metafísico da noção de *instrumento* e a relação objetificadora com o mundo das coisas. Este tema deve apresentar fôlego suficiente para nos guiar por outros momentos do percurso quando trataremos da questão da postura voluntarista do homem moderno em que o relacionamento travado com o mundo das coisas é o da vontade de dominação. O segundo autor que receberá posição de destaque em nossas análises é John C. Edwards, cuja leitura acerca da centralidade da questão da coisa enquanto reveladora da estrutura de condicionalidade do habitar deverá orientar nossas análises na procura pela

significação prática do habitar enquanto postura transformada do habitante em sua relação com o mundo.

A passagem para o segundo capítulo compreende a apresentação do diagnóstico heideggeriano quanto à condição desapropriada do homem contemporâneo em *Carta sobre o humanismo*, horizonte que nos permite compreender a noção de *habitar* como a descrição dessa condição apropriada e então elaborar mais detidamente o problema central deste trabalho quanto ao *modo* de se conquistar essa apropriação de nossa essência. Estando a hipótese de trabalho na ideia de que a vivência estética pode ser lida como este caminho para a apropriação de si, o próximo passo é o de recuperar a questão da arte no pensamento heideggeriano: começando pelo projeto de *destruição* da Estética moderna, passando por noções centrais como as de “terra” e “mundo” em seu combate essencial como o modo de a verdade acontecer na obra de arte, e por fim, chegando ao tema da revisão que o ensaio *A origem da obra de arte* empreende ao conceito de verdade (central para a abertura da filosofia heideggeriana a um pensamento não-conceitual que daria passagem aos temas da arte e da poesia).

A segunda etapa desta passagem pela questão da arte deve se cumprir ao lado de um profícuo diálogo com o pensamento estético de Hans Ulrich Gumbrecht: segundo a leitura de que este autor empreende uma radicalização das sendas abertas por Heidegger quanto ao aspecto substancial da existência humana, em que se faz possível alcançar um nível de reflexão capaz de despertar o pensamento para a originalidade de nossa relação material com o mundo. O carro chefe dessa empreitada se encontra na noção de *presença*. Junto às noções estéticas de Gumbrecht será possível defender a tese de que a vivência estética é capaz de produzir uma transformação a nível existencial do espectador que se abre à experiência da verdade junto à obra de arte, segundo a ideia de que é uma mesma *disposição serena* que tanto nos prepara para a chegada dessa experiência como nos conduz a uma postura transformada na relação com o mundo. Este mesmo diálogo com Gumbrecht deve ainda preparar a passagem para a temática do corpo como parte integrante da essência humana, a partir da tese de que a autorrevelação do Ser como uma coisa junto à verdade que se põe em obra na arte é também a revelação de nosso próprio ser, enquanto rememoração da substância de que somos feitos.

No capítulo final, o objetivo é o de articular a leitura do habitar como a tarefa da apropriação da essência humana segundo dois eixos centrais: o da assunção de que o corpo

faz parte de nossa essência e de que a condição apropriada do habitar prevê um modo de relacionamento com o mundo em que o habitante assume a responsabilidade do resguardo pelas coisas de seu cotidiano. Assim, no momento final de nosso itinerário junto ao pensamento estético de Gumbrecht, devemos defender a tese de que a experiência da arte traz a emergência de uma postura transformada do espectador enquanto aquele que, de um lado, pode se assumir em sua própria corporeidade, segundo uma nova forma de *autocompreensão*, e de outro, do habitante como aquele que se encontra numa postura serena diante das coisas de seu cotidiano, segundo um essencial *deixar-ser* [*Seinlassen*]. Essa ideia de uma postura serena que emerge enquanto experiência do habitar deve ser analisada em maior detalhe junto à recuperação da noção heideggeriana de *serenidade* [*Gelassenheit*]. O intuito será o de recuperar algumas das noções centrais da filosofia tardia de Heidegger que compõem o horizonte final de uma leitura do habitar como pensamento da essência humana.

Assim, além da noção de *serenidade*, os conceitos heideggerianos de *dispositivo* [*Gestell*] e *coisa* [*das Ding*] devem se encontrar na articulação final de encaminhamentos assumidos desde o princípio da investigação: a passagem de uma postura voluntarista e objetificadora para uma relação de abertura e correspondência [*entsprechen*] ao Ser, a iluminação do problema da técnica como pano de fundo do qual emerge a noção de *habitar* enquanto resolução para o impasse da realidade técnica e, por fim, a passagem para o relacionamento com a coisa genuína como parte da postura que emerge junto da realização do habitar. A recuperação da noção de *coisa* deve seguir a argumentação de que é esta que nos põe em contato com nossa experiência originária de mundo enquanto o todo significativo que nos envolve e que torna nossa experiência propriamente *humana*, pois esta é sempre a transcendência de nossa relação sensível com os objetos. A coisa genuína do período tardio do pensamento heideggeriano, por fim, mostra-se como aquela que abre o mundo como o nosso espaço primordial de habitação, e nesse sentido abre também a própria possibilidade de uma experiência do habitar enquanto apropriação da essência humana.

## CAPÍTULO I

### A noção de *habitar* no contexto do Heidegger tardio

#### 1.1 O habitar como essência do humano

A primeira de um conjunto de conferências concentradas na noção de habitar, *Construir, habitar, pensar*<sup>2</sup> [“*Bauen, wohnen, denken*”], foi pronunciada por Heidegger em cinco de agosto de 1951 na ocasião dos “Diálogos de Darmstadt” [*Darmstädter Gesprächs II*], cujo tema era “o homem e o espaço”. Estes escritos encarnam o movimento essencial da última fase de seu pensamento, entre os anos 50 e 60, de um progressivo direcionamento para o problema do espaço e suas ramificações, como a questão da relação de nosso modo de ser com o espaço, de nossos corpos com as coisas que ocupam um lugar no espaço, e ainda aquelas coisas que construímos a partir do espaço em que nos encontramos (como as obras de arte, especialmente as esculturas). O habitar, deste modo, é pensado a partir de uma relação fundamental do homem com seu *aí*, com o lugar que é sempre condição de possibilidade de sua existência e da manutenção de sua vida (dado o seu caráter fundamental de ser-no-mundo). Cotidianamente, entendemos o habitar como aquele lugar onde se encontram nossas residências, isto é, as construções a que chamamos “casa”: é para lá que retornamos após a finalização de nossas atividades diárias, buscando o descanso e a pausa necessários à vida do trabalho. Habitar, em sua concepção ordinária, corresponde unicamente à posse de um domicílio, cuja vigência já está sempre condicionada à organização e planificação sociais da produtividade humana (ou mesmo da exclusão dos indivíduos de uma lógica de máxima eficiência), de tal modo que possuir um lugar de habitação é já sempre estar entrelaçado nas relações de coerção e disciplinamento da vida em sociedade no contexto do capitalismo tardio.

Pela via de um procedimento particular à sua filosofia, Heidegger pretende questionar as coisas em virtude de seu próprio ser: a investigação heideggeriana procura esclarecer o que de fato é isto a que chamamos *habitar*, e quais as relações que este guarda com a atividade de construir espaços de habitação. É, portanto, de um habitar *originário* que Heidegger está à procura (apesar das conotações míticas e mesmo totalitárias que este caráter “originário”

---

<sup>2</sup> HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 125-141.

possa trazer ao seu pensamento, o que procuraremos discutir adiante). A partir deste horizonte, da busca de uma significação essencial do que venha a ser este habitar, a reflexão heideggeriana consiste em inverter tanto o entendimento ordinário como as noções filosóficas que alimentam a ideia de uma relação instrumental entre construir e habitar: em nossa vida cotidiana, o construir é um meio que possui como fim o habitar, isto é, construímos *para* habitar, erguemos complexos residenciais para a acomodação de famílias e de suas necessidades básicas de sobrevivência. A ordem dessa relação é, portanto, para ser abandonada, a partir do esclarecimento da própria falsidade de toda relação instrumental, seja ela vivenciada no cotidiano ou reforçada no discurso filosófico: “As relações essenciais não se deixam, contudo, representar adequadamente através do esquema meio-fim”<sup>3</sup>. O habitar aparece, neste primeiro momento, somente no fim de uma cadeia causal de eventos. Ele é o produto que surge a partir das nossas construções, enquanto que estas permanecem encobertas porque pensadas apenas em sua função de prover um habitar. O ponto fundamental de inflexão reside no reconhecimento de que a partir desse modo de pensamento não se alcança nem o sentido essencial do habitar, nem a dignidade ontológica das coisas que construímos em meio ao nosso habitar.

No mesmo passo, Heidegger aponta para o fato de que construímos coisas que extrapolam a lógica instrumental de nossa compreensão ordinária do habitar, já que também construímos coisas que simplesmente não servem para habitar, mas que antes têm sua razão de ser em função de nosso relacionamento com os lugares ao nosso redor: arranjamos o espaço conforme as nossas próprias necessidades, a partir de uma contínua entrada no mundo que reforça os laços de nossos projetos com a substancialidade do todo que nos recebe. Assim, as pontes e autoestradas do exemplo heideggeriano não são lugares de residência, o que, contudo, não as impede de participar de nosso habitar, justamente porque são construções que respondem a condições necessárias para a nossa permanência neste planeta *como* humanos: são construções que, na letra heideggeriana, oferecem ao homem um “abrigo” fundamental<sup>4</sup>, um sentir-se “em casa” no mundo, mesmo que distante de nossa residência. Contudo, nesse entendimento ordinário do habitar, aquelas construções continuam valendo como instrumentos cuja serventia é a doação de um espaço adequado ao modo de residir do humano, isto é, as construções nas quais não habitamos encontram seu ser somente a partir da função que cumprem no todo da manutenção da vida humana sobre a Terra (afinal pontes e autoestradas garantem a circulação de bens essenciais à nossa sobrevivência), e poderíamos

<sup>3</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 126.

<sup>4</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 125.

acrescentar, à dominação humana da Terra. O habitar, por fim, parece aqui corresponder a um conjunto de necessidades que devem ser atendidas se desejarmos tão somente a nossa sobrevivência enquanto espécie. Para Heidegger, o que é da ordem do ordinário encontra-se fundamentalmente apartado do que é essencial – resta esclarecer o que ele toma por essa essência longínqua.

### 1.1.1 As contorções do estilo linguístico heideggeriano

O ponto central de Heidegger nesta exposição se encontra na tentativa de fazer ver que simplesmente instrumentalizamos o entendimento e mesmo a vivência de nosso modo de ser e estar neste mundo; outra questão, contudo, reside no modo com que o filósofo alcança a tese de um habitar essencial, e ainda o modo em que pretende fundamentá-la. Assim, Heidegger enuncia um procedimento particular que podemos entender à primeira vista como uma espécie de método especialmente orientado pela linguagem<sup>5</sup>, cuja premissa central é a de que a linguagem possui um estatuto ontológico independente do homem, por onde recusa de antemão a concepção instrumental da tradição metafísica quanto ao ser próprio à linguagem. Contudo, a noção de linguagem com que Heidegger trabalha nos textos em torno à questão do habitar, mais o procedimento linguístico com que opera na busca de conteúdos essenciais, não se mostram como satisfatoriamente elucidados, pois aí somos apenas avisados de que é a linguagem mesma que *fala*, e de que o caminho a ser tomado corresponde à escuta atenta de seu dizer originário – ou já seria o próprio dizer de Heidegger? (já que a “fala” essencial da linguagem nos chega sempre por via indireta, pela atitude algo diligente do filósofo). Assim, compreendemos que, se por um lado, Heidegger é coerente com seu projeto de superação da metafísica<sup>6</sup> ao defender um relacionamento não instrumental com a linguagem (onde se abandonariam preconceitos centrais da tradição como as noções de expressão e comunicação, e ainda o estatuto dualístico de uma estrutura designativa da linguagem que encontra no significante um mero transporte material de conteúdos espirituais), por outro lado, o filósofo

<sup>5</sup> “Quem nos oferece de fato uma medida para dimensionarmos o vigor essencial do que seja habitar e construir? O acesso à essência de uma coisa nos advém da linguagem. Isso só acontece, porém, quando prestamos atenção ao *vigor próprio da linguagem*”. HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 126, grifo nosso.

<sup>6</sup> O tema da superação da metafísica emerge na filosofia de Heidegger já em *Ser e Tempo* na figura do projeto de destruição [*Destruktion*] da história da ontologia. A superação é tratada como um método de fluidificação dos conteúdos enrijecidos e tornados obsoletos no processo de transmissão do legado da tradição filosófica ocidental, em que essa destruição consiste propriamente na busca da fonte originária dos conceitos ontológicos fundamentais que teria restado encoberta no transcorrer de uma tradição empedernida. Cf.: HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2010, p. 87.

não deixa de se equivocar quando parece reclamar para si uma escuta sempre mais “profunda” da linguagem, segundo um programa de pensamento no qual não se faz possível reconstruir este caminho tortuoso para o qual seríamos conduzidos ao acompanhar o seu dizer essencial.

Essa luz brevemente jogada sobre as contorções do estilo heideggeriano se faz necessária para o tratamento de alguns pontos controversos de seu pensamento, como o caso das análises etimológicas largamente utilizadas no período tardio que pretendem justificar conceitos e definições. É através da genealogia de alguns termos da língua alemã que Heidegger chega em *Construir, habitar, pensar* à tese central da noção de habitar como o modo de ser do humano, como veremos adiante. Aceitar estas etimologias do modo como são expostas, como um argumento ou uma justificação para as teses extraídas a partir daí, é de alguma forma se comprometer com uma filosofia que credita a si mesma o emblema de originalidade e profundidade, e que acredita na própria capacidade de alcançar aquele “fundo” onde nenhum outro pensamento pode chegar, para deste modo ser capaz de enunciar ao mesmo tempo o novo e o originário. Este é em traços gerais o problema da linguagem heideggeriana, que embora possa ser distinguido do conteúdo filosófico de sua obra, simplesmente não deve passar como despercebido numa leitura mais atenta que busca um diálogo com as contribuições singulares destes textos. Teríamos, de um lado, uma espécie de *pathos* solene do filósofo que deseja reconstruir toda a história cultural do Ocidente a partir de um único princípio essencial, e de outro, o problema do “mito da origem”, uma narrativa mítica de ares totalitários que descreve um estado de graça primordial do qual a civilização ocidental teria progressivamente se afastado, e para o qual parece haver tanto a necessidade como a urgência de se retornar. James C. Edwards<sup>7</sup>, numa consideração próxima a este problema, chama a atenção para a necessidade de se distinguir e separar este conteúdo de caráter “doentio e altamente implausível” quando da tentativa de uma apreciação crítica da filosofia heideggeriana:

A confiança heideggeriana na etimologia que se vê aqui é ela mesma tipicamente mítica: ela depende da ideia mítica de que cada uma das “palavras elementares” possuía algum sentido puro e distinto (um sentido da Era de Ouro antes que conhecêssemos o pecado filosófico) e que restos salvos daquele sentido original estão retidos nas grandes línguas filosóficas como o alemão e o grego, onde podem ser desenterrados pela perspicaz etimologia heideggeriana<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> EDWARDS, J. C. “Poetic dwelling on the earth as a mortal”. In: DREYFUS, H; WRATHALL, M. (Ed.). *Heidegger reexamined: art, poetry, and technology*. Vol. 3. New York; London: Routledge, 2002, p. 107.

<sup>8</sup> EDWARDS, “Poetic dwelling on the earth as a mortal”, p. 120.

Uma outra crítica da linguagem heideggeriana para além do recurso etimológico pode ser desenvolvida a partir da ideia de um “maneirismo heideggeriano”<sup>9</sup>, no qual o filósofo operaria a partir de processos de inversão que simulam profundidade. A atitude maneirista em questão é aquela de uma reiterada inversão de perspectiva, um procedimento formal ostensivamente aplicado na leitura e interpretação de textos da tradição pretensamente capaz de extrair uma dimensão velada de todos eles, cuja possibilidade de acesso é exclusiva ao filósofo (num esquema que, portanto, põe uma perspectiva sobre outra e que, assim, violenta o texto no anseio de enunciar o que aí permaneceu não dito e não pensado). Esse procedimento de inversão seria acompanhado no pensamento heideggeriano de uma considerável liberdade no tratamento de métodos convencionais filológicos e literários, como vimos, cuja articulação esconderia em alguma medida a falta de rigor do filósofo diante de suas próprias intuições e da vontade de enunciá-las sempre do modo mais provocativo e sedutor possível. Aqui, a principal crítica ao estilo linguístico heideggeriano parece residir na ausência de um *critério* intersubjetivo para a avaliação e a legitimação do processo de pensamento a partir do qual Heidegger constrói suas principais teses:

Heidegger anuncia um salto para um nível inteiramente diferente. É esta evidência que surpreende o leitor de qualquer um dos inúmeros escritos do filósofo. Será, no entanto, que, após a surpresa, se é capaz de acompanhar este movimento do filósofo? Somos primeiro provocados a uma inversão para uma espécie de universo com leis próprias. E a repetição da promessa de que vamos ser conduzidos a paragens novas na Filosofia e na história da Filosofia impede-nos de nos perguntar pela *estratégia* que o filósofo adota para este mergulho no *originário* e pelas *operações* com as quais ele articula um discurso que não se contenta com a gramática da metafísica<sup>10</sup>.

O procedimento heideggeriano na análise de Ernildo Stein pode ser equiparado àquele da *anamorfose*, na qual se dá a inversão da forma em nome de uma perspectivação da própria perspectiva (um procedimento que não deixa de se conectar a um modo de perversão, segundo o autor). Assim, torna-se mesmo benéfico que se faça a devida separação entre aquilo que é tema de interpretação, isto é, o que é texto *sobre* outros textos da tradição, e o que propriamente toca o mundo na filosofia heideggeriana. O intuito do autor consiste em alertar para o risco de se incorrer à figura do Narciso: tomamos as análises construídas acerca de outros textos e conceitos como se se tratassem da própria realidade. (Nesse sentido, pretendemos ressaltar a importância de se manter um espaço dedicado ao pensamento do habitar como modo de vida *efetivo*, para além do essencialismo heideggeriano). A partir destas duas críticas ao estilo da dicção de Heidegger, podemos atentar para o fato de que

<sup>9</sup> STEIN, E. *Pensar e errar: um ajuste com Heidegger*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2011, p. 101.

<sup>10</sup> STEIN, *Pensar e errar: um ajuste com Heidegger*, p. 101.



aquela tese mítica por excelência, de que algumas palavras contêm em si a lembrança de um momento primordial e autêntico do qual teriam participado, é sustentada numa outra premissa, talvez ainda mais estranha e tortuosa: este conteúdo semântico das palavras da origem teria se perdido em meio ao uso cotidiano das palavras, porque a nossa vida diária com a linguagem é, para Heidegger, um relacionamento que gasta e corrói tudo aquilo que toca, e que, assim, promove o esquecimento da essência de nossas palavras<sup>11</sup>. Essa tese pode ser atestada também em *Construir, habitar, pensar*, quando o filósofo dá a entender que o que nós dizemos não costuma seguir a direção do que é essencial, e que a nossa linguagem ordinária assume desde si este caráter encobridor que corrompe todos os sentidos essenciais: “É que, nas palavras essenciais da linguagem, o que nelas se diz propriamente cai, com muita facilidade, no esquecimento, em favor do que se diz num primeiro plano. O homem ainda não chegou a pensar o mistério desse processo”<sup>12</sup>. Aqui, o caráter daquilo que pertence ao *habitual* resta essencialmente conectado a uma condição desapropriada e distante de sua essência – assim como o próprio habitar em seu entendimento ordinário resta como o mero produto de uma construção. (O tema de um relacionamento conflituoso de Heidegger com o que é da ordem do habitual deve nos acompanhar em outros momentos de nosso trabalho, especialmente na questão acerca da verdade da obra de arte).

### 1.1.2 Heidegger e a ferramenta da reconstrução etimológica

Após esta breve pausa para uma crítica da linguagem e do estilo, retornamos propriamente ao texto heideggeriano. A primeira de uma série de etimologias de *Construir, habitar, pensar* reconhece na história do termo construir [*bauen*] uma conexão essencial com o habitar: a forma antiga da palavra que dizia construir, *buon*, corresponde ao mesmo tempo ao sentido de “habitar”, ainda que esse sentido de construir como habitar tenha se perdido. Investigando as proximidades linguísticas do termo “*buon*”, Heidegger encontra uma ressonância especial nas formas conjugadas do verbo ser (em alemão *sein*): *Ich bin, du bist* (eu sou, tu és), caminho que o conduz diretamente para a enunciação da tese central de que o habitar corresponde ao modo de ser do humano:

<sup>11</sup> “Por certo o poeta usa a palavra, *mas não como o falante e escrevinhador habituais têm de gastar as palavras*, e sim de tal forma que a palavra se torna pela primeira vez verdadeiramente uma palavra e assim permanece”. HEIDEGGER, M. “A origem da obra de arte”. In: MOOSBURGER, L. B. “*A origem da obra de arte*” de *Martin Heidegger: tradução, comentário e notas*. Curitiba: UFPR, 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007, p. 33, grifo nosso.

<sup>12</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 128.

O que diz então: eu sou? A antiga palavra *bauen* (construir) a que pertence “*bin*”, “sou”, responde: “*ich bin*”, “*du bist*” (eu sou, tu és) significa: eu habito, tu habitas. A maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual *somos* homens sobre essa terra é o *Buan*, o habitar. Ser homem diz: ser como um mortal sobre essa terra. Diz: habitar. A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que *habita*<sup>13</sup>.

A reconstrução etimológica da palavra alemã que diz construir, *bauen*, revelaria assim de uma só vez tanto a relação essencial entre construir e habitar, como o significado autônomo de cada um dos termos. *Ser* um ser humano, portanto, é já sempre habitar: enquanto estivermos sobre a Terra, permaneceremos sob a condição de habitantes; nesse sentido, o habitar é sempre *mais* e vem sempre *antes* do alocar-se numa residência. Assim, como o habitar se trata dessa condição primeira e ontológica do humano, não construímos a fim de possuir um lugar de habitação, mas é porque já sempre habitamos esta Terra que nos tornamos capazes de construir coisas *para* o nosso habitar. A inversão anteriormente anunciada encontra assim seu momento de realização: não mais construímos *para* habitar, mas antes construímos *porque* habitamos. Dito de outro modo, já sempre habitamos no gesto mesmo de construir: “Construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida que somos *como aqueles que habitam*”<sup>14</sup>. Tudo aquilo que fazemos, cada coisa que construímos, todas as nossas práticas, enfim, dão-se em virtude de que antes de tudo e em primeiro lugar *somos habitantes* no interior deste mundo, nossa morada não está assentada somente aqui nesta construção a que chamo “lar”, nem somente aí onde se localiza a residência do leitor – a *nossa* morada acontece a cada nova relação que travamos com o mundo, na emergência de um lugar (mesmo que distante de nossos lares) onde encontramos aquela disposição serena e apaziguada daquele que sabe se encontrar *em casa*.

Assim, construir faz parte do nosso habitar de um modo fundamental. A partir daqui, Heidegger lê o construir numa acepção dupla conforme o relacionamento do homem com aquilo que está para ser construído: o construir pode assim se tornar um cultivar (*colere, cultura*), onde o que está em jogo é o cuidado e o abrigo de algo que cresce por si mesmo, um ente natural, e o construir como edificar construções (*aedificare*), onde o homem produz algo, traz à frente a obra resultante do trabalho de suas mãos<sup>15</sup>. A partir destes dois sentidos distintos percebemos o quão familiar é o construir em nossas vidas, já que uma simples

<sup>13</sup> HEIDEGGER, *Ensaios e conferências*, p. 127.

<sup>14</sup> HEIDEGGER, *Ensaios e conferências*, p. 128.

<sup>15</sup> Em outra conferência da série dedicada aos temas do habitar e do espaço, “...poeticamente o homem habita...”, Heidegger apresenta ainda o sentido de construção como tudo aquilo que a habilidade humana pode criar e produzir: “Construídas e edificadas são, nesse sentido, não somente as construções, mas todos os trabalhos feitos com a mão e instaurados pelo homem”. HEIDEGGER, *Ensaios e conferências*, p. 169.

atividade cotidiana como a primeira refeição do dia sempre envolve o cultivo do trigo para produzir o pão, bem como o cuidado com o pasto que deve alimentar os animais, ao mesmo tempo em que toda uma estrutura de produção, armazenamento e distribuição envolve rodovias e meios de transporte variados – uma rede considerável de construções cuida para que o nosso habitar se realize.

É nesse sentido que Heidegger irá afirmar que o que é mais habitual para nós é construir, uma vez que construir é propriamente habitar: “No sentido de habitar, ou seja, no sentido de ser e estar sobre a terra, construir permanece, para a experiência cotidiana do homem, aquilo que desde sempre é, como a linguagem diz de forma tão bela, ‘habitual’”<sup>16</sup>. Neste excerto, Heidegger está certamente chamando a atenção para a proximidade dos termos que dizem habitar (*wohnen*) e aquilo que é habitual (*gewöhnlich*), já que possuem o mesmo radical (não somente em alemão, mas também na língua portuguesa). Na mesma via, identificamos um problema que pode ser visualizado na proximidade entre a ordem do hábito e do habitar: que o homem em seu modo de ser cotidiano não experimenta propriamente o habitar, ainda que este corresponda ao seu modo de ser essencial. Heidegger estaria assim operando com uma certa ambiguidade entre os dois níveis de análise, pois ao nos encontrarmos sobre esta terra, entregues a atividades que são para nós habituais, aí mesmo já estamos habitando, já realizamos o traço fundamental de nosso ser – quer dizer, *habitamos aquilo que é habitual*, porque em última análise, habitar é encontrar-se *familiarizado*, habituado com o mundo que nos acolhe. Por outro lado, apontando para este mesmo caráter habitual de nossa existência, Heidegger estaria evidenciando o que acredita se tratar de um esquecimento do habitar, porque aquilo com que estamos habituados em nosso cotidiano é antes um habitar impróprio, um habitar unicamente em virtude de nossas construções. Em suma, dá-se uma lacuna fundamental entre o que é o habitual para nós e o que o habitar prescreveria como um hábito: *uma lacuna entre o hábito e o habitar*, a qual pode ainda ser expressa na fórmula de uma inconsistência entre um conteúdo que pertenceria de antemão à nossa essência (num plano de análise ontológico-fundamental), mas que não se realiza na esfera cotidiana da existência humana (correspondente a um plano prático de reflexão). Diante desta aparente aporia, o nosso intuito é o de iluminar a noção de habitar a partir deste último plano de análise: perseguindo tanto o *sentido* como a *possibilidade* do habitar como um modo de vida passível de concretização, segundo a ideia de uma efetividade prática do habitar – nossa pergunta norteadora, portanto, é aquela que pretende responder propriamente *como se*

---

<sup>16</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 127.

faz possível realizá-lo nestas condições, tendo como tese central a ideia de que essa realização do habitar diz respeito, antes de tudo, à *tarefa* delegada ao homem enquanto a uma necessária apropriação de si.

### 1.1.3 O *resguardo* como traço essencial do habitar

Prosseguindo na análise do texto heideggeriano, podemos perceber que, assim como a origem da palavra “*bauen*” (construir) teria revelado o sentido essencial de construir *como* habitar, segundo aquele procedimento de uma escuta atenta ao vigor próprio das palavras, a análise do termo “*wohnen*” (habitar) deve revelar do mesmo modo uma significação originária. Assim, Heidegger identifica a partir de termos cognatos do antigo saxão “*wuon*”, e no gótico “*wunian*”, o sentido de habitar como um permanecer ou um demorar-se, mas um permanecer que possui o seu modo próprio de acontecer: segundo um apaziguamento, um ser e permanecer em paz. Já a palavra que diz paz (*Friede*), por sua vez, envolveria o sentido de encontrar-se livre (*Freie, Frye, e fry*), numa liberdade que significa antes de tudo encontrar-se preservado do dano e da ameaça, num pertencimento a um lugar onde se é fundamentalmente *resguardado*:

Libertar-se significa propriamente resguardar. Resguardar não é simplesmente não fazer nada com aquilo que se resguarda. Resguardar é, em sentido próprio, algo *positivo* e acontece quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor de essência, quando devolvemos, de maneira própria, alguma coisa ao abrigo de sua essência, seguindo a correspondência com a palavra libertar (*freien*): libertar para a paz de um abrigo. Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. *O traço fundamental do habitar é esse resguardo*<sup>17</sup>.

Aqui, o traço essencial do *resguardo* traz consigo a ideia de que o habitar diz respeito a uma condição humana que encontra sempre uma via dupla de realização: se é verdade que nós somos aqueles que se encontram fundamentalmente resguardados, enquanto nosso pertencimento ao mundo é sempre o fato primeiro de nossa existência (um pertencimento que não nos obriga ou coíbe, mas que antes nos liberta para a realização de nosso ser como aqueles que habitam *no* mundo, *sobre* a terra, na doação de um espaço aberto para o nosso abrigo primordial), também vem a palco a segunda face dessa condição, na qual, em habitando, deixamos que as coisas sejam conforme o seu próprio modo de ser, e assim as libertamos cada vez mais para o vigor de sua própria essência, a partir de onde cumprimos com a tarefa de um resguardo destas mesmas coisas.

---

<sup>17</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 129.

Acerca deste caráter de resguardo próprio ao habitar, Julian Young<sup>18</sup> chama a atenção para o modo sutil com que Heidegger, na passagem citada acima, expõe a via dupla de sua realização, mostrando que há uma transição entre os momentos fundamentais da essência do humano: primeiramente, o habitar corresponde à condição do ser humano que se encontra seguro, resguardado pelo mundo – o habitante é, portanto, o *objeto* deste resguardo essencial; já num segundo momento, o habitante é revelado como aquele que cuida das coisas que pertencem ao seu lugar de morada – o habitante passa então à condição de *sujeito* do habitar. Deste modo, o habitar como essência do humano abarcaria estas duas exigências: a de que o mundo possa se dar como um lugar de morada onde o ser humano se encontraria de um modo essencialmente resguardado e, ao mesmo tempo, a tarefa atribuída ao habitante de que ele mesmo zele por este lugar de morada que o acolhe. Assim, o resguardo como traço essencial do habitar revela o caráter da relação do humano enquanto habitante com o mundo, seja na dádiva de nosso acolhimento, seja na contrapartida de nossa responsabilidade para com as coisas do mundo – habitamos de um modo que não podemos ser separados do lugar que provê este mesmo habitar, encontramos-nos sempre assim: “resguardados pelo lugar de morada de um modo em que não se está seguro ou resguardado pelo lugar onde se é estrangeiro, [enquanto que] habitar é [também] resguardar pelo lugar onde se habita de um modo em que não se resguarda pelo lugar que não é o de morada”<sup>19</sup>.

Essa diferenciação entre um relacionamento com o mundo no qual o vivenciamos como estrangeiros, e outro no qual somos como aqueles que aí encontram um lar, aparece como central para a leitura de Young acerca da noção de habitar, uma noção que, para o mesmo autor, deve receber a posição de centralidade no interior do pensamento tardio de Heidegger<sup>20</sup>. A leitura de Young quanto à fase tardia do pensamento heideggeriano é significativamente ancorada no tema da Modernidade, bem como no problema da condição do homem moderno, descrita como essencialmente desenraizada e estrangeira em relação ao mundo, de modo que a filosofia tardia heideggeriana, e com ela a noção de habitar, são lidas pelo autor como uma resposta ao problema da condição estrangeira do homem moderno. Para Young, a delimitação do período referente à fase tardia conta com a ideia de uma segunda

---

<sup>18</sup> YOUNG, J. *Heidegger's Later Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 64.

<sup>19</sup> YOUNG, J. *Heidegger's later philosophy*, p. 64.

<sup>20</sup> YOUNG, J. “What is dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world”. In: WRATHALL, M. A.; MALPAS, J (Ed.). *Heidegger, Authenticity and Modernity – Essays in Honor of Hubert L. Dreyfus*. Massachusetts: The MIT Press, 2000, p. 187-188.

viravolta [*Kehre*] no pensamento heideggeriano<sup>21</sup>, realizada aproximadamente no ano de 1936 junto à escrita de *Contribuições à filosofia*: a especificidade deste período residiria na emergência da noção de *Ereignis*, a qual traria consigo transformações significativas tanto a nível conceitual – como a noção de verdade como acontecimento –, como no próprio rumo temático do pensamento heideggeriano, que progressivamente se volta aos âmbitos específicos da arte e da linguagem.

#### **1.1.4 A condição apátrida do homem moderno e o problema de uma (in)segurança ontológica**

A partir daqui, a estratégia de Young consiste na construção de uma dualidade fundamental entre o habitar dos escritos tardios e a noção de apatridade [*Unheimlichkeit*] de *Ser e Tempo*, que representaria algo assim como a “ausência” de um habitar. Para Young, a condição apátrida do homem moderno, refletida em *Ser e Tempo*, estaria claramente manifesta no existencial “estar-lançado” [*Geworfenheit*] (entendido pelo autor como o conceito central da mesma obra), que ao apontar para a nossa condição de entes já sempre entrelaçados numa dada tradição cultural, qualificaria ao mesmo tempo a disposição [*Stimmung*] com que esta cultura nos recebe no momento de nossa entrada no mundo: segundo uma atmosfera essencialmente apátrida, numa perturbadora estranheza que se apresenta de uma só vez ao ser-aí. Ser lançado no mundo é portanto ser recebido tão somente como um estrangeiro; o mundo vivenciado pelo ser-aí é aquele de um constante e ininterrupto *estranhamento*. Essa disposição apátrida serve a um só tempo para qualificar tanto o contexto cultural no qual se insere *Ser e Tempo*, e ao qual a obra seminal de Heidegger seguramente encarnaria uma resposta, como a própria constituição ontológica do ser-aí em sua relação imanente com o mundo. Em certo sentido, parece que todo o cenário a partir do qual se constrói *Ser e Tempo*, e assim a própria atmosfera adotada pela obra, articulam-se a partir da assunção inicial de Heidegger de que a condição do homem moderno é a do estranho jogado num mundo austero – fugiram os deuses, calou-se o absoluto, o ser-aí vaga solitário à procura de algum fundamento. É a partir deste caráter eminentemente *negativo* da relação de mundo e

---

<sup>21</sup> A primeira viravolta, segundo o autor, teria sido reconhecida por Heidegger em *Sobre o humanismo* como tendo tomado espaço no ano de 1930, principalmente a partir do reconhecimento do problema da linguagem de *Ser e Tempo*, cuja estrutura designativa teria impossibilitado o salto para fora da metafísica.

ser-aí que Young afirma a primazia de uma insegurança radical no contexto de *Ser e Tempo*: uma “insegurança ontológica”<sup>22</sup> faz parte da essência do humano.

Essa insegurança radical de quem não pode encontrar-se familiarizado com o mundo que o recebe a partir de sua condição de estar-lançado é desenvolvida por Young a partir de uma atenção especial à concepção de “nada” que está em jogo em *Ser e Tempo*. Para o homem apátrida, o “nada” corresponde sempre a um nada absoluto e abismal, ao simples vazio, numa clara oposição ao mundo que é sempre também uma abertura completa de sentido. A nosso ver, parece que aí se dá uma espécie de *jogo de luz e sombra* quanto à oposição entre os conceitos de Ser e “nada” na primeira fase do pensamento heideggeriano, um jogo cuja especificidade reside num alto nível de contraste: tudo aquilo que é, é segundo uma iluminação plena de sentido que se manifesta a partir do mundo do ser-aí, como a sua própria projeção de sentido, já aquilo que *não* é, pertence ao reino obscuro do que permanece impensável enquanto o puramente vazio e indeterminado, um “nada” absoluto. A contribuição de Young, a nosso ver, reside na identificação de uma mudança no conceito de “nada” que influenciaria diretamente no entendimento de Heidegger quanto ao relacionamento do ser humano com a própria morte, e cuja inflexão legitimaria em última análise a entrada no espaço semântico do habitar. Em *Ser e Tempo*, por conta de um “nada” absoluto e abismal, a morte é entendida na mesma via como uma aniquilação, como um deixar de ser em absoluto, e nesse sentido, representaria a principal fonte daquela disposição apátrida do ser-aí enquanto provedora de uma fundamental angústia<sup>23</sup>.

A passagem para a fase tardia, deste modo, deve trazer consigo um conceito relativo de “nada” (isto é, não mais absoluto), que possa modificar nossa relação com a morte, afastando aquela insegurança fundamental de *Ser e Tempo*. Em *Para quê poetas?*, conferência de 1946, Heidegger teria tornado explícito o problema do homem moderno que, embora reconhecendo-se como um apátrida, sequer pretendia ultrapassar essa sua condição: no contexto de *Ser e Tempo*, a vida é vivida diante do abismo (aquele mesmo “nada” absoluto já identificado), na qual se torna impossível aceitar a morte vindoura porque esta significa sempre a própria aniquilação. Assim, a transição para uma outra concepção de “nada” que toma espaço no Heidegger tardio se dá a partir da formulação de uma nova imagem do Ser sugerida pelo poeta Rainer Maria Rilke: o Ser seria como um globo, assim como a lua, cujo lado iluminado corresponderia ao mundo, ao aberto de tudo o que conhecemos, enquanto que

<sup>22</sup> YOUNG, “What is dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world”, p. 189.

<sup>23</sup> YOUNG, “What is dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world”, p. 189.

o seu lado não iluminado (assim como o “dark side” da lua) continuaria fazendo parte do Ser, ainda que oculto para nós. De modo fundamental, tudo aquilo que transcende o lado iluminado do Ser, e que assim não se encontra “aberto” para a nossa compreensão, deixa de ser concebido como um nada abismal para se tornar o seu exato oposto: a plenitude de tudo o que ainda não foi conhecido, daquilo que permanece *ainda-não-desvelado* (mas que está lá apesar do encobrimento). No mesmo passo, compreendemos nosso pertencimento ao mundo, ao lado iluminado do globo do Ser, como um momento essencial que, contudo, deve ser seguido de outro, da nossa entrada para o que agora permanece oculto, para o outro lado do globo. Em pertencendo ao mundo, a plenitude de facetas que compõem nosso ser abre nosso campo de possibilidades de tal modo que já sempre transcendemos o mundo efetivo, quer dizer, já sempre pertencemos ao outro lado (junto daquilo que *é* enquanto possível, aquilo que se encontra velado, mas que pode vir a florescer). Assim, a morte no Heidegger tardio deixa de ser aquela aniquilação referida a um “nada” absoluto, para se tornar uma passagem para este outro lado do globo, uma transformação que permite ao mesmo tempo a nossa participação no todo do Ser. Aqui, a conquista de um habitar se dá através de uma mudança fundamental em nossa autocompreensão: a morte é assumida como parte de nossa essência, de modo que aquela anterior insegurança é transformada em resguardo na plenitude do “mistério” deste outro lado, a plenitude de tudo o que *é* para além de nossa consciência. Conquistar o habitar é alcançar, portanto, essa segurança ontológica enquanto aceitação e apropriação de nossa morte.

Ainda acerca do contexto apátrida da primeira fase do pensamento heideggeriano, a conquista de uma vida autêntica em *Ser e Tempo*, por outro lado, representa acima de tudo a *aceitação* da condição de estrangeiro do homem moderno, que tomaria de antemão qualquer luta para ultrapassá-la como vazia, preferindo antes a apropriação de si *como* um estrangeiro no mundo – a conquista da autenticidade se deve à própria decisão enérgica de *suportar* essa condição. Nesse contexto, a apropriação de si não significa nunca a conquista de uma transformação no relacionamento com o mundo que pudesse finalmente romper com essa insegurança fundamental, antes disso, tornar-se autêntico é tão somente encontrar-se na disposição de enfrentar a apatridade sem negá-la<sup>24</sup>. Assim, compreendemos que *Ser e Tempo* estaria ele mesmo envolto no problema da condição desenraizada do homem moderno,

---

<sup>24</sup> Sobre este aspecto, Julian Young se reporta ao conceito de “niilismo heroico” apresentado na tradição da literatura sobre *Ser e Tempo*. Aí, a principal via para uma vida autêntica se dá pela atitude de uma “autenticidade heroica” que deve tão somente encarar o fardo do niilismo moderno sem a possibilidade de sua superação. YOUNG, “What is dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world”, p. 190-191.



enquanto se apresenta como uma resposta ao niilismo de sua época ao formular um modo de vida autêntico que passa essencialmente pela ideia de aceitar e assumir o fardo dessa condição de desamparo. Em *Ser e Tempo*, a condição de apatridade é inultrapassável, no mesmo passo em que o habitar torna-se categoricamente impossível.

Contudo, se o contexto de *Ser e Tempo* corresponde a uma insegurança fundamental, a passagem para a fase tardia do pensamento heideggeriano deve representar seu exato oposto: deve trazer consigo um ser humano cuja constituição repousa numa “segurança ontológica”<sup>25</sup>. A condição essencialmente segura do habitante é lida por Young a partir da mesma passagem citada acima em que Heidegger afirma o caráter de *resguardo* próprio ao habitar, onde o relacionamento com nosso lugar de morada é sempre aquele em que se dá um pertencimento que nos liberta para nossa própria essência, e que assim nos protege e acolhe. Para o autor, portanto, o que caracteriza de modo fundamental a transição da primeira fase do pensamento heideggeriano para os escritos tardios é a radical transformação pela qual passaria a essência do humano, de uma fundamental insegurança para o resguardo de um habitar: “Há uma transformação ontológica que permanece no coração da passagem do jovem Heidegger para o tardio: a insegurança ontológica, entendida como o coração do ser humano, transformou-se em segurança ontológica”<sup>26</sup>. A noção de habitar, portanto, traz à essência do humano a serenidade daquele que se reconhece como seguro e familiarizado com o mundo, e que não mais precisa temer a morte como a aniquilação de si mesmo.

## **1.2 Pausa para o método: como ler os escritos tardios (ou uma breve confrontação com *Ser e Tempo*)**

*“It is this focusing upon us that makes later Heidegger more overtly and continuously ‘relevant’ than earlier Heidegger”.*

YOUNG, *Heidegger’s Philosophy of Art*.

Até aqui, vimos que a tentativa central de Young na formulação de uma resposta satisfatória à pergunta “o que é, afinal, o habitar?”, consiste no desenvolvimento de uma leitura comparativa que estabelece *Ser e Tempo* como o critério diretivo para a avaliação dos textos tardios. No entanto, acreditamos que desenvolver uma leitura da noção que é tomada

<sup>25</sup> YOUNG, “What is dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world”, p. 189.

<sup>26</sup> YOUNG, “What is dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world”, p. 190.

como central no pensamento tardio de Heidegger (opinião, aliás, compartilhada com o autor), a partir de uma clivagem que se estrutura segundo uma posição de centralidade conferida a *Ser e Tempo* (já que a dualidade construída entre o habitar e a apatridade procura entender o significado da obra tardia *a partir de suas diferenças* em relação à primeira fase, isto é, segundo um critério estabelecido junto ao conjunto de problemas e conceitos próprios a *Ser e Tempo*), não deixa de ser a reprodução de uma postura que se tornou um hábito em boa parte da literatura secundária acerca da obra tardia de Heidegger (a nosso ver, ainda pouco estudada em nosso país). Aqui, a prática mais comum é a de se estudar os textos posteriores como um prolongamento ou mesmo um desdobramento de temáticas já desenvolvidas em *Ser e Tempo*, sem atentar para qualquer tipo de ruptura presente nas questões e nos problemas próprios ao Heidegger tardio (transformando o todo da filosofia heideggeriana, poderíamos mesmo dizer, numa espécie de “grande tautologia”). Não se trata, contudo, de ir simplesmente contra a leitura canonizada da obra do filósofo ou mesmo questionar o legado de *Ser e Tempo* – o que seria em larga medida contraproducente –, o que se pretende, antes, é tão somente chamar a atenção para o que se perde quando não nos dispomos a ler os escritos tardios de Heidegger a partir daquilo que eles têm de mais próprio a nos oferecer.

A nosso ver, muitas das novas temáticas e dos novos interesses da fase tardia nascem daquele momento oportuno em que Heidegger se depara com um impasse radical de *Ser e Tempo* e então se reconhece, ele mesmo e sua obra, como presos no redemoinho traiçoeiro da metafísica. Nesse sentido, acreditamos se tratar de um erro simplesmente ignorar alguns problemas imanentes a *Ser e Tempo* que emergem justamente *como* problemas a partir daí (aquele que receberá nossa atenção é o problema de um relacionamento exclusivamente instrumental e objetificador do ser-aí com o mundo das coisas), pois é preciso reconhecer que uma concentração unilateral nos temas singulares a *Ser e Tempo* e ao seu particular esquema conceitual pode prejudicar o esforço de uma avaliação mais ampla da especificidade dos escritos tardios. Neste passo, preferimos investir numa leitura da fase tardia do pensamento heideggeriano que se construa a partir de um prisma mais abrangente, cuja amplitude possa servir como um possível critério para a visada de qualquer momento da obra heideggeriana (portanto, inclusive de *Ser e Tempo*): o problema da superação da metafísica, que perpassa os encaminhamentos posteriores a *Ser e Tempo* e que ainda não havia recebido uma formulação explícita nos escritos dos anos 20. Nesse sentido, preferimos pensar que Heidegger teria superado a si mesmo quando reflete acerca da viravolta [*die Kehre*] de seu pensamento nos anos 30, isto é, teria superado também a *Ser e Tempo* quando reconhece que a sua obra teria

perecido diante do niilismo de sua época ao propor uma “autenticidade heroica” para a errância do homem moderno – para acompanhar a leitura de Young –, ou então, quando reconhece no contexto de *Carta sobre o humanismo* a dificuldade de livrar *Ser e Tempo* da linguagem e do horizonte de interpretação próprios à tradição metafísica.

Outra perspectiva possível para esta leitura é aquela que identifica a Modernidade como pertencente à disposição fundamental (no sentido de uma *Grundstimmung*) da vontade, isto é, a Modernidade para o Heidegger pós-viravolta estaria fundada numa postura essencialmente voluntarista do sujeito e seu representar [*vorstellen*] – este caráter voluntarista deve poder ser identificado do mesmo modo em *Ser e Tempo*, e é a tentativa de sua superação que deve movimentar o pensamento heideggeriano em seu período tardio na busca de novos temas e constelações de sentido. Resta, portanto, a alegada confrontação com *Ser e Tempo*: precisamos esclarecer ao menos um aspecto do caráter metafísico da obra em questão que nos permita sustentar a tese de que a sua medida não é um solo completamente seguro para a apreciação dos escritos tardios de Heidegger. A chave dessa leitura repousa nos conceitos de instrumento [*Zeug*] e manualidade [*Zuhandenheit*], os quais cumprem a importante tarefa de articular o modo cotidiano pelo qual o ser-aí se relaciona com o mundo das coisas e consigo mesmo, um relacionamento de cunho prático, portanto, que encontra no trato ocupado com diferentes utensílios e na execução de diversas tarefas a realização do modo de ser cotidiano do ser-aí. Contudo, um olhar mais atento à descrição da postura do ser-aí diante desta espécie de objeto revela um aspecto controverso quanto à compreensão que aí está em jogo do sentido do humano e de seu lugar no mundo. A leitura que pretendemos desenvolver quanto ao ser do instrumento em *Ser e Tempo*, procurando desvelar um possível resquício metafísico da obra, articula-se de um modo *imane*nte ao pensamento heideggeriano, segundo uma avaliação em retrospectiva: à luz da viravolta dos anos 30 e da nova configuração conceitual que com ela emerge.

A viravolta, portanto, deve cumprir com o movimento de transição para uma segunda fase no pensamento de Heidegger, onde a centralidade da pergunta pelo *sentido* do Ser dá lugar a uma crítica da metafísica como história do esquecimento do Ser – inédita, aliás, na obra heideggeriana, pois é esta noção de uma história do Ser [*Seinsgeschichte*] que marca a inflexão para uma interrogação direta do próprio Ser. A viravolta significa assim uma mudança essencial no projeto heideggeriano quanto à perspectiva adotada para a interpelação do Ser: abandona-se o foco no ser humano e na temporalidade finita de sua compreensão [*Zeitlichkeit*], em nome de uma inversão que desloca o centro da análise para o próprio Ser e

sua temporalidade originária [*Temporalität*]. Heidegger deve então compreender a história como um envio [*Schickung*] do Ser que a cada vez determina o modo de abertura histórica do ente; na sequência de reiterados envios recebidos pelo homem como um destino [*Geschick*], o Ser ele mesmo permanece fechado em seu caráter retrátil. É assim que neste reconhecido segundo momento da filosofia heideggeriana se visa diretamente ao Ser, segundo uma procura pela expressão de sua verdade ao longo da história compreendida como *Seinsgeschichte* (o Ser ele mesmo, contudo, não pode nunca ser propriamente acessado – a tarefa que resta ao pensamento é a da interpelação do Ser junto à história de seu necessário retraimento a cada novo envio, isto é, a doação de Ser que se retrai em nome do desencobrimento do ente). O projeto heideggeriano pós-viravolta investiga assim os resquícios impensados da verdade do Ser ao longo de uma história tornada uma no pensamento ocidental, a história do esquecimento do Ser.

### 1.2.1 O caráter metafísico da noção de *instrumento* em *Ser e Tempo*

Assim, nossa análise deve iniciar pelo diagnóstico do caráter metafísico do conceito de instrumento apresentado em *Ser e Tempo*, cuja articulação se desdobra em dois traços principais: uma estrutura exclusivamente pragmática e instrumental do mundo do ser-aí e o decorrente relacionamento objetificador deste mesmo ser-aí com as coisas do *seu* mundo. A concepção de coisa própria a *Ser e Tempo* (ao menos as coisas com as quais nos relacionamos de modo prático no dia a dia, aquelas coisas que se apresentam como utensílios para nossos afazeres), deste modo, é articulada junto da noção de instrumento [*Zeug*], cujo ser se revela de modo primeiro na ocupação [*Besorgen*] cotidiana do ser-aí, isto é, enquanto ferramenta empregada pelo ser humano na execução de uma tarefa que é previamente estabelecida como o fim da própria ocupação. Um dos principais movimentos de crítica à Modernidade em *Ser e Tempo* aparece a partir daqui: Heidegger desejava construir uma análise fenomenológica que pudesse se desvincular daquele modelo exclusivamente epistêmico que contrapunha o objeto como “mera coisa” diante do sujeito, quer dizer, da coisa que supostamente se apresentava de imediato como *res extensa*, como objeto físico capaz de ocupar um lugar no espaço. Numa crítica clara à filosofia cartesiana, Heidegger escolhe priorizar o modo cotidiano como as coisas aparecem para nós no interior de nosso próprio mundo, o que ele deve chamar de mundo ambiente [*Umwelt*], isto é, as significações que as coisas adquirem quando vêm ao encontro de um ser-aí essencialmente ocupado e preocupado com seus projetos cotidianos – a

doação primeira das coisas no contexto de *Ser e Tempo* assenta sobre um relacionamento de cunho prático.

A ideia central para a concepção de coisa como instrumento em *Ser e Tempo*, portanto, é a de que o significado que as coisas adquirem em seu vir-à-presença no interior de nosso mundo encontra sempre respaldo nos projetos aos quais *nós* nos dedicamos em nosso cotidiano, nas necessidades práticas que nos envolvem e nos ocupam no dia-a-dia, em última análise, na utilidade que estas coisas incorporam enquanto instrumentos *para* o nosso modo de vida. Deste modo, Heidegger concebe que o que é próprio ao instrumento, a sua instrumentalidade [*Zeughaftigkeit*], reside na exigência de que ele apareça sempre a partir da configuração de uma totalidade na qual o instrumento constitui um momento particular: “Ao ser de instrumento pertence sempre cada vez um todo-instrumental, no qual esse instrumento pode ser o que ele é”<sup>27</sup>. Assim, aquilo que o instrumento *é* não reside em qualquer aspecto de sua realidade individual, mas se encontra antes na serventia e na eficácia que ele pode oferecer enquanto momento de uma totalidade instrumental configurada a cada vez segundo um projeto próprio ao ser-aí. Em *Ser e Tempo*, o ser das coisas que vêm ao encontro em nosso cotidiano é antes de tudo um ser *relacional*: é no interior do todo instrumental a partir do qual a coisa emerge que ela pode realizar aquilo que ela é. Portanto, o seu ser é determinado a partir de redes de significação articuladas em torno de uma mesma função, cuja estrutura remissiva, por sua vez, dispõe cada coisa e o sentido que ela deve incarnar na execução do projeto do ser-aí – aquele que determina em última análise a articulação do todo.

Assim, o instrumento simplesmente não pode *ser* senão na relação que assume com outros entes no interior de uma mesma totalidade de significância. Aquele velho e inoperante martelo do clássico exemplo heideggeriano deixa de viger no momento em que não responde mais à exigência de serventia do todo instrumental do qual fazia parte: “Em termos rigorosos, *um* instrumento nunca ‘é’ isolado”<sup>28</sup>. O martelo só é um martelo enquanto desaparecer na lida ocupada do carpinteiro que produz uma banqueta. Deste modo, mesmo num breve lance de olhos, podemos perceber que é um mesmo movimento que inaugura um lugar filosófico para o mundo da vida, quando se deixa de conceber as coisas como meros objetos e se passa a tratá-las a partir do relacionamento prático que se estabelece na simplicidade do cotidiano, mas que ao mesmo tempo abre também espaço para uma considerável perda de

---

<sup>27</sup> HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Tradução Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012, p. 211.

<sup>28</sup> HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 211.

*particularidade* das coisas. Enquanto instrumento que responde a uma rede articulada segundo um fim que sempre diz respeito ao ser-aí, a coisa ela mesma não encontra um ser autônomo e independente, mas responde sempre à vida e ao caráter dos projetos do ser-aí – se é a utilidade que em última análise concede o ser de cada instrumento, então a coisa em sua individualidade é sempre descartável, substituível enquanto deixar de cumprir com a exigência de serventia (o martelo empregado nunca é *aquela* martelo em particular, mas é sempre a ferramenta para a realização de algo outro). Assim, a sua particularidade emerge no momento de interrupção da eficácia do instrumento, quer dizer, quando este deixa de ser propriamente um instrumento – à realização de seu ser pertence o seu próprio desaparecer na atividade que o revela. É certo que a intenção de Heidegger reside em desvelar o estatuto do mundo como uma estrutura fenomênica unitária, como o lugar onde as coisas emergem sempre a partir de uma totalidade de significância – é precisamente este o sentido do exemplo do quarto no qual o filósofo escreve, o todo partir do qual as coisas envolvidas na tarefa da escrita vêm à presença, ao mesmo tempo em que veem enfraquecida a sua própria individualidade:

De imediato, o-que-vem-de-encontro [*das Nächstbegegnende*] (...) é o quarto, o qual de sua parte não é aquilo que se acha ‘entre quatro paredes’, em um sentido espacial geométrico – mas instrumento-de-morar. A partir deste, mostra-se a arrumação do quarto e, nesta, cada um dos instrumentos “individuais”<sup>29</sup>.

Contudo, o sentido que as coisas cotidianas adquirem de dentro do mundo do ser-aí, em *Ser e Tempo*, é sempre também o próprio modo de ser destas mesmas coisas – *é tudo o que elas podem ser*: “O trato afeito cada vez ao instrumento é onde ele pode *unicamente* se mostrar genuinamente em seu ser”<sup>30</sup>. De algum modo, a fuga daquela concepção tradicional de totalidade que concebe o mundo como um simples amontoado de objetos acaba por outro lado subjogando a individualidade da coisa ao todo que se quer tematizar, pois é somente no emprego do instrumento, cujo trato compreende sempre um caráter remissivo em que algo outro é visado, que este pode vir ao nosso encontro *como* um instrumento. A coisa enquanto instrumento, portanto, encontra seu modo de ser próprio na manualidade [*Zuhandenheit*], de modo que o seu significado reside *unicamente* na utilidade que adquire para aquele que a emprega, restando como mero objeto quando deixa de fazer parte de uma rede de significância e de serventia na ocupação do ser-aí: passa a ser uma “coisa-instrumento”.

<sup>29</sup> HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 211-213.

<sup>30</sup> HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 213, grifo nosso.

Deste modo, se a coisa pensada como instrumento no interior de *Ser e Tempo* é o *sentido* que ela adquire numa rede de significações articuladas segundo um critério pragmático, e se esse sentido por sua vez é sempre uma projeção da compreensão do ser-aí, então há uma clara dependência ontológica da coisa em relação ao ser-aí: o seu modo de ser é o de um instrumento *para* os projetos do ser-aí. “Dependência ontológica”, aqui, não acarreta a perda de uma realidade externa ao ser-aí como se ele mesmo produzisse a coisa em sua mente, mas diz respeito ao modo particular com que esta coisa vem à presença no mundo, o sentido que ela pode adquirir para além da vontade do ser-aí – a mediação semântica que se estabelece para a apreensão da coisa, como quer todo idealismo. O modo de ser do instrumento de *Ser e Tempo*, portanto, depende do modo de ser do ser-aí. Embora a temática da coisa como instrumento [*Zeug*], e de seu modo de ser como manualidade [*Zuhandenheit*], pretendesse claramente a construção de uma crítica radical à noção objetificadora de coisa, assentada no modelo exclusivamente epistemológico da tradição, e de realizá-la em boa medida (já que introduz o âmbito de um relacionamento prático como ontologicamente primeiro, atuante mesmo no modo de se conceber a nossa essência e a nossa condição de *ser-no-mundo*), a pretensa superação da Modernidade em *Ser e Tempo* quanto à temática da coisa recai no mesmo problema da *objetificação* (ainda que em planos distintos, um epistêmico e outro prático): assim como a coisa representada se tornava mero objeto diante de um sujeito transcendental sempre primeiro, a coisa como instrumento continua subjugada à objetificação da lida ocupada do ser-aí, porque ela somente é capaz de realizar seu ser em plenitude enquanto atender à vontade humana.

Assim, se por um lado *Ser e Tempo* contribui para a questão da essência do humano ao deixar de nos descrever a partir da subjetividade moderna como aquela consciência encapsulada e apartada do mundo, por outro lado, é a própria correlação de mundo e ser-aí que possibilita uma maior concretude na compreensão de nossa essência (responsável pela progressiva integração do corpo à essência humana, como veremos ao longo deste trabalho), que acaba incorrendo no problema da metafísica quando concebe um ser humano que “manuseia” instrumentos no interior do mundo segundo a articulação de uma totalidade cujo fim é a realização de sua própria vontade. Um humano, portanto, cuja *postura*<sup>31</sup> fundamental

---

<sup>31</sup> O sentido que pretendemos alcançar junto à noção de “postura”, a partir de uma conotação especialmente prática, deve envolver tanto a autocompreensão humana como o modo de relacionamento com o mundo das coisas, segundo o princípio de que se dá uma conexão entre ambos: a maneira como nos dispomos diante do mundo é reflexo do modo como compreendemos a nós mesmos, bem como ao lugar que pretendemos ocupar no mesmo mundo. Esta noção deve nos acompanhar ao longo de nosso trabalho, articulando a procura pelo sentido e pela possibilidade de uma efetivação prática do habitar como condição apropriada da essência humana.

remonta ao caráter niilista intrínseco à Modernidade e já diagnosticado por Nietzsche: “As coisas do mundo do ser-aí têm seu ser original como coisas do ser-aí; elas são o que são apenas como produtos ou expressões da ‘vontade de potência’ do ser-aí; isto é, a sua tentativa de preservar e aumentar a si mesmo dentro da vida para a qual fora lançado”<sup>32</sup>. Este é precisamente o cerne da crítica que desejamos construir quanto ao aspecto metafísico de *Ser e Tempo*: aqui, a clássica tese do modo de ser das coisas do ser-aí como *Zuhandenheit*, quando examinada mais de perto, revela-se como companheira de uma concepção mais estruturante que conjuga a postura fundamental a partir de onde o homem se coloca no mundo e compreende o todo e a si mesmo de uma única vez – aquela postura essencialmente voluntarista que configura a *Grundstimmung* da Modernidade. Em outras palavras, o contexto pragmático e instrumental do modo de relacionamento do humano com as coisas do mundo revela uma atmosfera metafísica (enquanto fundada na vontade do ser-aí) que anima a análise desde o princípio: é porque o ser-aí abdica de entidades absolutas externas ao mundo (as divindades da tradição filosófica, desde o motor imóvel aristotélico até a Ideia hegeliana), buscando antes em seu modo de ser como compreensão que se dá sempre *no* mundo o solo decisivo para a construção de uma totalidade, que ele põe a si mesmo no mundo como figura de máxima centralidade. A entrada do ser-aí no mundo, portanto, dá-se a partir de uma postura específica em que todas as coisas aparecem como meros objetos para o seu uso e manipulação.

### 1.2.2 A postura moderna de dominação

A ideia de uma postura fundamental que perpassaria as principais decisões metafísicas de uma época – sejam elas as interpretações fundamentais quanto à essência do humano e o lugar que este ocupa no mundo, ou o modo como o mundo ele mesmo e as suas coisas aparecem diante do homem –, enquanto reflexos de um mesmo processo, é desenvolvida por Heidegger ainda na década de 30 no ensaio *A época da imagem de mundo*<sup>33</sup>. Numa crítica à subjetividade moderna, Heidegger defende que a postura fundadora do homem moderno é a de sua entrada no mundo como a de um observador que se coloca diante de uma imagem para dela extrair uma vivência, isto é, numa posição que o distancia do próprio mundo. A descrição

<sup>32</sup> EDWARDS, “Poetic dwelling on the earth as a mortal”, p. 106.

<sup>33</sup> HEIDEGGER, M. “A época da imagem de mundo”. Trad. Paulo Rudi Schneider. In: SCHNEIDER, P. R. *O outro pensar: sobre que significa pensar? e A época da imagem de mundo, de Heidegger*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005, p. 191-232.



heideggeriana do processo de formação da Modernidade, deste modo, traz consigo o horizonte para a ideia de uma “postura de dominação” que pretendemos defender como a expressão da disposição fundamental da vontade. No evento de fundação de toda época histórica, portanto, encontra-se uma decisão fundamental que se desenvolve por duas frentes: “A metafísica funda uma época à medida que ela lhe dá o fundamento da sua forma essencial [Wesensgestalt] por meio de uma determinada interpretação [Auslegung] do ente e uma específica concepção da verdade”<sup>34</sup>. A partir daqui, o traço mais essencial da Modernidade pode ser identificado já na filosofia cartesiana com a postulação, de um lado, da interpretação do ente como objetividade do representar e, do outro, da concepção de verdade como certeza do representar. O fundamento metafísico da Modernidade, portanto, repousa no relacionamento com o mundo a partir da representação [Vorstellung], isto é, enquanto representação – resta esclarecer como o representar adentra o mundo moderno e ao mesmo tempo lhe oferece uma fundação.

Conforme nossa escolha pela noção de “postura” e o que esta procura pensar, é uma mudança na autocompreensão humana, isto é, no modo como o homem adentra o mundo e aí estabelece o seu próprio lugar, que engendra ao mesmo tempo, e como resultado inevitável dessa atitude, uma transformada relação com o domínio dos entes. Em outras palavras, o modo como o homem moderno concebe a si mesmo se transforma no exato momento em que ele se torna *sujeito*, e isso em si já quer dizer: quando ele inaugura uma separação que toma espaço no *entre* de si e mundo. “Quando o homem, porém, converte-se no primeiro e autêntico *subjectum*, então isso significa: o homem torna-se aquele ente em que se funda todo o ente em sua forma de ser e em sua verdade. O homem torna-se centro de referência do ente enquanto tal”<sup>35</sup>. Na verdade, o próprio representar parece estar fundado neste movimento inaugural: ao se distanciar do mundo, tornando-o o objetivo que aparece como o representado para um sujeito, o que o homem propriamente faz é estabelecer uma *posição* para si a partir de onde tudo o mais é *posto* como diante de si – já que representar [vorstellen] é sempre “pôr diante de si e direcionado a si”. O momento de fundação da Modernidade, portanto, encontra-se no instante em que o homem *põe* a si mesmo diante do mundo, quer dizer, quando ele funda algo como uma *posição*, e neste mesmo gesto já estabelece tudo aquilo que permanece “do outro lado”, tudo aquilo que se apresenta como uma *contraposição* a si. Se a posição humana no mundo inaugura uma contraposição àquele que assim *se posta*, então a

---

<sup>34</sup> HEIDEGGER, *A época da imagem de mundo*, p. 191.

<sup>35</sup> HEIDEGGER, *A época da imagem de mundo*, p. 205.

objetificação do ente é sempre seguida por uma intensa subjetivação na outra via – um é a possibilidade do outro.

A atividade de representar significa acima de tudo que o ente em sua totalidade só vem a ser a partir do sujeito que já sempre o pôs diante de si e voltado para si, isto é, quando o ente se encontra *dominado* pelo homem no seu jogo de pôr e contrapor: “O ente em totalidade agora é entendido assim que, primeiramente e apenas é, à medida que é posto pelo homem representante-producente”<sup>36</sup>. No mesmo passo, se a interpretação moderna do ente em seu todo corresponde à representação, o que ao mesmo tempo já significa que o mundo se tornou ele mesmo uma imagem diante de um sujeito, então o nosso próprio modo de relacionamento com o mundo das coisas se encontra perpassado por este mesmo pressuposto: tudo já está sempre *diante* de nós, e isto quer também dizer, *disposto* como o já sempre disponível para o nosso uso e proveito. “Inicia-se aquela maneira de ser do homem, a qual ocupa o âmbito das capacidades humanas como o espaço de medida e execução da *dominação do ente em totalidade*”<sup>37</sup>. Assim, a conquista do mundo como imagem é o instalar o ente em seu todo como uma coisa que já sempre está ali *para mim*, segundo a integração do que denominamos uma postura de dominação de um lado, e de outro, a condição de dominado de todo o ente. O mesmo tema da vontade como *Grundstimmung* da Modernidade encontrará ainda outras roupagens no pensamento de Heidegger, quando o filósofo prescreve que o modo de efetivação e planificação dessa postura do humano tende a uma dominação completa e absoluta do ente assim disposto: a crítica heideggeriana à era da técnica como vontade de vontade.

O processo em que de um lado o mundo torna-se imagem e do outro o homem torna-se sujeito, portanto, é um e o mesmo processo em que se constitui a postura fundamental do homem moderno na qual a lida com o ente constitui desde o princípio um exercício de dominação. Como o mesmo diagnóstico quanto à objetificação metafísica já fora feito em relação a *Ser e Tempo*, a partir da análise dos conceitos de instrumento [*Zeug*] e manualidade [*Zuhandenheit*], nossa proposta é a de que essa mesma postura voluntarista descrita por Heidegger nos anos 30 como fundadora da Modernidade, onde um projeto sistemático de domínio do ente teria início, pode também ser encontrada em porções de *Ser e Tempo*, ainda que de modo subterrâneo, isto é, não explicitado para o próprio autor. É possível constatar a vigência dessa postura de dominação numa passagem surpreendente em que Heidegger

---

<sup>36</sup> HEIDEGGER, *A época da imagem de mundo*, p. 207.

<sup>37</sup> HEIDEGGER, *A época da imagem de mundo*, p. 209, grifo nosso.

descreve o modo de abertura da natureza como a de um ente disponível ao ser-aí, quer dizer, a sua doação como mais um dos instrumentos de *Ser e Tempo*: “Mas natureza não deve ser entendida aqui como o ainda só subsistente, nem também como *força-da-natureza*. A mata é reserva florestal, o monte, pedreira, o rio, energia hidráulica, o vento é vento ‘nas velas’”<sup>38</sup>. Em outras palavras, a própria natureza permanece à mão, apresenta-se ao ser-aí como uma fonte inesgotável de recursos utilizáveis, cuja constituição de ser responde unicamente à manutenção da *nossa* vida no planeta. A postura de dominação a que fazemos referência pode assim ser identificada no trato ocupado com tudo o que vem ao nosso encontro: pois as coisas com que nos relacionamos de modo prático em nosso cotidiano, no contexto de *Ser e Tempo*, obedecem ao modo de ser do instrumento, cumprem a exigência de se tornarem objetos para a vontade de dominação do ser-aí<sup>39</sup>.

No mesmo caminho, Edwards<sup>40</sup> desenvolve uma leitura acerca da postura de dominação do ser-aí em relação às coisas do mundo em *Ser e Tempo* a partir da tese de que esse modo de relacionamento excessivamente instrumental resulta na diminuição do *pathos* ordinário destas mesmas coisas. Uma espécie de “depotenciação” das coisas cotidianas, portanto, decorrente da compreensão de seu modo de ser como instrumentos *para* o ser-aí, que se dá como uma perda de *pathos* no sentido de que aí se esvai aquela “pregnância” ordinária do encontrar-se constantemente em meio às coisas, engajado e envolvido com as coisas, dirigindo-lhes juízos, intenções, afetos – numa vivência plena de *pathos*, a caneca de chá sobre a mesa de trabalho nunca é um objeto qualquer comprado na loja de utensílios domésticos, mas é *aquela* velha caneca na qual está impresso o símbolo do clube de futebol preferido. Antes disso, a consequência a que assistimos aflorar no interior de *Ser e Tempo* é a de uma abertura cotidiana das coisas como “meros instrumentos” – para subverter a terminologia heideggeriana –, como coisas descartáveis e intercambiáveis que “valem” unicamente pela função que executam: “Na abordagem ‘pragmática’ de *Ser e Tempo*, as coisas são desvalorizadas, despojadas de seu *pathos* ordinário, assim como é a vida dentro da qual aquelas coisas têm o seu ser original”<sup>41</sup>. Como mostra Edwards, é o próprio modo de vida subjacente à vida cotidiana com as coisas que enseja em última análise essa diminuição

<sup>38</sup> HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 217.

<sup>39</sup> O caráter objetificador do relacionamento do ser-aí com a natureza é tão flagrante nesta passagem, que o reconhecimento do rio como fonte de energia hidráulica, por exemplo, pode ser claramente aproximado com a crítica à era da técnica que Heidegger irá desenvolver nos anos 50: aí, a dominação humana em nível planetário compreende a disponibilização de todos os entes como “fontes de reserva” – tema a ser desenvolvido em nosso último capítulo.

<sup>40</sup> EDWARDS, “Poetic dwelling on the earth as a mortal”, p. 105.

<sup>41</sup> EDWARDS, “Poetic dwelling on the earth as a mortal”, p. 109.

de *pathos*, em outras palavras, o modo de vida que subjaz à estruturação ontológica do critério pragmático de *Ser e Tempo* é ela mesma uma vida que enfrenta a diminuição de seu *pathos* ordinário. O modo de vida particular que sustenta a articulação do conceito de instrumento em *Ser e Tempo* pode ser lido junto deste autor como um modo de vida essencialmente objetificador e instrumental. Contudo, essa concepção não é expressa no próprio discurso da obra, permanecendo antes rente às estruturas de seu todo, como o *fundo histórico* a partir do qual emerge *Ser e Tempo*. O sentido de se atentar para este problema pontual da obra em questão reside na possibilidade de se compreender os escritos tardios como um esforço de superação deste problema, isto é, em ler a noção de *habitar* como a procura por um modo de vida que preserve o *pathos* cotidiano das coisas, que mantenha aceso o nosso zelo e cuidado para com o mundo que nos acolhe.

### 1.2.3 O problema da linguagem de *Ser e Tempo* e o testemunho heideggeriano

Por fim, talvez possamos nos utilizar do próprio testemunho de Heidegger se quisermos observar em retrospectiva o surgimento do problema da metafísica no interior de seu próprio pensamento: para o filósofo, a incompletude de *Ser e Tempo* se deve à sua pretensão de refundar toda uma tradição a partir da re colocação da questão mais fundamental do pensamento, tendo de fazê-lo, contudo, a partir da mesma linguagem sob a qual assentam aquelas categorias que se desejava destruir (segundo o projeto da *Destruktion* do §6 de *Ser e Tempo*). Este é precisamente o problema da linguagem de *Ser e Tempo* que Heidegger comenta em *Carta sobre o humanismo*. Aqui, parece constar o reconhecimento de que o caráter essencialmente pragmático da linguagem de *Ser e Tempo* (porque devedora daquele relacionamento prático sempre primeiro que analisamos acima, a partir de onde a tarefa da linguagem cumpre em tão somente “expressar” esse relacionamento), mais a sua estrutura designativa (porque se trata da mesma linguagem da tradição, onde a possibilidade do significado reside no objeto referido no mundo), teriam dificultado a execução do projeto de *Ser e Tempo* enquanto pergunta pelo sentido do Ser; em outras palavras, teriam constituído um verdadeiro bloqueio para o dizer do Ser que aí estava em questão preparar: “Esta viravolta não é uma mudança do ponto de vista de *Ser e Tempo*; mas, nesta viravolta, o pensar ousado alcança o lugar do âmbito a partir do qual *Ser e Tempo* foi compreendido e, na verdade, compreendido a partir da experiência fundamental do esquecimento do ser”<sup>42</sup>. Isto é, o

---

<sup>42</sup> HEIDEGGER, *Sobre o humanismo*, p. 156.

impulso maior para o que toma espaço posteriormente a *Ser e Tempo* assenta no reconhecimento de que a primeira obra do filósofo não realizou o salto em direção ao dizer do Ser, ou então permaneceu incapaz de realizar o salto para fora da metafísica.

Ainda no contexto de *Carta sobre o humanismo*, Heidegger aborda o problema da metafísica como o processo histórico em que não se levanta a questão acerca da verdade do Ser, o que quer dizer que não se pergunta pela condição de possibilidade a partir de onde todo ente emerge: “Para toda percepção do ente em seu ser, o ser mesmo já se iluminou e acontece historialmente em sua verdade”<sup>43</sup>. Essa abertura primordial de Ser que já sempre aconteceu para nós é o que em última análise guia a nossa interpretação do ente no seu todo, o ser do ente por sua vez corresponde a um único horizonte de desvelamento, aquele do próprio ente e de sua época, de modo que “entificar” o Ser é pensá-lo a partir dessa estrutura objetificada e não a partir da sua própria verdade, que permanece velada a cada novo desencobrimento do ente. Na metafísica, portanto, aquilo que funda é o que também permanece inquestionado. A partir deste contexto, o maior problema envolvendo a linguagem na execução do projeto heideggeriano de crítica à metafísica se encontrava na exigência de fazê-lo a partir das próprias bases filosóficas de então, isto é, segundo o uso de expressões familiares à dicção filosófica corrente (num esforço para uma exposição suficientemente clara do caráter negativo de sua empreitada, e que ao mesmo tempo pudesse abandonar o paradigma da subjetividade). Assim, interpretar a tarefa da questão do Ser, nos termos específicos a que se propunha *Ser e Tempo*, a partir do sentido habitual de expressões metafísicas é incorrer inevitavelmente em erros e confusões, e mais do que isso, é furtar-se à tentativa de repensar a tradição naquilo que ela manteve inaudito para si mesma:

A tarefa de repetir e acompanhar, de maneira adequada e suficiente, este outro pensar que abandona a subjetividade foi sem dúvida dificultada pelo fato de, na publicação de *Ser e Tempo*, eu haver retido a Terceira Seção da Primeira Parte [...]. Aqui o todo se inverte. A seção problemática foi retida, porque o dizer suficiente desta viravolta fracassou e não teve sucesso com o auxílio da linguagem da Metafísica<sup>44</sup>.

A saída *para fora* da metafísica não pode se realizar de dentro de sua própria linguagem. O dizer que *entifica*, que se relaciona com a linguagem de um modo exclusivamente instrumental, que trata a totalidade como uma teoria de objetos e que a representa como um ente maximamente determinado e tornado absoluto, este dizer representa desde o primeiro momento um entrave para a questão do Ser, é o que está posto para ser

<sup>43</sup> HEIDEGGER, *Sobre o humanismo*, p. 154.

<sup>44</sup> HEIDEGGER, *Sobre o humanismo*, p. 156.

superado. Um novo dizer é requisitado e a sua procura é a tarefa que deve movimentar as décadas vindouras do pensamento de Heidegger: um novo dizer que deve desaguar num modo renovado de se conceber a relação do humano com o mundo e as suas coisas e, portanto, um novo modo de vida sobre a Terra. Por fim, o instrumento de *Ser e Tempo*, tendo sido revelado em seu caráter objetificador e subjugado a uma postura de dominação própria ao homem moderno, abre assim caminho para que se explicita a passagem da compreensão das coisas cotidianas tomadas como instrumentos [Zeug] em *Ser e Tempo* para a coisa [das Ding] genuína dos anos 50. Um movimento que corresponde ao mesmo tempo à superação daquela atmosfera de apatridade e desamparo de *Ser e Tempo*: a coisa guarda em si a condição de possibilidade de nosso habitar, enquanto emergência de um lugar de morada que nos torna livres e seguros, serenos em nossa demora em meio ao ente – só habitamos enquanto preservada a verdade da coisa.

### **1.3 Do instrumento à coisa: o habitar como resguardo da quaternidade**

A demora junto à questão da coisa concebida como um instrumento no contexto particular de *Ser e Tempo* nos deixa com a certeza de que o que está para ser superado no horizonte de investigação da noção de habitar é justamente este relacionamento prático com as coisas fundado numa postura de dominação, em que o ser humano objetifica aquilo com que se depara no mundo e aprisiona os entes nos limites da determinação de sua própria vontade. O abandono deste contexto pragmático e instrumental estruturado em torno à compreensão do ser-aí deve dar lugar a uma postura diferenciada, cuja condição de possibilidade reside numa inflexão que põe em movimento a ideia central para todo o contexto da filosofia de Heidegger a partir da década de 40: *é preciso deixar que as coisas simplesmente sejam*. De uma só vez, portanto, emerge uma nova compreensão do humano e, como consequência, uma espécie de nova “entrada” no mundo (como uma refundação do lugar que pretendemos ocupar), junto com uma nova postura diante das coisas, a postura apropriada àquele que se reconhece como habitante neste planeta. O cerne da construção de uma passagem do instrumento concebido como mero objeto para a vontade humana para uma coisa tornada genuína se encontra na ideia de que esta *coisa* – a coisa propriamente dita, que só pode tornar-se manifesta se envolta num modo de vida condizente com as exigências de um habitar – esta coisa deve poder repousar em si mesma, isto é, ela deve ser *deixada* em seu próprio ser, para que possa vigorar como a coisa [das Ding] que ela própria já é. Essa

passagem é articulada no Heidegger tardio segundo a ideia básica de que é a coisa em sua singularidade essencial que abre o mundo pela primeira vez – é a coisa que provê ao homem a experiência mais própria de mundo. Antes de alcançarmos o sentido específico que esta coisa genuína recebe no Heidegger tardio, é preciso esclarecer a sua relação com uma nova compreensão do fenômeno de mundo: o que Heidegger parece ter em mente é a ideia de que na coisa repousa o viger de uma espécie de estrutura originária que possibilita o emergir de todos os entes e de nossa própria vida, uma estrutura que é condição de possibilidade do abrir-se do mundo e que é nomeada como quaternidade [*Geviert*]<sup>45</sup>.

Em *Construir, habitar, pensar*, conferência pronunciada em 1951, a noção de quaternidade aponta para uma espécie de estrutura pré-ontológica que deve acomodar cada coisa de acordo com o lugar próprio que lhe é designado, provendo as condições necessárias para a sua emergência no interior da articulação íntima de uma estrutura de quatro faces que se inicia “sobre essa terra” e “sob o céu”: “Ambos supõem *conjuntamente* ‘permanecer diante dos deuses’ e isso ‘em pertencendo à comunidade dos homens’. Os quatro: terra e céu, os divinos e os mortais, pertencem um ao outro numa unidade *originária*”<sup>46</sup>. A quaternidade, por fim, é essa união de quatro faces cuja articulação provê o nó primordial que sustenta o mundo e a emergência de todos os entes – resta desanuviar o palavreado intencionalmente poético de Heidegger e esclarecer o conteúdo objetivo de cada uma das quatro pontas desta figura.

### 1.3.1 “...sobre essa terra, sob o céu...”

A primeira faceta dessa estrutura pode ser esclarecida pondo-se lado a lado “terra” e “céu” enquanto representantes do mundo natural – a “terra”, como aquela cuja essência consiste em alimentar e acolher em si todas as coisas: “A terra é o sustento de todo gesto de dedicação. A terra dá frutos ao florescer. A terra concentra-se vasta nas pedras e nas águas, irrompe concentrada na flora e na fauna”<sup>47</sup>; e o “céu” como a fonte de orientação para a vida humana sobre a terra: “O céu é o percurso em abóbadas do sol, o curso em transformações da lua, o brilho peregrino das estrelas, as estações dos anos e suas viradas, luz e crepúsculo do dia, escuridão e claridade da noite, a suavidade e o rigor dos climas...”<sup>48</sup>. A principal chave de

<sup>45</sup> Seguiremos a tradução sugerida pelo professor Ernildo Stein, que prefere o termo “quaternidade” invés de “quadratura”, mantendo assim as duas traduções quando for o caso de citações diretas da tradução brasileira.

<sup>46</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 129.

<sup>47</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 129.

<sup>48</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 129.

leitura para o significado que Heidegger procura desvelar ao pôr a “terra” e o “céu” como membros da estrutura pré-ontológica de mundo é o reconhecimento da dignidade própria à natureza: é ela quem primordialmente nos acolhe nesse mundo e é também quem provê o verdadeiro “solo” para a nossa existência. Aqui, Heidegger desenvolve uma crítica à tradição e seu conceito abstraído e desnaturalizado de ser humano, o qual teria se desenvolvido junto a uma reiterada recusa em reconhecer a nossa própria materialidade e, como consequência, o nosso pertencimento ao mundo natural: pôr o nosso ser como essencialmente *sobre essa terra* é superar aquela autocompreensão tradicional excessivamente desencarnada para demarcar o terreno do humano como estando definitivamente *dentro* do mundo, em *meio* ao ente (o que traz no mesmo passo a superação do paradigma da subjetividade moderna, em que a determinação do modo de ser do homem como consciência instaurava uma separação de cunho ontológico entre, de um lado, o conteúdo exclusivamente espiritual referido à *res cogitans*, e de outro, o mundo em seu estatuto puramente material).

Julian Young acena para esta mesma ideia de superação do caráter abstraído e desnaturalizado do conceito tradicional de ser humano e identifica este problema mesmo em *Ser e Tempo*<sup>49</sup>, segundo a crítica de que a noção de ser-aí permaneceria presa a este mesmo aspecto desencarnado da tradição. Contudo, a sua comparação põe lado a lado as diferentes fases do pensamento heideggeriano quando identifica os elementos “céu” e “terra” da quaternidade como meros substitutos para os instrumentos de *Ser e Tempo*: como vimos, essa aproximação não se justifica porque o modo de ser do instrumento corresponde à utilidade que este pode oferecer enquanto objeto, e tudo o que se procura abandonar com a postulação da natureza como uma *condição* de nosso ser no Heidegger tardio é justamente o tratamento objetificador dos entes naturais (uma condicionalidade da essência humana, portanto, inexistente no contexto pragmático de *Ser e Tempo*). Basta lembrar a passagem citada acima de *Ser e Tempo*, quando Heidegger afirma que a vigência de um mundo ambiente [*Umwelt*] para o ser-aí torna o aparecer da própria natureza como provido do caráter de instrumento, utilizável e disponível ao emprego voluntarioso do ser-aí – a distância entre as compreensões de cada fase do pensamento heideggeriano quanto à relação do homem com a natureza é algo que não pode ser desprezado. Com a fixação do lugar do homem *junto* ao mundo, por fim, numa posição intrínseca a este, a relação com a natureza também se transforma: ao invés de ser conduzido a uma posição de dominação e disponibilização de seus recursos, o homem é levado a encarar a natureza como parte integrante de seu modo de ser, como *condição* de sua

---

<sup>49</sup> YOUNG, “What is dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world”, p. 198.



essência – no contexto tardio da filosofia heideggeriana, o mundo natural que recebe e acomoda o ser humano é para ser cuidado e protegido: os rios, os ventos e as montanhas não estão à espera de nossa intervenção desgovernada, mas encontram a plenitude de seu ser no abrigo de seu próprio repousar-em-si.

No entanto, outras abordagens para a leitura da quaternidade e de cada um de seus elementos são também possíveis: segundo John C. Edwards, é propriamente a coisa que deve ser posta no centro de reunião de quatro faces da estrutura originária de mundo<sup>50</sup>. A quaternidade corresponderia assim à *condicionalidade* da própria coisa, quer dizer, cada um de seus quatro elementos responde por uma dimensão particular pela qual a coisa se encontra condicionada. Revelando as condições do aparecer da coisa, a quaternidade traz à frente ao mesmo tempo as condições da própria vida que produziu aquela coisa, isto é, a condicionalidade do habitar (numa via de mão dupla a partir de onde, ao fim da análise da estrutura da quaternidade, far-se-á possível esclarecer *que é* propriamente uma coisa). Nesse sentido, o primeiro dos elementos da quaternidade, a “terra”, ao fazer referência ao mundo natural e assim trazer à tona a nossa própria corporeidade, aponta para a substancialidade da própria coisa, revelando as condições materiais de sua produção. A “terra” representa assim a espécie de “matéria-prima” com a qual produzimos as coisas, e sobre a qual não podemos realmente determinar um conteúdo, ou imprimir-lhe um sentido – a “terra” definitivamente não é algo *legível*: este é o caráter de *encerramento* tão decisivo para o processo de viravolta do pensamento heideggeriano que deve desaguar na introdução do elemento poético e numa transformada concepção de verdade como não-encobrimento [*Unverborgenheit*]<sup>51</sup>. A “terra” deve assim nos lembrar da condicionalidade material de nossas vidas e da substância de tudo o que se depara conosco em nossa estadia no mundo, desafiando-nos em sua própria obscuridade: “A terra é aquela condição da vida humana que nos confronta com a dureza do ‘estar-aí’ de certos poderes inomináveis mas não ignoráveis”<sup>52</sup>. Assumida como este caráter de substancialidade que se fecha sobre si mesmo, a “terra” é uma condição necessária de todas as coisas.

A mesma leitura imprime ainda um sentido distinto para o elemento “céu”: numa clara contraposição à “terra”, o “céu” deve incarnar a possibilidade de abertura de todas as coisas, como o horizonte a partir do qual tudo é passível de iluminação. Cada coisa só pode ser aquilo

<sup>50</sup> EDWARDS, “Poetic dwelling on the earth as a mortal”, p. 121.

<sup>51</sup> O tema da significação da “terra” na obra heideggeriana será discutido em maior profundidade em nosso segundo capítulo, quando trataremos do ensaio *A origem da obra de arte*.

<sup>52</sup> EDWARDS, “Poetic dwelling on the earth as a mortal”, p. 123.

que ela é, portanto, porque antes dela já está dado o todo a partir do qual a sua emergência é possível: todas as coisas vêm à presença *sob o céu*, sob a tutela de uma abertura que procura através de suas relações o lugar adequado a cada coisa, como o horizonte de desvelamento de todo o sentido. Embora Edwards não indique explicitamente, sua leitura quanto aos elementos “terra” e “céu” na quaternidade segue de perto a aparição dos conceitos de “terra” e “mundo” em *A origem da obra de arte* (o “céu” da quaternidade, neste caso, seria um equivalente semântico de “mundo”): no ensaio heideggeriano, a “terra” aparece como aquela que acolhe e encerra o ente sobre si, cuidando do fechamento que faz parte de todo desvelamento, daí aquele seu caráter não-legível (a “terra” não se abre à compreensão), enquanto que o “mundo” se mostra como aquele que combate o encerramento da “terra” pela via da iluminação do sentido que a tudo quer entreabrir<sup>53</sup>. Na leitura de Edwards<sup>54</sup>, a “terra” manifesta a substância de que é feita cada coisa, e nisto já aponta para o impacto que as coisas sempre oferecem aos nossos corpos na incontornável perturbação de sua presença, enquanto que o “céu” deve se referir do mesmo modo à condicionalidade material de nossa vida, acenando para a resistência que a natureza sempre oferece aos nossos projetos e práticas na impessoalidade de seus ciclos, em última análise, a interferência do inumano na nossa vida. Por outro lado, se o mundo natural oferece resistência aos projetos humanos, é também verdade que já estamos sempre em dívida com a natureza – nossa existência não pode ser plenamente realizada sem que se reconheça desde o princípio o nosso pertencimento a este planeta, a esta terra.

### 1.3.2 “...diante dos deuses, enquanto *mortais*...”

A segunda faceta da quaternidade se encontra do mesmo modo num espelhamento, agora não mais entre o “céu” e a “terra”, mas entre as “divindades” e os “mortais”. À essência dos seres humanos pertence agora a capacidade de morrer, não, contudo, como uma saída da existência rumo à aniquilação, mas uma morte que se manifesta desde o princípio de nosso ser enquanto reconhecimento de que somos feitos de carne e osso e de que a matéria não é um mero suporte que carrega a nossa alma. Nós, os mortais, somos aqueles que *podem e sabem* morrer: “Morrer diz: ser capaz da morte *como* morte. Somente o homem morre e, na verdade, somente ele morre continuamente, ao menos enquanto permanecer sobre a terra, sob o céu, diante dos deuses”<sup>55</sup>. Ao lado de Young<sup>56</sup>, compreendemos que a noção de quaternidade

<sup>53</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 30.

<sup>54</sup> EDWARDS, “Poetic dwelling on the earth as a mortal”, p. 124-125.

<sup>55</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 130.

supera *Ser e Tempo* ao se desfazer da categoria demasiadamente abstrata de ser-aí (um modo de ser desprovido de gênero e de materialidade), em nome de uma concepção do humano que tanto não nega a realidade do próprio corpo como também não a expulsa de sua constituição ontológica. Nossa pretensão de racionalidade não é incompatível com o nosso pertencimento ao mundo natural: somos entes com necessidades materiais e capacidades espirituais. O modo de ser do mortal, contudo, precisa ainda do espelhamento de seu contrário – daquele que é imorredouro, a divindade: “Os deuses são os mensageiros que acenam a divindade. Do domínio sagrado desses manifesta-se o Deus em sua atualidade ou se retrai em sua dissimulação”<sup>57</sup>. O lugar que os deuses ocupam na quaternidade, contudo, é a faceta mais obscura da estrutura pré-ontológica de mundo do Heidegger tardio.

Para Edwards, as divindades da fase tardia de Heidegger são uma espécie de presença que chega de um outro mundo como mensageiros, anunciando aos mortais a dádiva de uma existência plena e realizada. Nesse sentido, os deuses compreenderiam de uma só vez tanto a carência fundamental da vida humana que nunca se completa em si mesma, como a esperança de que essa dádiva anunciada algum dia lhe será concedida. Assim, a condicionalidade específica do elemento da divindade na quaternidade se refere à vida humana, quanto a uma carência essencial que habitaria nosso ser, e a uma esperança escatológica em nossa relação com o futuro<sup>58</sup>. O esforço de Heidegger compreende simplesmente a exposição da fragilidade do humano: somos entes incompletos, eternamente inacabados, é parte de nossa constituição mais íntima uma carência originária que nos faz voltar nossos olhos ao futuro e neste mesmo gesto aguardar pela dádiva de dias melhores. É o reconhecimento dessa fratura constitutiva de nosso ser que garante uma espécie de “postura de espera” como condição do tornar-se *mortal*: faz parte de nossas vidas a esperança pela doação das graças anunciadas pelos deuses. Deuses, contudo, não são aqui concebidos como entes sobrenaturais e personificados de quaisquer religiões – antes, qualquer coisa que traga consigo o anúncio daquilo que é *novo*, que irrompe em meio à vida humana destruindo as relações habituais, e que então nessa poderosa entrada no mundo oferece ao mesmo tempo uma renovada esperança de que é possível se redimir de um cotidiano indiferente e banalizado, essa coisa já está sendo ela mesma uma divindade. Como veremos em nosso próximo capítulo, essa descrição se encaixa perfeitamente com a compreensão heideggeriana do que seja a arte e o modo próprio de a sua verdade acontecer –

---

<sup>56</sup> YOUNG, “What is dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world”, p. 198.

<sup>57</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 129.

<sup>58</sup> EDWARDS, “Poetic dwelling on the earth as a mortal”, p. 126.

enquanto mensageira de uma duradoura esperança na inovação e criação humanas, a arte já sempre se desvelou como uma *deusa*.

O argumento de Edwards que vimos acompanhando, aquele que toma a quaternidade como uma estrutura de condicionalidade do habitar revelada pela coisa, deve ser tão somente recuperado para que melhor se compreenda a faceta da quaternidade que reúne divindades e mortais, de modo que o ingresso em um dos elementos é já sempre a apropriação do outro: só nos prostramos diante dos deuses se inicialmente reconhecemos nossa fragilidade, e somente nos tornamos mortais se capazes de aguardar pelo que nos falta. Como vimos, a abordagem de Edwards consiste em ler a coisa do pensamento tardio de Heidegger segundo a sua capacidade de revelar as condições específicas de seu próprio ser, e nesta mesma aparição também revelar as condições da vida responsável pela sua produção. Essa é propriamente a diferença da coisa [*das Ding*] genuína do período tardio da filosofia de Heidegger em relação aos instrumentos de *Ser e Tempo*: somente a coisa assim concebida é capaz de apontar para a sua própria condicionalidade, fazendo brilhar o todo ao qual ela própria *deve* o seu ser. Ao modo de ser do instrumento de *Ser e Tempo*, deste modo, pertence de modo essencial o encobrimento das condições de sua produção: estes devem oferecer uma absoluta adesão à vontade humana enquanto mergulhados na impessoalidade própria das coisas cujo ser corresponde à eficiência de sua utilização, quer dizer, os instrumentos não oferecem resistência e assim já sempre se apresentam como supostamente incondicionados. No mesmo passo, o encobrimento se dá também quanto à condicionalidade da vida que construiu estes instrumentos: a vida de um ser humano incapaz de reconhecer tanto as suas próprias fraquezas como o caráter insuperável de sua incompletude – uma vida que em alguma medida acredita ser também ela *incondicional*. Se essa vida que constrói entes a partir de uma total objetificação de seu entorno, concebe a si mesma como já sempre realizada e completa em si mesma (postura que acarreta por sua vez um relacionamento prático com as coisas do cotidiano no qual o humano acredita encontrar aí absolutamente tudo aquilo de que precisa, onde é continuamente reabsorvido pelo fluxo da mobilização geral de um cotidiano tecnicamente planejado), então o futuro para o qual essa mesma vida se atreve a direcionar o olhar é sempre um futuro sem grandes novidades e no qual não há nada realmente digno de espera. O que quer dizer, junto da análise de Edwards, que nesse modo de vida em que não é possível uma postura de espera simplesmente não se pode habitar, pois o homem não sabe se encontrar diante dos deuses. Aqui, não há lugar para aquela esperança na relação com as divindades porque em última análise não há qualquer

vislumbre de nossa condição radicalmente incompleta – nada se espera porque *nada parece faltar*.

É assim que essa vida que concebe a si mesma como incondicional e produz coisas que escondem as condições reais de seu vir a ser, esconde ao mesmo tempo de si mesma a sua mais profunda *fragilidade*: a morte como o destino certo. No nível prático, o caráter extremamente impessoal das coisas que construímos, cuja neutralidade incarna de modo exemplar a objetificação a que nós mesmos nos submetemos, somente alimentam as ilusões coletivas do ser humano como um sujeito autocentrado e onipotente que desconhece a mortalidade. As coisas que construímos refletem assim a nossa própria ilusão de incondicionalidade (numa espécie de delírio de autossuficiência): aqui não é possível o ingresso num habitar porque não nos apropriamos da nossa condição de *mortais*. Assim, a nossa condição desapropriada como que *respinga* nas coisas que construímos: as condições de produção destas coisas são as de uma vida mediana, homogeneizada, administrada, impessoal – as coisas de nosso cotidiano são o testemunho vivo de um modo de vida que é nossa decisão a cada momento. A possibilidade de entrada do humano na reunião da quaternidade e assim a realização do habitar parece repousar naquele movimento inicial de reconhecimento da *contingência* e *finitude* de que fazemos parte, cuja falta mais profunda se encontra nomeada desde o princípio de nossa vida quando de algum modo já estamos dirigidos para a morte. É esse reconhecimento, portanto, que nos permite adentar a quaternidade de uma só vez: somos aqueles que sabem de sua carência fundamental e que assim se prostram cheios de esperança diante dos deuses na espera de suas dádivas, e ao mesmo tempo, somos também aqueles que vivem conscientes e apropriados de seu fim inevitável, da morte sempre vindoura.

Junto de Young, uma outra leitura do papel das divindades na quaternidade heideggeriana é também possível: os deuses, para este autor, referem-se antes de tudo a um *ethos* fundamental, isto é, àquelas leis em torno das quais uma comunidade se reúne e que são assim tornadas “divinas” a partir da autoridade que adquirem para os membros daquela comunidade<sup>59</sup>. Novamente, a estratégia de Young consiste numa comparação aproximativa com *Ser e Tempo*: os deuses da fase tardia corresponderiam aos “heróis” da primeira fase. Em *Ser e Tempo*, a única fonte de autoridade aceitável para um ser humano livre e autônomo é aquela da herança cultural de seu povo, é nessa fonte “divina” de autoridade que o indivíduo pode procurar por uma possibilidade existencial autêntica e então segui-la como se seguisse a um herói eternizado pela memória coletiva de sua cultura. As leis humanas são assim

---

<sup>59</sup> YOUNG, “What is dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world”, p. 198.

consideradas “dos deuses” porque são sempre trazidas até nós, elas nos chegam a partir de um “outro mundo” (assim como a autoridade da herança cultural transmitida pela tradição), atravessando as distâncias junto dos mensageiros que, contudo, não são capazes de escrever esses éditos, mas somente encarná-los de modo exemplar: “Eles [os deuses] comunicam as leis, antes, sendo corporificações, encarnações, *exemplares* paradigmáticos destas leis. Eles não as comunicam, ou não ao menos primeiramente, dizendo-as, mas sendo, antes, os entes que eles são”<sup>60</sup>. Ainda que Young não tenha seguido nessa direção<sup>61</sup>, aqui mais uma vez é possível uma aproximação com o âmbito da arte: também a obra de arte se mostra a partir de si mesma, ela é a encarnação da sua própria verdade e assim pode também articular um *ethos* ao redor de si – a autoridade do cânone, por exemplo, também pode prover uma orientação autêntica para a vida humana<sup>62</sup>.

Na tarefa de interpretar a noção de quaternidade, Young empreende uma nova comparação aproximativa entre *Ser e Tempo* e os escritos tardios: o autor lê a quaternidade como um prolongamento do conceito de ser-no-mundo, este tomado como um “conceito estrutural”<sup>63</sup>, isto é, a quaternidade deve do mesmo modo articular o sentido de uma estrutura de mundo, agora a partir dos elementos terra, céu, mortais e divindades. Porém, o que Young não parece reconhecer é o fato de que essa renovada estrutura para se pensar o conceito de mundo não é pensada a partir do ser humano como no caso *Ser e Tempo*, em que o conceito de ser-no-mundo representava uma estrutura ontológica que punha lado a lado ser-aí e mundo numa transparente *correlação*. A quaternidade da fase tardia do pensamento heideggeriano é antes um acontecimento prévio ao humano e mesmo ao emergir do próprio mundo enquanto abertura de sentido, o que ao mesmo tempo confere a essa estrutura pré-ontológica de mundo o estatuto de condição de possibilidade do ser do humano. Além disso, uma leitura comparativa que identifica uma continuidade entre as fases do pensamento heideggeriano a partir de conceitos distintos quanto a uma estrutura ontológica de mundo encontra ainda outra barreira para a sua autorização. Lá em *Ser e Tempo*, o peso ontológico dessa relação está todo

---

<sup>60</sup> YOUNG, “What is dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world”, p. 199.

<sup>61</sup> A chave de leitura de Young nos permite apontar para mais um detalhe na questão da Modernidade em Heidegger: antes da “morte” nietzschiana dos deuses, o homem moderno assistiria à “fuga” das divindades, as quais ainda fariam parte deste mundo, contudo esquecidas e inoperantes. Nesse tema da fuga dos deuses na Modernidade, Heidegger pretende tratar do desfalecimento do poder de integração de todo *ethos*: a morte do homem como um *ser ético* compreende assim a própria morte do homem. YOUNG, “What is dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world”, p. 200.

<sup>62</sup> No sentido que desenvolve Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, como uma busca junto ao cânone literário de orientação para questões existenciais. Cf. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

<sup>63</sup> YOUNG, “What is dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world”, p. 197.

do lado do ser-aí, aquele que articula a totalidade de significância que é o mundo a partir da sua própria projeção de sentido, e para quem o todo do ente aparece como objeto de utilidade, subsumido ao título de centro de referência de que se reveste o ser-aí. Na fase tardia, pelo contrário, os seres humanos têm de se ver mais duramente com a sua própria condição de dependência em relação ao mundo, já que a estrutura em questão é responsável pela doação originária de nosso lugar no mundo.

### 1.3.3 *Deixar-ser a coisa*

Assim, a simplicidade dos quatro de que fala Heidegger é o próprio mundo enquanto reunião da totalidade. É este propriamente o sentido que há em se afirmar que os mortais *são* na quaternidade enquanto um dos momentos de uma totalidade integradora – a quaternidade representa em última análise o lugar primeiro a partir de onde começa o nosso ser. Contudo, esse nó de quatro pontas que sustenta de modo originário a fundação do mundo necessita ele mesmo de cuidado e proteção, tarefa atribuída ao nosso próprio habitar: “Em *habitando*, os mortais *são* na quadratura. O traço fundamental do habitar é, porém, resguardar. Os mortais habitam resguardando a quadratura em sua essência”<sup>64</sup>. A quaternidade corresponde assim à condição de possibilidade de nossa essência, enquanto aquela que abre primeiramente o mundo que nos acolhe e nos protege, mas também traz junto de si a ideia de um fim para a nossa existência, pois ser um mortal é também ter de assumir a tarefa de resguardar a quaternidade. Em outras palavras, o humano só pode vir a ser a partir da quaternidade, enquanto aquela que acomoda o emergir de todas as coisas na arrumação própria de sua estrutura; em contrapartida, a nossa entrada no mundo nos compromete desde o princípio com a tarefa de zelar por este acontecimento. Resta, contudo, esclarecer como se dá esse resguardo da quaternidade enquanto tarefa do habitar.

Perguntar-se sobre como é possível resguardar a quaternidade já é sempre perguntar sobre *como* é que se realiza o nosso modo de ser como habitar, ou em outras palavras, como podemos nos apropriar de nossa essência. Aqui, manifesta-se uma ideia cara ao todo da filosofia heideggeriana, aquela ideia de que falar do humano já é sempre falar das coisas do mundo, de modo que habitar não seria possível se se tratasse somente de “...uma de-mora sobre a terra, sob o céu, diante dos deuses, com os mortais. Habitar é bem mais um demorar-se junto às coisas. Enquanto resguardo, o habitar preserva a quaternidade naquilo junto a que

---

<sup>64</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 130.

os mortais se demoram: nas coisas”<sup>65</sup>. Assim, é o cuidado com as coisas de nosso mundo cotidiano que em última análise garante a posição do humano na quaternidade, já que a coisa é capaz de reunir em si a simplicidade das quatro facetas que compõem o mundo – parece assim que a própria essência do habitar enquanto este resguardo fundamental repousa antes nas próprias coisas, quer dizer, sem essa postura de zelo e serenidade para com o mundo, nenhum habitar se faria possível<sup>66</sup>. Fica claro aqui que a noção de habitar atinge aquela significação prática que vimos tentando desvelar desde o começo de nossa investigação a partir deste renovado relacionamento do habitante com as coisas do seu lugar de morada: o modo de vida como um habitar vem para se contrapor àquele cotidiano instrumentalizado e objetificador em que uma postura de dominação articulava o todo da autocompreensão humana. *Habitar*, em última análise, diz respeito às coisas, porque tratar do modo de ser do humano já é sempre debruçar-se sobre o seu relacionamento com o mundo e as suas coisas – habitar pode ser dito então como a tarefa de resguardar a quaternidade *nas* coisas. Mas como isso é possível?

A demora junto às coisas é o único modo em que a demora própria da simplicidade dos quatro alcança na quadratura uma plenitude consistente. No habitar, a quadratura se resguarda à medida que leva para as coisas o seu próprio vigor de essência. As coisas elas mesmas, porém, abrigam a quadratura *apenas quando* deixadas *como* coisas em seu vigor<sup>67</sup>.

Fica claro, portanto, que ao modo de vida como um habitar corresponde um relacionamento com o mundo das coisas segundo uma postura de *deixar-ser* [*Seinlassen*] estas mesmas coisas – e essa postura não é nada menos que uma condição do habitar. Se ao habitante cabe a tarefa de preservar a quaternidade nas coisas, o modo efetivo com que isso se dá reside no empenho humano ao zelar pelas coisas, ou ainda naquelas atividades responsáveis pelo vir-à-presença de muitas coisas: no cultivo daquilo que cresce por si mesmo, ou na edificação de coisas que simplesmente não crescem, ambos modos de construir. *Porque habitar é construir coisas*. Como vimos, a coisa produzida por uma vida apropriada como um habitar deve revelar tanto as condições de seu aparecer (ao contrário da ilusória incondicionalidade do objeto da técnica), como as condições da própria vida que a produziu; em outras palavras, um habitar deve produzir coisas que revelem a condicionalidade da vida

---

<sup>65</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 131.

<sup>66</sup> Essa postura de serenidade deve ser tratada em maior profundidade após a nossa passagem pela questão da arte no pensamento heideggeriano: uma *disposição serena* pode ser entendida como o estado existencial ao qual somos conduzidos a partir da vivência estética. Essa postura de serenidade, portanto, deve nos levar a um modo de vida no qual as coisas são deixadas viger em seu ser, a partir de onde se faria possível superar aquela postura de dominação.

<sup>67</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 131.



humana e da própria coisa. Por fim, o critério para delimitar o que no nosso mundo pode ser chamado de coisa parece ser este: *só é coisa aquilo que preservar e manifestar a quaternidade*. A coisa, portanto, deve de algum modo revelar a sua dívida para com a natureza, a sua fragilidade diante das intempéries dos ciclos naturais, a sua incompletude diante do divino que é fervorosamente aguardado, a sua produção a partir da vida de um humano que deseja morrer uma boa morte. É assim que Heidegger irá dizer que habitar é construir “desde que se preserve nas coisas a quaternidade”, quer dizer, desde que o nosso modo de vida e as coisas que construímos a partir daí espelhem o reconhecimento primordial de nossa condicionalidade. Assim, é a nossa atividade produtora que deve levar a quaternidade até a coisa construída, o que em última análise depende de que vivamos *como* habitantes, ou seja, *na quaternidade*. Na coisa resplandece o fundamento sobre o qual repousa a própria possibilidade de nossas vidas como humanos: *a quaternidade é o lugar a partir de onde o nosso habitar acontece*.

#### **1.4 A apropriação da essência humana e a efetividade prática do habitar**

Até aqui, vimos que ao habitar corresponde o traço essencial do resguardo, o qual encontra seu momento de realização numa via de mão dupla: tanto como dádiva de um acolhimento que o homem experimenta neste planeta enquanto seu habitante, como no zelo para com as coisas do mundo que o acolhe como um lugar de morada. Pelo tema do *resguardo* como o traço essencial do habitar, por sua vez, alcançamos a questão da coisa como condição para o pensamento do habitar enquanto modo de vida capaz de superar a objetificação de um cotidiano dominado por instrumentos impessoais e homogêneos (a *coisa* que deve retornar ao fim de nosso percurso). No mesmo passo, podemos constatar que o habitar se cumpre como um novo modo de relacionamento com as coisas engendrado por este mesmo resguardo – aí se realiza aquela sua significação prática, em que se torna possível uma leitura do habitar poético quanto ao sentido e à possibilidade de sua efetivação. Assim, se o habitar compreende um relacionamento prático com as coisas do mundo em que o ser humano abandona aquela postura voluntarista em nome da atitude essencial de *deixar-ser* as coisas, resta questionar como é possível alcançar essa postura transformada, como se faz possível realizar o habitar enquanto uma condição apropriada da essência humana – e o que é mais importante: como se faz possível alcançar essa condição de dentro de nosso próprio cotidiano, enquanto tarefa assumida na individualidade incontornável de cada habitante. Para esse

intuito, nosso primeiro movimento é o de recuperar as reflexões de Heidegger acerca das condições do cotidiano que ele próprio vivenciara e do modo de vida aí realizado. Retornamos assim ao texto *Carta sobre o humanismo*, quando Heidegger explora uma concepção da essência do humano que parte da ideia de que é o próprio Ser que nos lança como projeto no mundo, e de que também é o Ser que nos destina para a nossa própria essência e no mesmo movimento garante a proximidade entre ambos: “Nesta proximidade, na clareira do ‘aí’, mora o homem como o ec-sistente, *sem que já hoje seja capaz de experimentar propriamente este morar e assumi-lo*”<sup>68</sup>. O diagnóstico de Heidegger quanto à condição do homem contemporâneo, portanto, é o de que não somente falhamos na apropriação de nossa essência, mas de que antes de tudo falhamos continuamente pela incapacidade de *experienciar* nosso próprio ser. Desejamos seguir atentamente essa indicação heideggeriana que repousa na tese de que o nosso modo de vida atual não é o de um habitar, e assim levar às últimas consequências a ideia de uma conquista de nossa essência, da própria possibilidade do habitar como modo de vida e das condições envolvidas para a sua realização. A partir deste diagnóstico, contudo, deparamo-nos com um problema decisivo.

#### 1.4.1 A questão da universalidade da noção de *habitar*

Primeiramente, em “*...poeticamente o homem habita...*”<sup>69</sup>, Heidegger reflete em torno à possibilidade de se tomar a noção de habitar como uma condição *universal* da existência humana, isto é, de assumir o habitar como uma descrição referente a todo homem em qualquer tempo ou lugar: “*...poeticamente o homem habita...*’. A rigor, podemos assumir que poetas habitem poeticamente. Mas como entender que ‘o homem’, ou seja, que *cada homem habite sempre* poeticamente?”<sup>70</sup>. Nesse sentido, a tese de Heidegger buscaria pelas condições mais gerais da existência humana, na mesma medida em que procuraria por algum conteúdo originário do qual não se exige uma realização na esfera do cotidiano (Heidegger, portanto, poderia ser acusado aqui de não empreender uma análise suficientemente historicista – ainda que se possa pensar numa investigação das condições *mais gerais* da vida humana e, portanto, sem aquele peso da ideia de uma “condição universal”, permanece como matéria de

<sup>68</sup> HEIDEGGER, *Sobre o humanismo*, p. 161, grifo nosso.

<sup>69</sup> HEIDEGGER, M. “*...poeticamente o homem habita...*”. In: HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 165-181.

<sup>70</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 165, grifo nosso.

interpretação o modo com que Heidegger classificaria o caráter geral da quaternidade<sup>71</sup>). Ainda assim, afirmar que *todo* homem habita, é afirmar que toda vida humana possível, no interior de toda possível cultura e em qualquer tempo vigente, só pode vir a ser enquanto condicionada pelas quatro faces da quaternidade. Isto quereria dizer que só podemos viver *como* humanos se estivermos sobre a terra, sob o céu, entre os mortais e diante dos deuses (talvez o problema mais flagrante de uma universalização das condições da existência humana esteja no lado das divindades: será que toda cultura se comporta deste modo em relação ao futuro e ao sagrado? Em que medida a ideia de um *ethos* compartilhado por uma mesma comunidade pode ser assumido como uma condição universal da existência humana?). Em outras palavras, o habitar assumido como descrição das condições *universais* da vida do ser humano faz parte de uma concepção da essência humana, que ao menos neste aspecto, parece recair no procedimento tradicional de afastar a “essência” da “existência”: habitamos essencialmente, mas vivemos neste planeta sem que se dê propriamente um habitar.

Talvez possamos procurar por outras possibilidades de interpretação quanto à questão do estatuto de universalidade da noção de habitar se recorrermos à própria concepção de Ser que emerge junto da noção de verdade como um *acontecimento* no período dos anos 30 (problema que surge particularmente em *A origem da obra de arte*, tema de nosso próximo capítulo). Aí, no contexto da experiência da obra de arte e sua verdade que por si mesma acontece, o Ser não se manifesta ao homem sempre do mesmo modo como se se tratasse de uma espécie de forma única e imutável que se substancializa na Terra (como se os homens de todos os tempos experimentassem o “mesmo” Ser), antes a sua incarnação neste mundo enquanto acontecimento é sempre um mostrar-se particular, como um evento único que tem o seu próprio tempo e lugar e também a sua própria fisionomia (o velho *eidos* platônico tornado substância<sup>72</sup>). Do mesmo modo, pensar o habitar como uma *tarefa* de caráter prático é já sempre pensar nas condições *históricas* da sua emergência (afinal a própria noção prática de *tarefa* já prevê que esta seja assumida por um indivíduo particular, pertencente a uma cultura específica, imerso na atmosfera de uma dada época...), e assim também na realização efetiva deste modo de vida humano – pensar o habitar como uma resposta que construímos com nossas próprias vidas à manifestação sempre substancial e particular do Ser, e isto quer dizer, livre de abstrações inócuas. O que queremos dizer simplesmente é que o próprio conceito de

<sup>71</sup> EDWARDS, “Poetic dwelling on the earth as a mortal”, p. 141.

<sup>72</sup> Esta interpretação quanto ao caráter substancial do Ser que se manifesta na verdade da obra de arte deve nos ocupar em nosso próximo capítulo, quando travaremos um diálogo com a obra de Hans Ulrich Gumbrecht em busca de uma concepção de vivência estética que satisfaça o critério de uma transformação a nível existencial daquele que experimenta o desvelamento do Ser no encontro com a verdade da obra de arte.

Ser em Heidegger não recebe qualquer caráter universal, ele não é um conceito completo e fechado sobre si, e de que pensá-lo enquanto pertencendo ao estatuto ontológico de um acontecimento é já sempre deixá-lo entregue ao regime do *devenir*. Do mesmo modo, também o habitar pode ser pensado por esta via, como uma realização que *acontece* na vida daquele que assume esta tarefa para si, deixando-se simplesmente aberto o espaço de todas as particularidades e contingências ligadas a qualquer vida humana<sup>73</sup>.

Por outro lado, o tema da interpretação da universalidade da noção de habitar como essência do humano traz ainda a possibilidade de se tomar a quaternidade como um conceito propriamente *transcendental* do Heidegger tardio: ela seria o resultado do pensar crítico-reflexivo que enuncia as condições de possibilidade de nossa vida. Assim como o elemento transcendental se refere sempre ao que não pode ser designado, o não objetual (como as categorias *a priori* do entendimento que garantem toda experiência do ente na filosofia kantiana), também a quaternidade não é ela mesma uma coisa, mas manifesta-se junto dela, enquanto a coisa persistir na vigência de um habitar onde já é sempre liberada para o seu ser, e a partir de onde pode manifestar as condições da vida que a produziu. A quaternidade nesse sentido pode até mesmo ser concebida como um dos variados modos de se pensar o Ser: ela mesma não pode ser identificada com um objeto, mas a sua estrutura é a possibilidade de emergência de tudo o que há (assim como o Ser pode ser tomado como a condição de possibilidade de todo o sentido). O caráter transcendental da quaternidade repousa, em última análise, em ela ser a condição de possibilidade do emergir do mundo.

#### 1.4.2 Uma lacuna entre a essência e a existência

Ainda que Heidegger enuncie o habitar como a essência do humano, ele já sempre trabalha com a hipótese de que a condição do homem contemporâneo não se encontra apropriada e de que o habitar só é vivenciado enquanto a posse de uma residência como um dentre os comportamentos humanos: “Nosso habitar está sufocado pela crise habitacional. E mesmo que fosse diferente, o que hoje se entende por habitar está açulado pelo trabalho, revolvido pela caça de vantagens e sucesso, enfeitado pelo lazer e descanso organizados”<sup>74</sup> (o que, como já vimos, não satisfaz o critério de resguardo do habitar essencial). Na mesma

<sup>73</sup> Talvez seja possível acrescentar que há vários modos de se realizar o habitar (pela via da arte, do pensamento, do cuidado com os outros seres ao redor...), e mesmo pode-se dizer que há também vários modos de o habitar se efetivar na vida particular de um indivíduo, a partir de todas as condições já sempre envolvidas aí. Não é preciso uma definição última que dê por encerrada tanto a procura como a reflexão acerca da vida que queremos *viver*.

<sup>74</sup> HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 165.

linha do diagnóstico de *Carta sobre o humanismo*, permanecemos ignorantes quanto à nossa própria essência, distantes de experimentar o que venha a ser o habitar – parece haver uma fratura fundamental na filosofia heideggeriana entre a coisa e a sua essência, segundo a ideia de que aquilo que é essencial na coisa não pertence a ela mesma<sup>75</sup>. Heidegger claramente opera a partir da constituição de um paradoxo: no plano da essência, habitamos porque o habitar corresponde ao viger essencial de nosso ser; no plano da existência, com o deslocamento do eixo de análise para uma reflexão de cunho prático, simplesmente deixamos de habitar porque não só falhamos na tarefa da apropriação de nosso ser, como chegamos mesmo a desconhecer nossa própria essência. Junto da instituição de uma ruptura entre o nível da essência (aquele em que o homem é um habitante) e o nível da existência (aquele em que o homem se encontra numa condição desapropriada), questionamos como é possível compatibilizar a ideia de que algo nos pertence como essência, mas ao mesmo tempo não é tangível para as nossas próprias mãos. Como podemos *ser* nessa completa ignorância, sem termos a experiência de nossa essência? Para realizarmos o habitar, isto é, para fazermos a experiência do que é o habitar, devemos então alcançar algo que contudo já nos pertence? Como isso seria possível?

Podemos considerar a solução de Young para o impasse quanto a esta ruptura entre os planos da essência e da existência: a postulação de dois níveis para a noção de habitar, o nível do habitar ordinário e o nível do habitar essencial<sup>76</sup>. O habitar ordinário corresponde à experiência do indivíduo como um habitante no mundo, compreende o seu próprio sentimento de constantemente encontrar-se em casa, de vivenciar o mundo como um lugar seguro e acolhedor, como um lugar de morada. Já o habitar essencial corresponde a uma constituição ontológica que é independente do habitar ordinário, isto é, independente do que o homem vivencia em sua existência cotidiana. Desde que o habitar ordinário é concebido como a apropriação do habitar essencial, este se apresenta como condição necessária para a realização do primeiro (em resumo, há uma considerável ruptura entre aquilo que experimentamos na concretude deste mundo e o que o discurso filosófico em questão prevê como a nossa essência). Assim, seria o caso de que, embora sejamos habitantes desde a essência, simplesmente não conseguimos *experienciar* essa condição, não habitamos efetivamente porque não nos encontramos capazes de uma apropriação de nosso ser. Contudo, o que Young

---

<sup>75</sup> No contexto de *Serenidade*, texto a ser abordado em nosso último capítulo, a essência do ser humano é tomada como se encontrando no pensamento, contudo, para que essa essência possa ser descoberta em si mesma é preciso, ainda que paradoxalmente, desviar o olhar do ser humano e buscá-la na direção do Ser.

<sup>76</sup> YOUNG, “What is dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world”, p. 194.

parece não se perguntar é exatamente *como* se faz possível essa apropriação de nosso modo de ser como um habitar, como é possível *realizar* aquelas condições que a essência do humano enquanto habitar traz a palco. É por este motivo que a centralidade de nossa pesquisa repousa na pergunta: *como é possível algo assim como um habitar?* E deseja fazê-lo a partir do domínio *prático* de nossa vida, da possibilidade de alcançarmos a plenitude de nosso ser de dentro de nosso próprio cotidiano, em meio ao mundo das coisas.

Resta responder à pergunta quanto ao que está em jogo na ideia de uma conquista do habitar: parece que temos de recuperar algo que de alguma forma já nos pertence. O modo como Heidegger supostamente descreve a condição universal da essência do humano ao fechar o conteúdo da definição de habitar às contingências do âmbito da cultura, da história e da vida cotidiana dos habitantes, primando assim por um nível de análise ontológica atrelada à ideia de uma essência originária, acaba retomando um velho procedimento da tradição de definir a essência das coisas segundo um gênero abstrato. O diagnóstico desse tipo de articulação conceitual altamente abstrata pode mesmo levar à acusação de uma atitude essencialista de Heidegger, quando o filósofo elenca princípios teóricos que pretendem recobrir o todo de nossas possibilidades enquanto seres humanos<sup>77</sup> – um procedimento que aparece do mesmo modo no diagnóstico da metafísica como história do esquecimento do Ser em que Heidegger adota um único princípio geral para explicar o todo da história da cultura ocidental, numa espécie de lei histórica totalizante. Aparentemente, o mesmo elemento essencialista reapareceria na obra de Heidegger junto à noção de habitar, mais exatamente na figura de uma essência originária do ser humano cujo conteúdo definiria abstratamente o todo do que somos e podemos vir a ser, como mais um de seus conceitos totalizantes. Nessa via, faz-se possível identificar mesmo um fundo mítico no modo com que Heidegger articula o habitar como uma essência originária em relação à qual o ser humano teria progressivamente se afastado e para a qual é necessário retornar no sentido de um “recordar-se” (segundo a ideia do *Andenken* como único modo genuíno de acesso ao Ser, enquanto retomada dos resquícios impensados na história do Ser e seu caráter retrátil). Realizar o habitar, nestes termos, passaria pela exigência de se exercer uma espécie de “recuperação” dessa essência perdida, promovendo a ideia de algum tipo de *retorno* a uma condição anterior mais autêntica e originária de nosso ser, da qual a história metafísica do Ocidente teria progressivamente nos afastado.

---

<sup>77</sup> STEIN, *Pensar e errar: um ajuste com Heidegger*, p. 172.

Se se prefere evitar esse tipo de conotação mítica ao tratar da questão da essência humana em Heidegger, um bom caminho a ser travado é o de recusar qualquer ideia de retorno, preferindo antes jogar todo o conteúdo da noção de habitar em direção ao futuro, numa projeção da vida que queremos viver, enquanto o horizonte pelo qual nos guiaremos nessa procura. Por isso a nossa proposta é a de que, para além de uma definição abstrata que não se coaduna com a realidade de nosso cotidiano, o habitar possa ser encarado como um exercício de crítica e autorreflexão. Nessa via, o habitar é para ser assumido como *tarefa*, é algo tão somente a ser buscado, é um movimento *à frente* (e não um retorno perigoso a uma origem pretensamente pura e esquecida), é o horizonte que desejamos perseguir a partir da constatação de um cotidiano banalizado e objetificador – a sua conquista deve se dar, portanto, a partir das condições deste cotidiano único, e não alhures. A essa conquista, portanto, corresponde uma transformação histórica de nosso ser, construída a partir das condições atuais e num processo pleno de possibilidades. O mais importante aqui é evitar o impulso mítico de retomada de uma condição originária em algum lugar perdido do passado, para construir algo assim como um “futuro histórico”, a partir de uma luta presente dotada de caráter material e, portanto, num tempo e espaço determinados, exercida por pessoas de carne e osso no interior de tradições herdadas. O habitar poético como tarefa, portanto, dá-se como a reflexão crítica quanto ao *modo como queremos viver neste planeta*.

A tarefa seguinte de nossa investigação deve tratar da articulação da pergunta pelo *modo* com que se faz possível a apropriação de nossa essência como um habitar, um modo de alcançar essa condição que se faça possível a partir de nosso próprio cotidiano: nossa aposta é a de que essa via pode ser encontrada no âmbito da arte. A partir daqui, portanto, acompanharemos o pensamento heideggeriano naquilo que ele possui de mais contundente acerca do acontecimento da verdade em curso na obra de arte, bem como da relação estabelecida entre espectador e obra a partir do ensaio *A origem da obra de arte*. A hipótese com que trabalhamos é a de que através da arte a existência humana pode experimentar a autorrevelação do Ser no acontecimento da verdade e, ao mesmo tempo, aproximar-se do desvelamento de seu próprio ser – possivelmente um passo para aquela apropriação de si que assumimos como tarefa junto ao diagnóstico de *Carta sobre o humanismo* (uma apropriação no nível do *si-mesmo*, como uma nova forma de autocompreensão humana, que engendra um relacionamento do mesmo modo apropriado com a *coisa*). O intuito central de nossa passagem pelo tema da arte reside na tese de que a vivência estética pode ser lida como uma via que nos conduz para um estado existencial transformado, em que o desvelamento de nosso

próprio ser junto à substancialidade da obra de arte nos põe em contato com espaços ainda não desbravados da essência humana.



## CAPÍTULO II

### A vivência estética como caminho para a apropriação de si

#### 2.1 A questão da arte no pensamento heideggeriano

Qualquer aproximação com o pensamento estético de Heidegger deve de algum modo iniciar pelo seu fim: a *destruição* da própria Estética. O que está em jogo, ao lado do projeto de destruição [*Destruktion*] da metafísica ocidental como desvelamento daquilo que em sua história permaneceu inaudito para ela mesma, é destruir também os preconceitos legados pela tradição ao tratar da questão do belo e da arte. O que é aqui fundamental reside em compreender o movimento de superação que a ontologia da arte pretende empreender em relação ao fundamento subjetivo da Estética moderna: seja na filosofia transcendental de Kant, seja no idealismo absoluto de Hegel, a questão da arte só vem à tona a partir da pressuposição da obra como objeto de vivência [*Erlebnis*] para um sujeito. Essa vivência, conforme pensada no interior do paradigma moderno da subjetividade, corresponde em traços gerais à experiência sensível do espectador quando do encontro com a obra (quando a arte é aproximada à *aisthesis*), quer dizer, a efetividade do fenômeno da arte é pensada a partir da fruição individual de cada espectador, conforme este é afetado em suas faculdades sensíveis – fica claro que a obra ela mesma, enquanto coisa que é oferecida a um sujeito de experiência e de gosto estético, permanece sempre renegada a um segundo plano.

##### 2.1.1 O projeto de *Destruktion* da Estética moderna

Para Heidegger, o problema de alguma maneira reside no caráter normativo de que se reveste a Estética enquanto disciplina filosófica (cunhada por Baumgarten em 1775, como disciplina dedicada aos princípios do belo e sua aplicação à arte), e na influência que passa a exercer em relação à prática artística como um todo – desde o artista criador que produz a obra a partir de uma inspiração interna, até o espectador que a aprecia como objeto de fruição do qual deve extrair um juízo de gosto estético. Como mostra Hans-Georg Gadamer no ensaio *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*, é Kant quem primeiramente atenta para a vigência de um questionamento próprio à Filosofia no fato estético: na experiência do belo e da arte entra em jogo uma verdade singular que não conhece a generalidade do

conceito e da razão, mas também não pertence a uma mera reação de gosto subjetiva – a verdade que vem à tona com a experiência da arte recebe o seu caráter geral em Kant enquanto um juízo de gosto passível de comunicação, segundo o reconhecimento objetivo de outros possíveis espectadores que através do mesmo objeto também experimentam o belo<sup>78</sup>. O que é decisivo no tratamento kantiano do fato estético é a alegação de sua independência em relação tanto a finalidades de cunho prático como a conceitos teóricos da razão; o sentimento de prazer que emerge com a experiência do belo deve ser compreendido a partir de um caráter “desinteressado”, isto é, não voltado a intenções objetivas e cotidianas – a experiência do belo na tradição Estética é uma satisfação que se dá sem a orientação para uma finalidade prática. O conteúdo do juízo estético, a verdade que aí se experimenta, recebe assim a sua validade objetiva enquanto experiência que nos assalta, por um lado, sem reduzir-se num gosto individual subjetivo e, de outro, sem ser englobada em conceitos teóricos: “Nesse particular, damos graças a Kant por uma primeira compreensão da aspiração estética: ter validade e, entretanto, não ser incluída entre conceitos com objetivos finalistas”<sup>79</sup>. A fundamentação do juízo de gosto em Kant, no contexto da *Crítica da Faculdade do Juízo*, assenta sobre a assunção de que a especificidade do juízo estético reside num ajuizamento acerca do belo que tem por base não um conceito, mas antes um sentimento de prazer: “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão* subjetivo”<sup>80</sup>. Assim, o que está em jogo na constituição do juízo estético é muito mais o prazer da contemplação desinteressada e não tanto algo da própria existência da obra, pois a referência da representação do juízo estético está sempre no sentimento de prazer do sujeito que experimenta a obra de arte. A partir daqui, portanto, fica claro que a teoria estética moderna e o seu conseqüente regime normativo em relação à prática artística se organizam em torno do princípio geral da experiência vivida [*Erlebnis*] – não há espaço para uma ontologia da obra de arte porque o que é tomado como efetivo no fato estético reside na interioridade do Eu que vivencia a obra, seja no processo de criação ou de recepção.

Além de fundamentar o juízo de gosto estético como um juízo que possui validade objetiva ainda que não busque a produção de conhecimento, a estética kantiana fornece ainda outro fundamento central à Modernidade e, mais especificamente, ao Romantismo: a ideia do

<sup>78</sup> GADAMER, H-G. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 32.

<sup>79</sup> GADAMER, *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*, p. 34.

<sup>80</sup> KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. 2. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 48.

gênio criador cuja atividade corresponde em última análise à “origem” da obra de arte. Até este momento, a arte bela tematizada por Kant encontrava ressonância na natureza enquanto fim a ser buscado pelo artista (segundo a ideia do belo natural), isto é, uma beleza *que se passa* por natureza enquanto ela mesma não deve revelar o artifício de que é feita. Isto significa que a prática artística deve sempre contar com regras e procedimentos específicos, mas que estas regras simplesmente não podem sobrepujar a beleza genuína enquanto pertencente ao que é natural, enquanto beleza que deve permanecer conforme à natureza – para Kant, do mesmo modo, o juízo sobre o belo também não pode ser deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento. Nesse sentido, a criação da arte bela é somente tornada possível por meio da figura do gênio enquanto aquele que possui um *dom natural* para a criação e que, a partir daí, pode introduzir a necessária regra à produção da obra de arte e ao mesmo tempo mantê-la conforme a natureza: “*Gênio* é a inata disposição de ânimo *pela qual* a natureza dá a regra à arte”<sup>81</sup>. A este respeito, Benedito Nunes explica que o conceito de gênio inaugurado por Kant teria sido incorporado pelos românticos a partir de um progressivo distanciamento em relação à natureza, pois a arte, ao ser tomada como produto da criação do gênio, pode ser direcionada mais profundamente à faculdade subjetiva de imaginação do artista, isto é, ao caráter de expressão individual; é essa mesma expressão individual, mais a capacidade de inovação artística que rompem com a regularidade da natureza, instituindo uma nova regra de gosto pela via de uma intuição suprassensível, de uma “ideia estética” ao gosto do idealismo romântico. Isto significa que a formação do artista e o seu necessário domínio das técnicas de produção artística não mais se baseiam na tarefa de imitar o belo natural (segundo a *mimesis* clássica), mas na ideia da criação do gênio que se funda antes em sua própria expressão individual:

A obra nada imitaria do real, porque, espelho do Eu, de sua verdade, introduziria, contra a ordem causal da natureza, um permanente elemento de novidade. A partir daí a ‘criação’ tornou-se palavra de rotina, recobrando, justamente o surto da expressão individual e da conseqüente reflexividade dessa expressão<sup>82</sup>.

É assim que compreendemos o modo como a “origem” da obra de arte era concebida na tradição Estética: segundo a figura emblemática do gênio, cuja vivência interior permitiria aquela expressão máxima do Eu, e cuja criação instaurava uma obra a ser do mesmo modo vivenciada pelo sujeito de gosto estético, isto é, no reduto inapreensível da consciência individual. Estabelecidos em linhas gerais alguns dos principais preconceitos da tradição aos

---

<sup>81</sup> KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, p. 153.

<sup>82</sup> NUNES, B. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Maria José Campos (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 109.

quais se dirige grande parte da crítica heideggeriana, podemos, por fim, estabelecer uma aproximação mais firme com a sua *ontologia* – porque esta deve negar o fundamento epistemológico da Estética, privilegiando antes do sujeito de vivência, a obra no que ela tem de mais efetivo. Este fundamento epistemológico, como Heidegger deve demonstrar a partir da viravolta [*die Kehre*] dos anos 30 em direção à história do Ser [*Geschichte des Seins*], corresponde à fundação da própria Modernidade: aqui, a arte pertence ao estatuto de uma vivência individual cuja proveniência remete em última análise à constituição do sujeito como princípio último para a interpretação moderna do ente no seu todo – a sensibilidade pressuposta pela prática artística e orientadora da mesma é sempre a sensibilidade de um sujeito tornado centro de referência da totalidade do ente. A Modernidade, deste modo, engendra a posição do homem enquanto sujeito que se contrapõe a um objeto, ao mesmo tempo em que dota o objeto a ele contraposto daquele caráter “estético” necessário à experiência do belo, de modo que a Estética é o passo último da história da metafísica em seu processo de subjetivização da totalidade do real: “A subjetivização generalizada chegou, então, ao plano de estetização das próprias artes, niveladas pelo gosto, pelo valor frutivo”<sup>83</sup>. Quer dizer, a obra é ela mesma destituída de uma realidade própria para ver-se reduzida à intensidade das vivências que proporciona, na subjetividade radical do que conta como aquele prazer desinteressado ao gosto daquele que aprecia o objeto dotado de valor estético.

Deste modo, o projeto heideggeriano de *destruição* da Estética deve começar pelo próprio núcleo de fundamentação da Modernidade, num movimento que pretende abandonar a experiência da arte concebida como experiência sensível, segundo a abordagem de Gianni Vattimo<sup>84</sup>, para então alcançar a experiência da arte iluminada ao fim como *experiência da verdade*, a partir do desafio proposto à Filosofia pelas vanguardas artísticas do início do século XX, que recusaram de modo radical aquele modelo kantiano de uma relação “desinteressada” com a arte, em nome de um comprometimento cada vez mais profundo com a experiência da verdade que aí se apresentava. O desafio imposto à Filosofia seria aquele da necessidade de uma renovada noção de verdade que pudesse se ver livre de seu caráter exclusivamente metodológico e científico: um desafio que preenche assim o todo da Filosofia enquanto herdeira de um modelo “epistemológico”<sup>85</sup> que fora dominante na Modernidade, e

<sup>83</sup> NUNES, *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*, p. 110.

<sup>84</sup> VATTIMO, G. “Aesthetics and the end of epistemology”. In: DREYFUS, H.; WRATHALL, M. *Heidegger reexamined: art, poetry, and technology*. Vol. 3. New York: Routledge, 2002, p. 289.

<sup>85</sup> Empregamos o termo “epistemológico” na acepção do paradigma moderno determinado pelo dualismo de sujeito e objeto, não pretendemos nos reportar ao sentido do termo como teoria do conhecimento, tema que escapa completamente às pretensões deste trabalho.

que a partir daí assistiria ao seu próprio dismantelamento. É assim que também a Estética pode ser vista como um tipo de epistemologia, enquanto centrada na noção de experiência vivida – o fim da Estética deve corresponder, portanto, ao fim de um momento específico da história da Filosofia.

### 2.1.2 A obra de arte em seu caráter coisal e a coisidade da coisa

A partir deste cenário brevemente construído acerca das concepções centrais da metafísica moderna em relação à arte, podemos compreender, ao lado de Michel Haar<sup>86</sup>, a contribuição de Heidegger à história da Filosofia quanto a uma reflexão detida na obra de arte em seu ser – a questão que por fim conduz a arte para o lugar onde ela propriamente se dá, *na obra*. Nessa investida, vários dos preconceitos da tradição são sistematicamente desfeitos, como o princípio geral da experiência vivida (que permite pensar a experiência estética como experiência *da verdade*), e a ideia de que o artista é causa da obra de arte (porque é a própria verdade que aí se põe em obra, como veremos mais adiante). Assim, Heidegger pretende investigar o fenômeno da arte em sua efetividade, portanto, não mais segundo o fundamento subjetivo da experiência sensível, mas a partir da substancialidade da obra que vem à frente no acontecimento de sua verdade. Neste caminho, a questão quanto à “origem” da obra de arte não remete a qualquer ideia de causalidade, refletindo antes o modo de ser da obra lá onde a origem encontra o seu momento inaugural, como proveniência de sua essência; essa origem, portanto, não pode ser encontrada na figura do artista, porque ele mesmo assim aparece através de sua própria criação, ele se torna propriamente um artista diante de sua obra. A partir daqui, torna-se visível um círculo no qual o artista cria a obra, mas ao mesmo tempo, a obra também cria o artista, e a solução para este impasse conduz-nos de volta para o mesmo lugar: é a arte que atua como um terceiro nessa mútua relação em que obra e artista originam um ao outro<sup>87</sup>; este terceiro, contudo, é um primeiro quando assume seu papel originário – a arte é a origem, no entanto não “causou” nenhum deles. Assim sabemos que é essa “arte” que estamos a buscar, segundo a originariedade própria de seu fenômeno; no entanto, logo percebemos que o objeto de nossa procura não se encontra assim solto pelo mundo como uma

<sup>86</sup> HAAR, M. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

<sup>87</sup> HEIDEGGER, M. “A origem da obra de arte”. In: MOOSBURGER, L. B. *“A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas*. Curitiba: UFPR, 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007, p. 5.

coisa determinada para o qual poderíamos nos dirigir e vividamente perguntar-lhe pelo seu ser – se é a arte em sua verdade que perseguimos, devemos saber *onde* propriamente encontrá-la: retornamos assim à obra.

Se já se sabe *onde* propriamente procurar pela arte, a partir da pressuposição de que em seu acontecer a arte instaura ela mesma o lugar de sua emergência, cabe perguntar pelo *modo* segundo o qual ela deve se dar na obra. A interrogação se movimenta neste círculo por conta do caráter de *acontecimento* da arte: procura-se não por uma definição universal e genérica do fenômeno artístico, mas pelo modo com que ela simplesmente se dá, emergindo em nossos mundos cotidianos e afetando o curso de nossas vidas – neste círculo, portanto, vai-se da obra para a arte (a última como origem da primeira e como o elemento “terceiro” entre obra e artista), e então da arte para a obra (só podemos encontrar a arte a partir de sua própria “vigência”, no sentido da efetividade [*Wirklichkeit*] da arte que repousa na obra): “O que a arte seja [*sei*] deve-se deixar apreender a partir da obra. O que a obra seja [*sei*], só podemos experimentar a partir da essência da arte. Qualquer um logo percebe que nos movemos em círculo”<sup>88</sup>. Diante da obra efetiva, despido de quaisquer “conceitos mais elevados” e recusando uma “dedução a partir de princípios”, Heidegger deseja perguntar à própria obra de arte o *que* ela é e *como* ela é.

Depois da visada aos preconceitos da tradição em jogo nas noções de causalidade e no entendimento moderno da efetividade da arte, que interpretava a origem da obra de arte como se reportando essencialmente ao artista e seu estatuto de gênio, deparamo-nos com a dificuldade da interpretação da obra em seu caráter de coisa: a atitude mais natural à tradição Estética é a de tomar a obra de arte como um ente diante-da-mão [*vorhandenen*], como uma coisa simplesmente aí. O fundamento subjetivo das noções tradicionais de fruição e apreciação da arte faz com que se ignore o caráter inelutavelmente material de toda obra, “esse aspecto fartamente rude e superficial da obra”<sup>89</sup> (como afirma Heidegger na melhor forma de sua ironia), em nome de uma profundidade a ser buscada sempre “além” da mera coisa, segundo a pretensão de uma elevação do espírito em relação à simples matéria. Nesse sentido, Heidegger deve suspender não somente o entendimento habitual do ser da obra de arte (cindido entre um componente material e outro espiritual), mas também a própria interpretação do ente na totalidade como coisa disponível, subsistente. Faz-se necessário, deste modo, um novo horizonte semântico que possa dar conta do caráter coisal [*dinghaft*] da

<sup>88</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 6.

<sup>89</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 7.

obra de arte sem reduzi-la à determinação meramente subjetiva do ente. O caráter de coisa da obra de arte, deste modo, relaciona-se abertamente com uma necessária articulação espacial de seu vir-à-frente, pois toda obra de arte ocupa um lugar no espaço e pode assim ser manuseada – mais do que isso, a própria constituição de uma obra depende do componente material que necessariamente a acompanha:

O pedregoso está na construção. A madeira está no entalhe. O colorido está na pintura. O tom do dizer está na obra falada. O soar está na obra sonora. O coisal está tão inevitavelmente na obra de arte, que temos antes de dizer até ao contrário: a construção está na pedra. O entalhe está na madeira. A pintura está na cor. A obra falada está no tom do dizer. A obra musical está no som<sup>90</sup>.

Com esta descrição invertida da própria constituição da obra de arte, Heidegger deseja de algum modo atentar para o absurdo de se conceber o necessário componente material da obra como uma espécie de infraestrutura que serve unicamente de base para um conteúdo sobrelevante; afinal, dizer que “a obra musical está no som”, e não somente o contrário, é afirmar uma relação inextricável entre forma e matéria (de modo que a matéria é posta numa posição de igualdade em relação ao seu par), é afirmar o quanto uma pertence à outra na unicidade da obra genuína enquanto um repousar-em-si. Deste modo, Heidegger faz aparecer um pressuposto central na interpretação do ser da obra de arte em toda a tradição Estética: a conjunção entre matéria e forma em que o componente material é *mero* suporte para uma forma que deve se apresentar como o conteúdo sobrelevante. A concepção de matéria enformada, segundo a ideia de que é a atividade do artista que deve submeter uma forma à matéria inerte (o que parece garantir a sua pretensa responsabilidade pela origem da obra), deste modo, subjaz a interpretação tradicional da obra de arte como um *símbolo*<sup>91</sup>: o componente material serve de infraestrutura para algo que lhe é sempre superior, enquanto que o conteúdo espiritual, como seu oposto, deve assumir o caráter de forma daquilo que é o propriamente artístico. A partir deste ajunte de forma e matéria (dualístico em sua essência e claramente hierarquizado), formar-se-ia como que uma “superestrutura” artística por sobre a base material – é então este conteúdo espiritual que cumpre a tarefa da significação ao remeter o espectador a um outro, de modo que a obra “diz algo outro que a mera coisa ela mesma”<sup>92</sup>, num movimento de trazer-junto [*zusammenbringen*] algo outro que é próprio ao caráter de símbolo. Parece assim que o caráter coisal não faz propriamente parte da obra, já que a obra deve trazer junto de si o outro que é aqui copiado, representado – algo que nunca concerne diretamente à obra de arte em seu caráter de coisa, mas reside num sentido sempre fora, ou

<sup>90</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 7.

<sup>91</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 7.

<sup>92</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 7.

acima dela própria. O coisal da obra de arte, na interpretação da metafísica moderna, fica assim reduzido à constituição puramente material que serve de base à sobrelevação do conteúdo propriamente artístico: “O coisal na obra é evidentemente a matéria de que consiste. A matéria é a base de fundo e o campo para a enformação artística”<sup>93</sup>.

Interrogar a obra de arte em seu ser, deixá-la falar de si de modo pleno, é atentar para o coisal da obra em sua própria efetividade – uma ontologia da obra de arte deve assim interrogar o caráter coisal da própria coisa. Para Heidegger, o entendimento tradicional da coisidade da coisa assentava na ideia de coisas autênticas às quais se apelaria para determinar o ser do coisal como “meras coisas”, onde “mero” se reporta ao caráter de algo ser uma coisa e nada mais, num sentido “quase depreciativo”. Essa concepção da coisidade da coisa teria servido de pressuposto para a interpretação da totalidade do ente no pensamento ocidental, de modo que uma visada atenta à concepção tradicional do ente pode dirigir o pensamento de volta ao coisal da coisa. Assim, o modo de interpretar a coisidade da coisa, atuante na decisão acerca do ente, desenvolveu-se em três concepções principais: (a) a coisa como o suporte de suas características; (b) a coisa como a unidade de uma diversidade sensível; (c) a coisa como matéria enformada. Nas duas primeiras concepções ainda não se dava uma diferenciação clara entre o ente que é ao modo de coisa [*dinglich*] e aquele que não é (aquele que pode ser um instrumento ou uma obra), pois as duas interpretações serviam a todo e qualquer ente. O intuito de Heidegger com esta análise é mostrar que neste cenário ainda não se apresentava a diferenciação entre o ser da coisa, do instrumento e da obra. Assim, se a primeira concepção – aquela da coisa como o suporte de suas características – teria pecado pelo afastamento excessivo da coisa em relação ao nosso corpo (porque a concebe pela mediação de um conceito que põe o próprio da coisa nalgum lugar distante de nossa experiência, em algo como o “núcleo” em torno do qual suas características se reuniriam), a segunda concepção – aquela da coisa como unidade de uma diversidade sensível – persegue justamente uma imediatidade exagerada pela via das sensações que a coisa produziria no sujeito cognoscente (mesmo essa imediatidade continuaria a afastar a coisa por conta da necessária análise das diferentes sensações provocadas pela coisa, enquanto que ela mesma permanece distante de nós).

A última concepção, a concepção do coisal segundo uma matéria enformada, por fim, possui um especial interesse por se tratar da concepção do caráter coisal da coisa dominante na interpretação do ente própria à Estética, isto é, a interpretação do ser da obra de arte

<sup>93</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 13.



repousa sobre o fundamento da interpretação do ente como matéria enformada. Esta última, contudo, origina-se antes da interpretação do ser do instrumento do que da própria coisidade da coisa – é a serventia de cada instrumento que dita a doação da forma e a eleição da matéria para seu ajunte, concebendo-o como coisa produzida. É essa mesma concepção de matéria enformada que fornece a interpretação já abordada da obra de arte como um símbolo, onde o caráter de coisa é a base material para a forma artística. Neste ponto, Heidegger revela o equívoco de se interpretar todo e qualquer ente a partir de uma determinação do ser-instrumento: a concepção de matéria enformada não daria conta nem da mera coisa, porque não possui o caráter de crescer-por-si-mesmo [*Eigenwüchsige*], como também não daria conta do ser da obra, porque não possui o caráter de ser impelido para nada [*zu nichts gedrängen*]. O instrumento ocuparia assim uma *posição intermediária* entre a coisa e a obra: em relação à coisa, tanto se aproxima desta porque também repousa em si como um ente acabado, como se afasta dela porque não é ao modo de um ente que repousa em si mesmo (pois o instrumento é sempre referido a algo outro); em relação à obra, por um lado se aproxima desta pelo seu caráter de coisa produzida, mas também se afasta porque não possui a autossuficiência própria à obra. Heidegger entende que essa posição intermediária do instrumento possui em si uma inclinação para expandir sua própria interpretação ao ser de todo ente, e afirma ainda que essa inclinação teria recebido um “impulso especial” na Idade Média por conta da concepção do ente como *ens creatum*: a totalidade do ente seria interpretada segundo a ideia de uma “fabricação” a partir do ajunte de forma e matéria – um fundamento de caráter teológico que teria permanecido na passagem para o pensamento moderno.

Assim, perde-se novamente a coisidade da coisa, pois a tradição pensa a coisa sempre a partir do ser-instrumento e, no entanto, o próprio instrumento também não pôde ser pensado em seu ser. No contexto de *A origem da obra de arte* já emerge a preocupação de Heidegger com a questão da coisa, pois embora a obra possa revelar o ser do instrumento e nesta mesma via ter a sua própria essência desvelada, como veremos a seguir, a coisa em sua própria coisidade permanece como questão ao pensamento heideggeriano – a qual deve ser abordada diretamente e com toda a dignidade filosófica na conferência de 1950, *A coisa*. Segundo Gadamer<sup>94</sup>, a introdução do problema da coisa no ensaio *A origem da obra de arte*, na esteira da reorientação temática da obra heideggeriana dos anos 30, teria provocado um verdadeiro desafio ao pensamento herdeiro do advento da racionalidade científica da Modernidade, no interior do qual a questão da coisa permanece como uma experiência interdita, não

<sup>94</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Hegel, Husserl, Heidegger*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 375.

legitimada frente ao objeto da pesquisa científica. É assim que, desde o surgimento da moderna ciência natural, a coisa deixou de possuir “qualquer direito de cidadania filosófica”, ao mesmo tempo em que a estruturação de um novo modo de vida, aquele orientado pela administração tecnocrática do mundo, calou a dignidade da coisa em sua própria possibilidade de manifestação. A coisa deve assim cumprir com o momento final de nossa investigação, quando o habitar, tomado como modo de vida apropriado (munido de uma relação adequada com a técnica), deve permitir o acontecimento pleno de sentido da coisa genuína em seu *deixar morar* o mundo.

### **2.1.3 Ser-instrumento e ser-obra: o abrir-se do ente como a essência da arte**

Como é característico à filosofia de Heidegger, o olhar atento ao modo de pensamento metafísico nunca revela um paradigma completamente equivocado, em relação ao qual é preciso desenvolver uma refutação – a visada sobre as barreiras do hábito na interpretação ocidental do ser do ente (que nunca reconhece suas interpretações *como* interpretações), revela sempre *um aceno* para algo mais originário, algo de impensado que ali permaneceu junto ao que ordinariamente se mostrou tão natural e auto-evidente. É assim que a posição privilegiada do ser-instrumento na interpretação geral do ente, concebido tradicionalmente como ajunte de forma e matéria, pode apontar a direção na procura pelo caráter de obra da obra e pelo caráter de coisa da coisa (respeitando assim a diferença de cada um). Para isto, é necessário abandonar o esquema de matéria e forma e perseguir ainda uma vez – desta vez, contudo, despindo-se de concepções prévias – o ser mesmo do instrumento conforme ele nos aparece. O modo que Heidegger encontra para alcançar o abrir-se do instrumento em seu ser não poderia ter se tornado mais célebre: a análise fenomenológica do par de sapatos da tela de Van Gogh. É certo que o que um instrumento *é* sempre aparece mediante a efetividade de seu uso, sua serventia; contudo, aí transparece somente o seu modo de ser cotidiano, onde a materialidade própria ao instrumento desaparece em meio ao seu emprego constante e concentrado, num contexto significativo sempre mais amplo e englobante da vida da camponesa imaginada por Heidegger, a suposta dona dos velhos sapatos. Pondo resumidamente numa tese: a lida cotidiana não deixa entrever o ser mesmo do instrumento; fixado sob a marca da serventia que atende à necessidade da ocupação, ele mesmo desaparece – os sapatos da camponesa estranhamente precisam da obra de arte para impor uma ruptura

com a ordem habitual das coisas e assim instituir o espaço necessário à revelação luminosa de seu ser.

É, portanto, junto à obra de arte que o instrumento pode aparecer em sua verdade, isto é, aquilo que os pares de sapato de uma camponesa são em sua essência somente se deixa entrever pela obra de arte e o que ela revela, por sua vez, é o caráter da confiabilidade [*Verlässlichkeit*] do instrumento, em torno do qual a camponesa experimenta a segurança essencial de seu mundo, onde a verdade de sua existência de algum modo permanece reunida: “Por força dela [da confiabilidade] é que a camponesa está entregue por meio desse utensílio ao calado apelo da terra, por força da confiabilidade do utensílio ela está certa de seu mundo”<sup>95</sup>. Assim, somos conduzidos à abertura do ser-obra a partir da conquista do ser-instrumento que a própria arte nos confiou. Pelo quadro de Van Gogh, os sapatos da camponesa emergem para o não-encobrimento de seu ser, experimentam a abertura de sua própria verdade, porque aí a verdade do ente se põe em obra: “‘Pôr’ [“*setzen*”] significa aqui: trazer à perduração [*zum Stehen bringen*]. Um ente, um par de sapatos de camponês, vem na obra a perdurar na luz de seu ser. O ser do ente vem à permanência de seu brilho [*Scheinen*”<sup>96</sup>. Assim, o mesmo movimento de análise que nos mostra o abrir-se do ente em sua verdade pela obra de arte, a confiabilidade como essência do instrumento no caso da tela de Van Gogh, conduz-nos ao mesmo tempo para a essência da própria arte que se efetiva na obra: a essência da arte é “o pôr-se-em-obra da verdade”<sup>97</sup>, de modo que o que aqui está em obra é o próprio acontecimento [*Geschehnis*] da verdade. Resta, no entanto, esclarecer de que verdade propriamente se está falando quando se diz que ela *acontece* na obra de arte. A pergunta pela verdade deve se orientar por sua vez pela própria obra: para se afastar da noção tradicional de verdade como adequação à coisa representada, Heidegger propositadamente escolhe investigar a verdade que se põe em obra *na obra* mediante um exemplar das artes plásticas. Essa obra é um templo grego. No templo-obra, para além da concepção representativa da verdade, Heidegger pode encontrar os elementos necessários para tratar de sua singular concepção de verdade, à qual pertence essencialmente o caráter de um *acontecer*. Uma verdade, como elucida Gadamer, que pode vencer os limites do conceito – não como o aparecer sensível da ideia na estética idealista, nem segundo uma plenificação do conceito em direção ao absoluto –, mas num movimento próprio da coisa que se mostra como presente: “É uma manifestação própria da verdade o que acontece na obra de arte. O chamado à obra de

<sup>95</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 20.

<sup>96</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 22.

<sup>97</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 22.

arte, em que verdade vem à frente, deve para Heidegger justamente testemunhar que é pleno de sentido falar de um *acontecer* da verdade”<sup>98</sup>.

A estrutura do templo que se erige como uma construção localizada num espaço determinado, sobre um fundo rochoso e diante do céu aberto (obra que não figura nada, nem é a representação de nada), permite a introdução de um novo elemento para a formulação do conceito de verdade: ao lado de “mundo” (noção presente já em *Ser e Tempo*), a unidade de relações abertas pela obra-templo que configura o destino de um povo historial, ergue-se também a “terra” [*Erde*], aquela que fornece o chão sobre o qual fundamos nossa morada, e onde o mundo em última análise encontra o seu lugar de origem. Se o mundo cuida da abertura essencial de todo ente, a terra deve por sua vez tratar da condição de possibilidade de todo irromper, pois é nela que o mundo se funda, e assim tudo o que irrompe através do mundo de algum modo se recolhe na terra – ela é fundamentalmente aquela que acolhe, a “acolhente” [*das Bergende*]. Segundo Michel Haar<sup>99</sup>, o conceito de “terra” pode ser compreendido a partir de quatro eixos principais: como o material de que é feita a obra, como o sítio particular em que a obra se situa, como o irromper de todas as coisas em sua “natureza” (a *physis* grega) a partir de uma proximidade espacial com a obra (no caso do templo, a obra faria irromper num contraste consigo mesma, céu, sol, chuva, vento, animais...), e por fim, como uma “reserva secreta” que se encontraria no interior de todas as coisas e que assim também deve poder se mostrar, ainda que como o encerrado, alcançando o mesmo sentido do que os gregos chamavam de *lèthè*, o esquecido, o que não pode ser revelado. Uma reserva, porque a terra também faz parte do Ser, mesmo como habitante de seu lado não iluminado, daquilo que permanece encerrado no interior do ente; a terra é assim aquilo que escapa ao mundo porque é o próprio lugar de fundação deste, que o acolhe como o seu fundo natal [*heimatliche Grund*].

O mundo que o templo-obra apresenta, contudo, não deve ser pensado segundo aquela concepção tradicional que o concebe como a representação da soma de todos os entes, ou ainda como uma moldura adicionada à totalidade do ente (como se o mundo se tratasse de mais um objeto a ser designado). O mundo que a obra de arte abre e mantém aberto pela força de sua revelação é aquele mundo que se mostra como as escolhas essenciais de um povo, a

---

<sup>98</sup> GADAMER, Hans-Georg. “Para introdução”. In: MOOSBURGER, L. B. “*A origem da obra de arte*” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas. Curitiba: UFPR, 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007, p. 75.

<sup>99</sup> HAAR, *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 86.

tomada de decisão acerca das medidas de tudo o que concerne à vida desse povo (como a decisão essencial entre os pares humano-divino, verdadeiro-falso, vida-morte), na amplitude de suas relações e de sua significatividade. Assim, a descrição da abertura que o templo grego fornece em relação ao seu entorno, fazendo irromper a realidade ambiente em contraste com a sua própria efetividade, funciona antes como uma sugestão que Heidegger fornece acerca do que pode ser compreendido como o *mundo*, a despeito da carga semântica tradicional do termo. Tratar do mundo é sempre ter de lidar com o risco de incorrer em objetificação – no dar-se do mundo, este acontece ao conceder sempre *mais mundo*:

*Mundo mundifica* e é sendo mais do que o mais concebível e perceptível em que nos acreditamos em casa. Mundo não é nunca um objeto que esteja diante de nós e possa ser intuído. Mundo é o sempre não-objetual, sob o qual estamos por todo o tempo em que os rasgos de nascimento e morte, bênção e maldição continuarem a nos mover no ser<sup>100</sup>.

#### **2.1.4 Revisão do conceito heideggeriano de verdade: a noção de “terra” como complemento ao conceito de “mundo” em *Ser e Tempo***

Neste ponto, cabe uma breve consideração da concepção heideggeriana de verdade que, como já vimos, é tomada essencialmente como um *acontecimento*. Em traços gerais, Heidegger deseja trazer à vista o círculo que envolve o conceito tradicional de verdade, não por alguma contradição lógica que aí tome espaço, mas pela verdade que *acontece* sempre antes e que possibilita que uma interpretação derivada da verdade tome o lugar de sua essência. O entendimento tradicional da verdade é o de que ela é a essência do verdadeiro, e o verdadeiro por sua vez corresponde a uma proposição que enuncia algo de verdadeiro, ou uma coisa mesma que seja tomada como verdadeira, que corresponda ao efetivo, uma coisa que pode ser dita como estando “na verdade”. Esse “estar na verdade” do ente que se mostra como verdadeiro é o caminho para o pensamento de uma verdade mais originária, que é condição de possibilidade do conceito tradicional de verdade como adequação, esta sim uma essência derivada da verdade. É no termo grego que diz desvelamento (ou não-encobrimento) – *aletheia* – que Heidegger busca propriamente a orientação para uma crítica da concepção tradicional da essência da verdade; para ele, mesmo o pensamento antigo teria permanecido alheio à essência que o termo *aletheia* revelaria<sup>101</sup>, construindo desde os seus momentos

<sup>100</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 30.

<sup>101</sup> “...pois a história encoberta da filosofia grega consiste desde seu começo em que ela não permanece conforme à essência da verdade que reluz na palavra *aletheia* e em que seu saber e dizer da essência da verdade transfere-se cada vez mais para a discussão de uma essência derivada da verdade”. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 36.

iniciais um caminho que seguiria de modo exclusivo a verdade em sua forma derivada na história do pensamento ocidental. O não-encobrimento, por sua vez, evocaria o que se dá *antes* dessa verdade que tão bem conhecemos (a correção do conhecimento à coisa [*Sache*]), o espaço onde o ente deve poder se situar para sobressair em seu desencobrimento:

Todavia, para que o conhecer e a proposição formadora e enunciativa do conhecimento possam medir a coisa, para que antes disso a coisa mesma possa tornar-se obrigatória para a proposição, a própria coisa tem de se mostrar como tal. Como poderá se mostrar, se ela mesma não pode erguer-se para fora do encobrimento, se ela mesma não está de pé no não-encoberto? A proposição é verdadeira na medida em que se orienta pelo não-encoberto, ou seja, pelo verdadeiro<sup>102</sup>.

A verdade como não-encobrimento aparece para Heidegger como o não-experimentado e o impensado da essência da verdade tomada como adequação. Conceber a concordância de uma proposição com relação a uma coisa é já sempre pressupor que essa coisa ela mesma já se deu, que já está manifesta, e essa pressuposição é justamente o não-encobrimento do ente, a essência originária da verdade na qual já estamos sempre inseridos enquanto seres de compreensão – a verdade como adequação deve contar com a abertura prévia do ente. Nesse sentido, a introdução do novo par conceitual “terra” e “mundo” em *A origem da obra de arte*, no contexto de uma discussão concentrada no tema da essência da verdade, configura um importante movimento de renovação epistemológica, não somente quanto à própria questão da verdade que adquire em Heidegger um alcance não-conceitual, mas também quanto ao modo com que o pensamento irá se confrontar com as temáticas da arte e da poesia. Deste modo, pode-se dizer que uma das principais tarefas que mobilizam Heidegger no ensaio *A origem da obra de arte* é uma espécie de revisão que empreende ao conceito de verdade conforme apresentado em *Ser e Tempo*: uma noção de verdade que alcança o nível da abertura do ente que precede a concepção tradicional de verdade como correspondência, mas que não dá conta da própria condição de possibilidade da emergência dos entes.

De um modo geral, o conceito de verdade articulado no contexto de *Ser e Tempo* teria se pautado de modo exclusivo na noção de mundo como totalidade de sentido, ou então segundo a formulação de Hans-Georg Gadamer em seu texto de introdução para o ensaio heideggeriano, no mundo como “o todo de relações do projeto do ser-aí [que] desenhava o horizonte que precedia todas as projeções do cuidado do ser-aí humano”<sup>103</sup>. O problema em questão se encontra no fato de que, na articulação de uma verdade originária pretendida por

<sup>102</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 36.

<sup>103</sup> GADAMER, “Para introdução”, p. 69.

Heidegger, o ente era pensado somente a partir de seu já-estar-descoberto, de seu encontrar-se desvelado no aberto do mundo, sem que se tematizasse a *proveniência* dessa abertura – assim, a contraparte da verdade como desvelamento já anunciada em *Ser e Tempo*, o necessário encobrimento e fechamento aos moldes de uma *não-verdade*, simplesmente não podia ser pensado de modo satisfatório, já que a verdade repousava sobre a condição de abertura do mundo, e o conceito de mundo, por sua vez, concentrava-se de modo exclusivo no estatuto do desvelado, do que já está sempre descoberto para nós. *Ser e Tempo*, portanto, não alcançara o âmbito próprio a partir do qual se daria o abrir-se dos entes *no* mundo, isto é, o irromper de algo que advém de um encobrimento<sup>104</sup>, fazendo com que a sua noção de verdade encontrasse antes um limite diante do que ela mesma propôs para si: “O limite diria respeito então à *proveniência* dos entes que se desencobrem no mundo, pois o mundo como totalidade de significância do ser-aí é o aberto do ente em uma totalidade de sentido, mas não é a *proveniência* mesma dos entes”<sup>105</sup>. Isto é, a noção de verdade conforme desenvolvida em *Ser e Tempo* não dá conta da condição de possibilidade do descobrimento [*Entdeckung*] dos entes no aberto do mundo, ao mesmo tempo em que não se dá o espaço necessário ao pensamento do que não se reduz ao sentido (problema que a questão da arte, desfeita dos preconceitos da tradição Estética, deve justamente iluminar).

No entanto, quando Heidegger decide prosseguir com o projeto de questionar o Ser interpelando-o diretamente (o Ser e sua história, abandonando assim a perspectiva da compreensão do ser-aí), o seu movimento é de antemão uma escolha pela dimensão não-conceitual do Ser, na procura por aquilo que escapa ao sentido e que deste modo não pertence ao âmbito da compreensão humana – é precisamente neste horizonte que surge a necessidade de um renovado conceito que possa dar conta do caráter de retraimento de todo acontecer essencial da verdade. Antes de alcançarmos este novo conceito de verdade, é preciso esclarecer, ainda que de modo breve, as consequências do conceito de “mundo” no interior de *Ser e Tempo*. Na obra seminal heideggeriana, o projeto de uma recolocação da pergunta pelo sentido do Ser exigia uma necessária desvinculação de conceitos que teriam bloqueado a reflexão acerca do Ser enquanto tal. Toda a interpretação metafísica do ser do ente tomava

<sup>104</sup> Já que o próprio termo escolhido para dizer a verdade nesse texto, não-encobrimento [*Unverborgenheit*], pretende dar conta justamente da dimensão de ocultamento da qual o ente é primeiramente retirado para aí então emergir no aberto do mundo.

<sup>105</sup> MOOSBURGER, L. B. “A obra de arte como essencialização da verdade: mundo, terra e o não-encobrimento”. In: MOOSBURGER, L. B. “*A origem da obra de arte*” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas. Curitiba: UFPR, 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007, p. 83.

como pressuposto o caráter de diante-da-mão [*Vorhandenheit*], do ente simplesmente dado, bloqueando assim a manifestação do próprio ente em seu ser – diante deste cenário, a estratégia heideggeriana fora a de estruturar um projeto ontológico que inicia por um passo atrás em direção a um questionamento prévio acerca do próprio ente que questiona o Ser, para que somente então se tornasse possível articular a questão quanto à interpretação do ser do ente. A noção de “ser-aí” emerge exatamente deste passo atrás: aqui, o ser humano é pensado a partir de um relacionamento essencial com o Ser que se dá pela via da compreensão, segundo uma abertura ek-stática que o movimenta desde a essência em direção ao exterior, como o ente que se relaciona com outros entes e assim os compreende, enquanto neste mesmo relacionamento deve compreender a si mesmo. Toda a interpretação de ser articulada no interior de uma ontologia fundamental deve se dar a partir do esclarecimento do ser do ser-aí como condição de possibilidade de qualquer metafísica: o ser-aí deve ser tomado como compreensão que se dá *no mundo*, o que já sempre quer dizer, segundo a condição de uma finitude essencial. Gadamer considera essa inflexão na metafísica tradicional (o abandono do ponto de vista de um ente pretensamente infinito, em nome do ente *finito e histórico* que põe ele mesmo a questão do Ser) como “o novo lance de Heidegger”, no sentido de que o ser-aí se tornara o ponto de partida fundamental para a colocação da pergunta pelo sentido do Ser<sup>106</sup>.

Em sua condição de já sempre se encontrar no mundo, toda a atividade do ser-aí na vida cotidiana ocupada com os entes assume assim um sentido (porque a compreensão é antes de tudo um relacionamento prático com os entes à mão, no qual o ser-aí já sempre se relaciona consigo mesmo), esse sentido, por sua vez, é articulado numa rede de significância mais ampla – uma totalidade de sentido na qual o ser-aí já sempre se encontra e que corresponde ao mundo: *ser-aí é ser-no-mundo*. Neste caminho, se já sempre nos encontramos no mundo, também já sempre nos encontramos na verdade: enquanto totalidade de significância, o mundo é propriamente o lugar da verdade em *Ser e Tempo*, pois ele encarna a abertura prévia de sentido que possibilita o descobrir-se dos entes: “Em outras palavras: entes se tornam abertos, manifestos – isto é, assumem sua verdade – na medida em que se dá um lugar que ele mesmo não ‘se torna’ aberto, mas é o lugar mesmo da abertura. Este lugar é mundo”<sup>107</sup>. A relação intrínseca entre ser-aí e mundo demonstra que a fundação dos entes repousa em última análise na abertura de mundo que é sempre a compreensão do ser-aí (tudo

<sup>106</sup> “Graças à finitude e temporalidade do ser-aí humano, que a pergunta pelo sentido de seu ser não quer deixar apaziguar, determinou-se para ele [Heidegger] a pergunta pelo sentido de ser no horizonte do tempo”. GADAMER, “Para introdução”, p. 68.

<sup>107</sup> MOOSBURGER, “A obra de arte como essencialização da verdade: mundo, terra e o não-encobrimento”, p. 97.



é compreensão porque tudo é totalidade de sentido). Contudo, isso não significa de modo algum que o ser-aí criaria os entes de seu mundo, mas antes, como mostra Gadamer, revelaria o seu caráter de “projeto projetado”<sup>108</sup>: o ser-aí projeta sentido no mundo, enquanto compreende a si mesmo como já estando em meio aos entes e tendo de se assumir a partir daí, isto é, como um ente projetado a partir da facticidade do mundo que o acolhe, sempre anterior à sua projeção individual.

No mesmo sentido, Gadamer aponta para uma limitação do projeto de *Ser e Tempo* enquanto fenomenologia hermenêutica fundada na autocompreensão humana, que encontra na temporalidade finita do ser-aí o pressuposto para toda interpretação; a consequência extraída por Gadamer é a de que há várias formas de ser que não são nem historiais e nem apenas diante-da-mão, que simplesmente não encontram um lugar adequado na arquitetura de *Ser e Tempo*. Seria o caso da atemporalidade própria a entes como o número, o inconsciente, o sonho, o ciclo da natureza e a maravilha da arte, de modo que a sua irredutibilidade à nossa compreensão sempre histórica apontaria para os limites do projeto em questão: “tudo isso parecia ser abarcável apenas à margem do ser-aí que se sabe historialmente e se compreende em si mesmo, como uma espécie de conceitos-limite”<sup>109</sup>. Assim, haveria algo como uma “insuficiência”, ou ao contrário, uma “sobrecarga”<sup>110</sup> no conceito de mundo por conta dessa impossibilidade de lidar com fenômenos que permanecem imperscrutáveis à temporalidade da compreensão humana – surge assim a necessidade de um elemento fundacional que seja *independente* da estrutura de nossa compreensão (já que a abertura de mundo sempre depende em alguma medida da projeção de sentido do ser-aí). No contexto de *A origem da obra de arte*, portanto, a noção de terra surge como *complemento* ao conceito de mundo e permite aquela articulação do fenômeno da verdade desde o fechamento [*Verborgenheit*] de que parte todo o ente para o seu descobrimento: a terra deve antes de tudo acolher o mundo e permitir a sua fundação, contemplando aquilo que permanece encerrado em meio a todo desvelamento.

Ou ainda, segundo a esclarecedora exposição de Gadamer, a terra surgiria antes como um “contra-conceito” [*Gegenbegriff*] a mundo, encarnando assim a ideia de uma “tensão originária” no seio da verdade, a tensão entre o desencobrimento [*Entbergung*] e o acobertamento [*Verbergung*] que pertence a toda manifestação do Ser, e que configura também a tensão própria ao ser da obra de arte – essa estrutura “combativa” do acontecer da

<sup>108</sup> GADAMER, “Para introdução”, p. 70.

<sup>109</sup> GADAMER, “Para introdução”, p. 69.

<sup>110</sup> MOOSBURGER, “A obra de arte como essencialização da verdade: mundo, terra e o não-encobrimento”, p. 99.

verdade revelaria não mais a abertura de um sentido pleno, mas antes “...a impenetrabilidade [*Unergründlichkeit*] e profundidade de seu sentido”<sup>111</sup>. No entanto, a partir do ponto de vista do quadro referencial de *Ser e Tempo*, que tinha como ponto de partida o ser-aí e sua autocompreensão, para o qual uma totalidade de sentido se mantinha constantemente em aberto, a recepção do conceito de terra foi a de primeiramente entendê-lo como uma “entoação primordial mítica e gnóstica, que teria direito de cidadania no máximo no mundo da poesia”<sup>112</sup>. Nessa via, a emergência do conceito de terra se mostra como necessária para um pensamento acerca do acontecer da arte, pois aí está sempre em jogo a esfera não-conceitual da existência humana: “Uma obra de arte não significa algo, não se refere a uma significação como um sinal, mas se apresenta em seu próprio ser, de tal modo que o contemplador é requisitado a demorar-se com ela”<sup>113</sup>. A tensão originária da verdade pode agora ser pensada a partir de uma caracterização do próprio Ser, segundo a qual este se abstém, se esconde e se retrai, para somente então cumprir com seu movimento de vir-à-frente; nesse sentido, a terra deve permanecer como a imperscrutável acolhedora, deve se contrapor ao mundo para acolher o ente tanto em seu recolhimento, como em seu irromper. Em suma, a noção de “terra” emerge para dar conta justamente do que permanece fechado para a compreensão, para a interpretação fundada na temporalidade humana, ao mesmo tempo em que também promove a dignidade do componente de encobrimento na tensão originária da verdade – a noção de “terra” deve abarcar o elemento não-conceitual da existência humana de um modo que não soe como uma prerrogativa do ser-aí, abandonando assim a compreensão como fundamento último para, finalmente, construir a passagem heideggeriana para o pensamento poético.

### 2.1.5 O ser-obra da obra como o *combate* de “terra” e “mundo”

A partir daqui, funda-se uma nova relação ontológica entre “terra” e “mundo” que é trazida à frente de modo exemplar pela obra de arte: a obra deve *instalar* um mundo e *elaborar* a terra. Antes de ser instalada numa coleção ou numa exposição, a obra é em si mesma instaladora, porquanto ela mesma exige a instalação [*Aufstellung*] como um erigir que louva e glorifica: “Consagrar quer dizer louvar no sentido de que, no erigir pela obra, o

<sup>111</sup> GADAMER, “Para introdução”, p. 77.

<sup>112</sup> GADAMER, “Para introdução”, p. 69.

<sup>113</sup> GADAMER, “Para introdução”, p. 74.

sagrado se abre como sagrado e o deus é chamado para o aberto de sua presença”<sup>114</sup>. O que a obra em seu ser-obra propriamente instala é o mundo, e nessa mesma instalação a obra mantém aberto o aberto do mundo. Já a elaboração [*Herstellung*] diz respeito ao material a partir do qual a obra é feita – pedra, madeira, bronze, cor, língua, som; contudo, não mais segundo a concepção tradicional do coisal da obra de arte como o ajunte de matéria e forma do ser-instrumento, em que a escolha da matéria é reduzida à serventia do instrumento produzido, cujo uso deve tanto gastar como fazer desaparecer essa materialidade. Na obra de arte compreendida a partir da noção de verdade como desvelamento – e, portanto, uma obra de arte não mais concebida como uma matéria enformada que imitaria algo outro –, a materialidade é trazida ela mesma à frente, pois a obra deve fazer-ver a substância de que é feita a partir do mundo que ela mesma abre, enquanto mantiver resguardado seu poder de *exibir* a verdade a partir de si mesma: “...a rocha vem ao sustentar e jazer e só assim vem a ser rocha; os metais vêm ao resplandecer e cintilar, as cores ao iluminar, o som ao soar, a palavra ao dizer”<sup>115</sup>. Nada aqui funciona como infraestrutura de nada, ou como significante que deve desaparecer no comunicar de um sentido sempre além: a substancialidade da obra aflora como a realidade que ela própria é – do mesmo modo que a terra: imperscrutável à compreensão.

A obra deve mostrar a terra como tal, como aquilo que escapa ao dualismo de signo e significante, que se furta a uma leitura quanto a seu provável sentido, e que antes mesmo que pudéssemos nos armar com qualquer prerrogativa de interpretação, desfaz nossas intenções no espetáculo de sua pura presença. Esse material, tornado agora ele mesmo e não mais relativo a uma forma que lhe conferiria uma dignidade derivada, é o que propriamente é elaborado pela obra de arte: “A obra na realidade faz aparecer a terra como terra, ela realiza o impossível, faz vir à tona, em aberto, o que não está revelado”<sup>116</sup>. O volume e a gravidade da matéria se mostram somente assim, como aquilo que permanece encerrado, não desencoberto e não esclarecido: a materialidade da obra não se deixa “ler” – decompor um acorde nas frequências determinadas de cada uma de suas notas é tão somente perdê-lo, é impedi-lo de soar como o acorde que ele é. A terra não pode ser aberta do mesmo modo como o mundo é conduzido a um abrir-se, pois mesmo o vir-à-frente da terra através do aberto do mundo se dá na permanência de seu ser-encerrado, onde a obra encontra seu lugar de recolhimento: a terra, assim, “...só aparece abertamente iluminada como ela mesma lá onde é resguardada e preservada como a essencialmente imperscrutável [*Unerschliessbare*], que não se entrega a

<sup>114</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 29.

<sup>115</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 31.

<sup>116</sup> HAAR, *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 89.

nenhuma exploração [*Erschliessung*], quer dizer, mantém-se continuamente encerrada [*verschlossen*]<sup>117</sup>. Elaborar a terra, por fim, é “trazê-la ao aberto como aquilo que se encerra”<sup>118</sup>.

A relação de terra e mundo na constituição de ser-obra encontra ainda um momento concernente à mobilidade de sua união: o repousar-em-si próprio à obra exige uma íntima reunião de movimento em seu interior, movimento que é abarcado pelo seu repouso. Essa mobilidade é devida ao acontecer que está em jogo na obra, acontecer que por sua vez depende da relação terra-mundo – o mundo se funda sobre a terra e a terra se ergue atravessando o mundo<sup>119</sup> –, é essa confrontação que gera um movimento permanente da terra que tenta acolher o mundo sobre si, e do mundo que quer retirar a terra de seu encerramento. Trava-se assim um combate [*Streit*] entre terra e mundo, onde não obstante um precisa do outro para a autoafirmação de sua essência, em que cada um lança o outro para além de si e, assim, mantêm-se ambos na intimidade dessa disputa que não conhece destruição: “A terra não pode prescindir do aberto do mundo, se ela mesma como terra deve aparecer na pressão liberta de seu encerrar-se. O mundo, por sua vez, não pode suspender-se da terra, se deve como órbita e amplitude dominante de todo destino essencial fundar-se sobre algo de decisivo”<sup>120</sup>. O ser-obra da obra consiste justamente em instigar esse combate essencial entre terra e mundo, fazê-lo vir à revelação em sua plenitude; uma disputa que guarda consigo a mais alta mobilidade, e que não obstante provê o repouso da obra. A criação de uma obra de arte é, portanto, o pôr em disputa as duas forças combatentes, é “inscrever um mundo em uma terra”<sup>121</sup>, sem reduzir o componente de sentido ao seu opositor não-conceitual, e vice-versa; é conquistar uma unidade que possa se manter na própria tensão de seus opostos nunca complementares.

Tendo-se esclarecido a constituição da obra como a disputa do combate entre terra e mundo, resta perguntar, a partir da obra revelada em seu ser, pela verdade que aí também está posta em obra. Neste passo, o combate de terra e mundo encontra sua proveniência num combate ainda mais originário, que se dá na essência mesma da verdade tomada como não-encobrimento [*Unverborgenheit*]: o combate entre clareira [*Lichtung*] e acobertamento [*Verbergung*], o jogo de manifesto-oculto. Deste modo, o combate de terra e mundo se dá a

<sup>117</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 32.

<sup>118</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 33.

<sup>119</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 34.

<sup>120</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 34.

<sup>121</sup> HAAR, *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 88.

partir deste outro combate, no qual o encobrimento originário de todo ente dá lugar ao irromper a partir do aberto da clareira. Assim, não se pode reduzir a terra ao que permanece fechado, e nem mesmo o mundo ao intrinsecamente aberto, do mesmo modo como não se pode pôr os dois combates numa relação de identidade – o significado do combate de mundo e terra reside justamente na constante provocação de ambos, onde um “toca” o outro e movimenta o outro, sob o chão originário do combate entre clareira e acobertamento da essência da verdade:

...mesmo quando a terra é sobretudo a base não revelada que se recolhe e se faz esquecer, ela não se identifica com o que não pode ser revelado. Há também do lado do mundo, a todo momento, em cada época, uma dimensão inacessível, um recolhimento. O que o mundo nos dissimula, justamente sob suas evidências mais constrictivas, faz parte da verdade em seu recolhimento e, portanto, do que a arte pode tornar manifesto, desde que ela esteja inscrita em uma terra<sup>122</sup>.

O mundo não é mais o puramente aberto, como parecia ser o “mundo” de *Ser e Tempo*, porquanto nele mesmo também se dá recolhimento. A essência da verdade recebe assim uma significação mais originária a partir da análise da verdade que acontece na obra de arte. A clareira [*Lichtung*], não mais identificada com o mundo, dá-se como o lugar aberto que acontece de modo sempre anterior ao ente no todo, como um meio aclarador que primeiramente abre o espaço necessário para o abrir-se do ente, circundando-o: “O ente como ente só pode ser na medida em que está inserido e exposto no aclarado dessa clareira”<sup>123</sup>. Para ser, o ente deve estar inserido no aclarado [*Gelichtete*] que a clareira concede, seja como manifesto ou mesmo como um ente encoberto; deste modo, a clareira que cede o espaço de jogo no qual o ente pode experimentar o não-encobrimento é a mesma clareira que nos permite o engano, o erro, e mesmo a autoilusão. Aqui, sobrevém o caráter ambíguo da verdade já exposto em *Ser e Tempo*: a verdade não é sempre completamente verdade e nada mais, como um estado de coisas reconhecível e diretamente determinável<sup>124</sup>, mas é uma verdade que precisa encontrar o seu lugar na história [*Geschichte*] e ali insurgir-se. Essa verdade se dá, portanto, num movimento que não conhece determinações prévias – ali onde ela acontece é onde propriamente pode voltar a recolher-se –, num movimento carregado de concretude, em que algo da verdade sempre permanece submerso, como a própria não-

<sup>122</sup> HAAR, *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 89.

<sup>123</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 37.

<sup>124</sup> “Não-encobrimento não é uma propriedade, nem das coisas [*Sachen*] no sentido do ente, nem das proposições”. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 38.

verdade que o ente guarda consigo em sua estranha “oposição da presença” que não conhece nenhuma abertura transparente<sup>125</sup>.

Assim, o acobertamento tomado de antemão como parceiro de combate, não aparece a partir de uma relação antagônica e destrutiva com a clareira, mas antes como parte da própria clareira, desde que ela mesma guarda em si o espaço necessário ao encobrimento do ente, o lugar para todo o ente *ser*, embora nem sempre como gostaríamos. O acobertamento [*Verbergung*] do ente já sempre inserido no aclarado se dá de dois modos: como recusa do ente, o modo mais originário a partir do qual a clareira do aclarado tem início, e segundo o modo do camuflar [*Verstellen*]<sup>126</sup>, em que o ente se mostra mas não como realmente é, iludindo-nos como aparência e possibilitando a falsidade e a confusão. Não se encontra assim nenhum fiador que possa assegurar de qual face do acobertamento se trata a cada vez – o próprio acobertar camufla a si mesmo –, quando nos acreditamos com o ente na mão, este nos escapa e nem mesmo podemos dizer como foi capaz de fazê-lo (se se retraiu e nem tivemos a chance de conhecê-lo, ou se é antes outro ente que veio acobertar o primeiro). O aberto em meio ao ente, o lugar no qual nos movemos e muitas vezes nos sentimos em casa, é propriamente esse acobertar de dupla figura, da recusa e da camuflagem, fundando o lugar essencial de uma *denegação* no interior mesmo da verdade como não-encobrimento. A compreensão heideggeriana quanto a uma verdade originária vem nos ensinar sobre nossa falsa seguridade em relação ao que ordinariamente nos parece tão natural e familiar, aquilo que nos parece digno de confiança porque propriamente representado e dominado, o ente do qual não se suspeita porque familiar – o insuspeito, contudo, torna-se aqui “insuspeitado” [*ungeheuer*], onde o pensamento faltou diante do mistério de toda coisa, diante da estranheza do cotidiano. Essa verdade trazida a palco nunca é um dar-se à transparência, segundo um conteúdo completamente determinável e manipulável, como se a verdade pudesse aparecer porque teria enfim se livrado de todo o encoberto. Trata-se de uma verdade que pouco tem a ver com nossa vontade ou representação, e que parece poder avistar o insuspeitado [*ungeheuer*] acenando de muito mais longe. Esse elemento de fascínio para com as coisas de nosso cotidiano, no sentido de procurar se manter desperto para a estranheza daquilo que julgamos tão próximo e conhecido, no reconhecimento de nossa ilusão de familiaridade para

<sup>125</sup> “Qualquer ente que vem ao [nosso] encontro [*begegnet*] e que [nos] acompanha [*mitgegnet*] detém esse estranho poder de oposição da presença, na medida em que ao mesmo tempo sempre se recolhe em um encobrimento [*Verborgenheit*]”. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 38.

<sup>126</sup> Segundo Laura de Borja Moosburger, traduzir *Verstellen* por “dissimular” (presente nas versões portuguesa e espanhola), traria uma concepção antropomorfizada da verdade, como se se tratasse de algo intencional e como se a verdade quisesse dissimular a si mesma.

com este mundo, deve contribuir para que se ilumine o modo com que a verdade da obra de arte irrompe em meio ao âmbito do ordinário.

## 2.2 O choque do insuspeitado: a verdade da obra de arte como ruptura com o habitual

Para Heidegger, mesmo onde nos acreditamos em casa, no mais familiar dos ambientes que um ser humano pode tomar para si, mesmo aí o ente descoberto pode estar se recusando para nós. Em sua dicção, o habitual do cotidiano nos faz considerar o ente próximo e familiar como o insuspeito [*geheuer*]<sup>127</sup>, aquela coisa com a qual convivemos de modo prático e na qual depositamos confiança, como se confia em qualquer coisa que nos seja familiar – afinal não suspeitamos da cuia de chimarrão com mate quente, nem das canetas pretas sobre a mesa. No entanto, a tese de que a verdade é regida por uma essencial denegação na maneira do acobertar de dupla face, leva Heidegger a afirmar que esse ente “insuspeito”, porque imerso na familiaridade de tudo o que nos é habitual, corresponderia antes ao *insuspeitado* [*un-geheuer*]<sup>128</sup>, por onde o filósofo pretenderia atentar para o desconhecido que permanece em todo o ente-simplesmente-dado, ou mesmo fazer uma referência à petulância humana de pretender decifrar a essência de cada coisa partindo do pressuposto de que elas se dão de modo transparente à nossa vontade sempre renovada de representá-las<sup>129</sup>. O prefixo de negação “*un*”, do qual Heidegger faz uso para marcar a distância entre os dois termos, joga um pouco mais de luz sob a estranheza dessa passagem: o prefixo traz o sentido de um caráter originário, isto é, todas as coisas de nosso cotidiano são originariamente insuspeitadas, tornam-se somente insuspeitas pela força do hábito – a coisa insuspeitada irrompe em meio ao habitual trazendo justamente a força do novo, o espanto diante de algo do qual até então não se tinha a menor suspeita.

Nessa passagem e de uma só vez, Heidegger trata da capacidade humana de se espantar com as coisas e do caráter misterioso do próprio Ser, cuja verdade no sentido de uma revelação absoluta permanece uma quimera – o Ser se revela sempre na medida particular e

---

<sup>127</sup> “No círculo mais próximo do ente, acreditamo-nos em casa. O ente é familiar, de confiança, insuspeito [*geheuer*]. Não obstante, atravessando a clareira se lança um constante acobertar na dupla figura da recusa e da camuflagem. O insuspeito, no fundo, não é insuspeito; ele é in-suspeitado [*un-geheuer*]”. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 39.

<sup>128</sup> Segundo a tradução de Laura de Borba Moosburger, o termo pode também ter o sentido de “inaudito” e “monstruoso”, apontando assim para a visão “fantástica” que Heidegger alimentava pelo cotidiano.

<sup>129</sup> “Muito no ente o homem não é capaz de domar. Pouco se deixa conhecer. O conhecido permanece algo aproximado, o dominado algo incerto. Nunca, como facilmente poderia causar deslumbre, o ente está sob nosso poder e nem mesmo [sob] nossa representação”. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 37.

fragmentária dos eventos, irrepetíveis e inesperados em si. Reconhecer a insurgência destes momentos no que eles têm de mais desafiador e então tomá-los a sério é antes de tudo assumir um compromisso com o Ser (com a verdade que aí acontece) e consigo mesmo, segundo a incumbência de aceitar e de permanecer aberto e disponível para esse choque do insuspeitado que nos retira do ritmo cotidiano das vivências. Essa ruptura com a ordem habitual e familiar das coisas – mesmo quando se trata de algo tão próximo e corriqueiro que repentinamente revela a sua singularidade – é o que nos conduz de volta à verdade da obra de arte: aí também se dá um choque diante do insuspeitado. O primeiro choque que a obra de arte traz consigo é o espanto decisivo do “quê” [“*Dass*”] que ela é, o choque de tal obra *ser* antes de não ser. Aparentemente, é da singularidade das obras de arte que Heidegger está tratando: a partir de mais uma comparação com o ser do instrumento, percebemos que ao contrário do ente manejável que desaparece em meio à serventia das tarefas do cotidiano (como um martelo que desconhece o privilégio de ser reconhecido como “aquele” martelo, enquanto se mantiver fiel à sua utilidade), a obra de arte sempre se manifesta como *aquela* que ela é, sua entrada em nosso círculo de experiência simplesmente não pode se dar de modo discreto – ela irrompe mostrando “que ela é”, enquanto obra única e singular.

O ser do instrumento, por outro lado, mostra-nos o quão habitual é isto de “que ele é”, afinal cada coisa que aparece para nós não pode deixar de ser o que ela já é, e nisso não parece haver nada digno de suspeita. Contudo, para Heidegger, essa aparição do “que” da coisa pertence antes ao esquecimento próprio ao modo de ser cotidiano, segundo o nosso relacionamento com o que é habitual – em meio à familiaridade do ambiente no qual se vive ou habita, lembramo-nos da particularidade das coisas e do fato assombroso de que elas *são*, para logo em seguida tornarmos a devolvê-las ao esquecimento do que não tem importância. O “quê” [“*Dass*”] que a obra traz consigo, contudo, pertence antes ao *inabitual*: o modo como a obra de arte nos apresenta a realidade de seu ser faz com que ela não possa ser jogada de volta para o obscurecimento do habitual como qualquer outro ente-simplesmente-dado, antes, a obra é ela mesma a manifestação do inabitual, ela encarna a vigência de uma ruptura com o ordinário e exige de nós um olhar desfeito da ingenuidade do dia-a-dia: “Quanto mais essencialmente a obra se abre, tanto mais luzente se torna a singularidade [*Einzigkeit*] de que ela é e não antes não é. Quanto mais essencialmente este choque vem ao aberto, mais *intimidante e isolada* se torna a obra”<sup>130</sup>. Intimidante, porque em sua aparição (se nos encontrarmos suficientemente receptivos ao seu convite), a obra de arte deve arrancar o

---

<sup>130</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 49, grifo nosso.



habitante daquela postura cotidiana permanentemente ocupada consigo mesmo e com as coisas do mundo, para então lançá-lo num espaço estranho ao habitual, desestabilizando as referências usuais. Isolada, porque o caráter de choque ou de ruptura que pertence à obra deve trazer à tona justamente a impossibilidade de a classificarmos a partir de padrões já existentes ou de juízos estabelecidos – a obra é solitária porque instaura o espaço do insuspeitado, do inaudito, o nunca visto.

Esse espaço excêntrico ao ritmo contínuo e regular do cotidiano, para o qual a obra conduziria o espectador a partir do insuspeitado que ela faz irromper, pode ser pensado como o produto de um distanciamento em relação ao cotidiano que se torna possível com a vivência estética, em que o espectador pode agora reavaliar a ordem até então instituída das coisas e reconsiderar o seu próprio lugar no interior desta. Heidegger parece apontar para este caminho quando trata do poder do quadro de Van Gogh em revelar a essência do ser-instrumento: “Na proximidade da obra nós estivemos repentinamente *em outro lugar* do que aquele em que habitualmente cuidamos de estar”<sup>131</sup>. Assim, o choque da obra de arte provoca um deslocamento em nossas vivências, uma abertura especial de dentro do próprio cotidiano – contudo, o estranhamento que a arte provoca não pode ser esquecido para então se ver arremessado de volta ao habitual, ou seja, deixando de ser um estranhamento. A vigência do brilho da obra está na permanência de seu aparecer como um evento singular e inabitual. Nesse sentido, diante da exigência de se manter a obra na abertura de seu estranhamento, Heidegger irá de certo modo inverter o sentido de duas importantes categorias estéticas, a do gênio criador e a do espectador passivo. Assim, tem-se pouco a pouco uma atenuação da importância do papel clássico do artista, que passa da figura grandiosa do gênio criativo e original para uma posição um tanto diminuta perante a obra, como aquele que, independente de relações causais, simplesmente dá lugar ao acontecer da verdade, “quase como uma passagem aniquiladora de si mesma”<sup>132</sup>. Do outro lado, Heidegger prossegue desconstruindo a figura hegemônica do artista criador ao conceder agora ao espectador a tarefa mais relevante em relação à verdade que é posta na obra: é este, enquanto comunidade, que tem o poder de preservar a obra na verdade que ela própria trouxe à tona. A esse respeito, Michel Haar fala de uma preservação *deliberada* da obra de arte, a partir da qual uma comunidade assume reflexivamente um compromisso com a verdade assim recebida: “Preservar uma obra não significa pô-la de lado em um museu, nem igualmente gozar de seus encantos, e sim saber e

---

<sup>131</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 21, grifo nosso.

<sup>132</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 26.

sobretudo querer preservar a *perturbadora verdade que ela abre no cotidiano*<sup>133</sup>. Sem dúvida há um exercício reflexivo em questão, pois trazer a obra para o hábito do corriqueiro e conhecido do dia-a-dia é tão somente renegá-la ao esquecimento, onde a força do choque de sua emergência se desvaneceria – preservar a verdade da obra é preservá-la como a estranha que ela *necessariamente* é.

A relação que se estabelece entre o espectador e a obra de arte tem início assim a partir do caráter de ruptura com o habitual da verdade aberta pela própria obra, em que o espectador se vê conduzido para um lugar de estranhamento em relação à ordem vigente das coisas. Contudo, acompanhar o ritmo descompassado da obra na travessia que ela mesma inaugura até esse espaço transcendente do inabitual, e então permanecer num esforço concentrado e receptivo à verdade que ali acontece, depende de uma decisão do próprio espectador: não uma decisão conforme o voluntarismo do sujeito moderno, mas um decidir que envolve uma outra espécie de querer<sup>134</sup>. Heidegger se reporta aqui ao conceito de “resolução” [*Entschlossenheit*]<sup>135</sup> conforme pensado em *Ser e Tempo*, segundo um querer que não aguarda uma prévia deliberação, mas que é antes a *entrega* do homem existente à abertura de Ser<sup>136</sup>, é um deixar [*lassen*] que as coisas aconteçam, permitir que a obra *seja* uma obra. Essa ideia de um manter-se fundamentalmente “fora” – envolvido num constante relacionamento prático com o mundo das coisas –, aos olhos da metafísica tradicional, que encontra como fundamento último um sujeito centrado e acabado, pode aparecer mesmo uma espécie de auto-dilaceramento de um sujeito que deseja ele mesmo expor-se e abrir-se ao que permanece como o seu exterior. Esse caráter de abertura e de entrega, como veremos, é decisivo para a compreensão da vivência estética a partir de seu potencial de transformação, em que o espectador trava uma relação renovada com sua própria essência, bem como da postura do habitante que deve emergir junto da apropriação do homem como um mortal. Ao tratar do papel fundamental da comunidade de recepção para a efetividade da obra de arte, Heidegger recupera o conceito de resolução com o intuito de iluminar a relação entre ambos: tanto os humanos devem conceder à obra a legitimidade de sua existência (decidindo-se pelo engajamento com a verdade da obra), como a própria obra deve oferecer-lhes um caminho

<sup>133</sup> HAAR, *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, p. 92, grifo nosso.

<sup>134</sup> Questão que o filósofo deve desenvolver nos anos 50 junto à noção de serenidade [*Gelassenheit*] como uma saída do domínio da vontade, tema de nosso último capítulo.

<sup>135</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 50.

<sup>136</sup> A existência é caracterizada por Heidegger em *Ser e Tempo* como o movimento ek-stático no qual se encontra o *Dasein* enquanto ente que compreende o Ser e a si mesmo: “Na existência, o homem não vai primeiramente de um dentro para um fora, mas antes a essência da existência é o manter-se no cerne estando fora”. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 50.

para a descoberta de si, para a rememoração da essência humana. O que fundamentalmente está em jogo no conceito de resolução é a ideia de um relacionamento *existencial* no qual o homem se entregaria à abertura do ente que está posta na obra, porque ele mesmo sabe e quer essa abertura que é agora também a sua, de seu próprio ser.

Por fim, na reflexão acerca da relação entre obras e espectadores, compreendida aqui a partir da decisão destes pela permanência na verdade que acontece através da obra, Heidegger desenvolve uma importante crítica à tradição Estética: quando se trata de um compromisso de ordem existencial que está em jogo na relação do humano com a obra de arte, a vivência estética simplesmente não pode mais ser entendida como uma fruição a partir dos atrativos da obra, ou como um juízo de gosto fundamentado numa erudição sobre o tema – a arte envolve agora o acontecer da verdade e nos requisita mais que um aglomerado de informações. A obra precisa de nós para que a verdade que acontece nela possa perdurar (é o nosso resguardo que em última análise garante a própria efetividade da obra de arte), enquanto que nós precisamos do ensejo de sua ruptura para nos livrarmos do que já se encontra desgastado e sem brilho, para que na travessia até aquele lugar transcendente ao habitual possamos nos mover num estranhamento tão radical que possa atingir a nós mesmos, quando removidos de nossos hábitos e desfeitos de nossas medidas, para então recordar nosso próprio ser. Uma passagem em especial resume as questões que desenvolvemos até aqui quanto à vivência da obra de arte e seu potencial intrínseco de transformação:

Quanto mais isoladamente a obra se mantém em si [...] quanto mais puramente parece cortar todas as relações aos homens [*zu den Menschen*], tanto mais simplesmente entra no aberto o choque – que esta obra é –, tanto mais essencialmente sobrevém o insuspeitado e o que até então parecia insuspeito vem abaixo. Mas esse múltiplo chocar não tem nada de violento; pois, quanto mais puramente a própria obra é levada para a abertura do ente aberta por ela mesma, tanto mais simplesmente nos insere nessa abertura e ao mesmo tempo nos arranca do habitual. Seguir essa remoção significa: transformar as conexões com o mundo e com a terra e a partir de então se centrar em si em todo o fazer e valorar, conhecer e mirar, para demorar-se na verdade que acontece na obra<sup>137</sup>.

Assim, o compromisso de preservar a verdade em curso na obra constitui na mesma via um esforço por escolher a si mesmo, um esforço por relacionar-se com a própria essência e então atingir aquela *apropriação de si* que é nosso objetivo desde o diagnóstico de *Carta sobre o humanismo*. Aqui, começa a aparecer aquele traço da vivência estética já anunciado quanto ao seu potencial de transformação do espectador que se decide pela abertura de seu próprio ser diante da verdade da obra de arte – uma transformação tão radical, assim

---

<sup>137</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 49.

pretendemos defender, que poderia engendrar aquela postura renovada do indivíduo que se descobre em meio ao seu próprio cotidiano como *capaz de habitar*.

Para desenvolvermos a hipótese da vivência estética como caminho para a apropriação da essência humana (como modo de experimentar o habitar de dentro de nosso próprio cotidiano), após esta necessária passagem pela especificidade da questão da arte no pensamento heideggeriano, iremos nos voltar para o pensamento estético de Hans Ulrich Gumbrecht, num diálogo que deve tanto iluminar os principais conceitos de *A origem da obra de arte* numa espécie de retroalimentação, como também fornecer o apoio necessário para uma análise detida na noção de vivência estética. Nosso objetivo principal, portanto, é o de responder ao questionamento inicial de como se faz possível experimentar o habitar de dentro de nosso próprio cotidiano, como é possível alcançar aquela apropriação de si que é aqui tomada como tarefa. São justamente os conceitos estéticos de Gumbrecht, mais a sua crítica da cultura contemporânea centrada nos temas do corpo e do espaço, que devem nos guiar na empreitada de defender a vivência estética como essa travessia capaz de nos levar à experiência do habitar.

### **2.3 O Ser como substância: lendo Heidegger a partir da *presença* gumbrechtiana**

Mesmo uma breve apresentação dos traços gerais do pensamento gumbrechtiano pede pela referência à noção de presença, dado o seu alcance e a relevância que assume no projeto que a acompanha. O principal objetivo de Gumbrecht, de modo geral, encontra duas vias de realização: em primeiro lugar, rebelar-se contra o estatuto exclusivo do método da interpretação nas ciências humanas, e junto desta, exercer uma atenta crítica da cultura contemporânea que dê conta da sobrecarga de sentido em nosso cotidiano. Um mesmo objetivo, portanto, se nos ativermos ao campo semântico da *presença* gumbrechtiana: por um lado, a noção de presença emerge como uma ferramenta de análise que pretende compor uma alternativa à tese da universalidade da hermenêutica nas ciências humanas (as quais se resumiriam à tarefa de “ler” aqueles fenômenos previamente determinados pelas suas próprias exigências); de outro, esta mesma noção deve articular a tese de que nem tudo numa cultura se resume ao sentido, e de que o componente material e espacial de nossa existência deve ter a sua dignidade preservada – tanto no cotidiano, como nas práticas acadêmicas. Assim, a noção de presença cumpre com uma função bastante específica: contrapor-se ao estatuto hegemônico da interpretação. Se o elemento espacial e material de nosso relacionamento com

o mundo passa pelo processo de um gradual esquecimento em nossa cultura, o antídoto certo para o diagnóstico de uma descorporificação coletiva (ao menos no plano especulativo em que atua o pensamento) encontra-se na noção de presença: a partir desta, Gumbrecht pretende se referir a uma relação espacial com o mundo em que as coisas se mostram como “presentes”, isto é, como tangíveis aos nossos corpos e capazes de exercer um impacto imediato sobre estes<sup>138</sup>. Com esta tese, Gumbrecht afirma diversas vezes ter “sujado as mãos”, pois resgatar o aspecto material de nossa existência e de nossa relação com o mundo requer que se trabalhe com noções tomadas como “ingênuas”, ou então ultrapassadas devido à carga realista destes termos (principalmente no interior do cenário construtivista que exerce grande influência nas ciências humanas). Se é a coisidade do mundo que Gumbrecht pretende reencontrar, a ideia de substância se torna então essencial na tarefa de reconsiderar as coisas a partir de seu simples *caráter de coisa*, isto é, de corpos que aparecem para nós a partir de uma determinada configuração no espaço.

Resta esclarecer a partir de que quadro teórico a noção de presença exerce a sua contraposição: na desmontagem do estatuto exclusivo da hermenêutica, Gumbrecht precisa demonstrar como funciona a tese da universalidade da interpretação, isto é, o fundamento sobre o qual esta repousa e, para isto, deve necessariamente se reportar à história da tradição metafísica, concentrando-se na Modernidade – momento específico no qual um relacionamento com o mundo fundado de modo exclusivo na atribuição de sentido teve seu início. Deste modo, a crítica à Modernidade desenvolvida por Gumbrecht a partir do objetivo de arejar as práticas epistemológicas de nossas atuais ciências humanas, no momento em que resgata a temática do legado cultural da Modernidade quanto à relação que travamos com o mundo das coisas, toca de modo significativo a herança da obra heideggeriana: tanto a crítica gumbrechtiana ao exclusivismo do sentido como a crítica heideggeriana quanto ao esquecimento do Ser alcançam uma e a mesma questão, o problema da metafísica, que na Modernidade alcança sua realização máxima na figura de uma subjetividade voluntarista. A partir deste cenário, a estratégia de Gumbrecht consiste em investigar o fundamento histórico do fenômeno da absolutização do sentido em nossa cultura (e da paralela absolutização do estatuto da interpretação nas ciências humanas), remontando, para isto, ao mecanismo envolvido no processo de atribuição de sentido: o dualismo moderno.

---

<sup>138</sup> GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010, p. 13.

A partir daqui, torna-se especialmente esclarecedora a tipologia construída por Gumbrecht entre o polo da “cultura de presença”, voltada para uma relação corpórea e substancial com o mundo e consigo mesmo, e o polo da “cultura de sentido” (ou “cultura do sujeito”), na qual o cerne das relações pertence à atribuição de sentido. Gumbrecht insiste na ideia de que essa tipologia funciona como um ensejo para a reflexão centrada nas disparidades entre as duas dimensões, mas de que em nenhum momento se crê na possibilidade de uma apresentação real da polaridade articulada por estes conceitos. Invés disto, os termos “cultura de presença” e “cultura de sentido” são conceitos de tipos ideais no sentido de Max Weber, isto é, são construções conceituais que auxiliam na análise do fenômeno pretendido no que diz respeito a uma maior clareza e sistematização. A partir dessa tipologia, Gumbrecht desenvolve a temática da relação do ser humano com os objetos materiais do mundo a partir da tese central de que esse relacionamento se estabelece sempre por uma via dupla de dimensões conflitantes, as dimensões da presença e do sentido. No caso específico da vivência estética (e mesmo no relacionamento com qualquer objeto cultural), a relação estabelecida com a obra de arte em seu caráter de coisa nunca se dá somente a partir da dimensão da presença, ou somente a partir da dimensão do sentido – a flagrante inexistência de uma harmonia entre os dois polos provoca antes um movimento que conduz o espectador para uma oscilação constante entre ambos os efeitos: “Em alguns momentos – basta pensar na dança – encontramos-nos muito mais próximos do lado da presença; em outros – por exemplo, quando lemos um romance –, muito mais próximos do lado do sentido ou do sujeito”<sup>139</sup>. Essa vivência oscilante, no caso específico da leitura de um romance ou da fruição de um espetáculo de dança, dá-se porque mesmo quando nos concentramos no sentido de um texto e na posição autorreflexiva que acompanha o ato da leitura, ainda assim estamos em contato com a textura do papel e seu cheiro agradável, vemos o contorno da fonte escolhida para o texto e acompanhamos o ritmo que a prosa assume, mesmo que distante de uma forma delimitável; do mesmo modo, quando nos abandonamos à euforia daquele corpo que parece voar sobre o palco, ainda assim, e inevitavelmente, flagramos-nos a interpretar passos e movimentos da dança.

A tipologia construída por Gumbrecht com base na relação dicotômica entre o sentido e a presença (e na impossibilidade de um equilíbrio entre os dois polos), quando aplicada à condição da cultura contemporânea extrai de modo enfático a conclusão de que nos situamos do lado da cultura do sujeito – encontramos-nos já sempre mobilizados pela interpretação,

<sup>139</sup> GUMBRECHT, H. U. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Org. Luciana Villas Bôas; Tradução de Luciana Villas Bôas e Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2012, p. 117.

tendemos de modo acentuado para uma constante atribuição de sentido a tudo o que vem ao nosso encontro. A dimensão da presença, deste modo, aparece sempre como secundária, como uma esfera esquecida de nossa relação com o mundo das coisas, ainda que atuante – em outras palavras, sempre nos encontramos numa relação de presença com o mundo das coisas, porque possuímos corpos que são tocados e que ao mesmo tempo também tocam a superfície do mundo. Permitindo-nos uma antecipação em nosso percurso, podemos afirmar que a dimensão da presença em nossa cultura se encontra entregue à condição de um intimidante *esquecimento* – na mesma direção para a qual Heidegger teria apontado com seu conceito de Ser. Neste caminho, todo o esforço de Gumbrecht segue a direção de reconquistar essa dimensão esquecida, de chamar a atenção para a sua vigência, resgatando assim, no centro de todo o seu projeto, o componente propriamente material de nosso relacionamento com o mundo – e nisto já vai uma boa dose de espacialidade, afinal as coisas que estão “presentes” para nós somente vêm à presença numa relação espacial com nossos corpos: “As coisas se encontram mais próximas ou mais distantes de nós. Podemos tocá-las ou não, elas podem nos ameaçar fisicamente ou não”<sup>140</sup>. Assim, antes de atribuir um sentido a essa coisa concreta que de algum modo sempre envolve nossos corpos e afeta nossa sensibilidade, os efeitos de presença cuidam de liberar nossa capacidade quase abandonada de “estar ali”, de encontrar-se presente e receptivo ao ambiente, numa postura atenta à substancialidade do mundo – à qual nenhum sentido pode alguma vez ser satisfatoriamente empregado.

### **2.3.1 Cultura de presença e cultura de sentido: autocompreensão e relacionamento com o mundo das coisas**

No desdobramento das diferenças centrais entre a cultura de sentido e a cultura de presença, uma distinção apresentada por Gumbrecht em especial nos é amplamente esclarecedora: a autocompreensão humana (no sentido de uma “autorreferência dominante”) em cada tipo ideal de cultura e a relação com o mundo das coisas que é travada a partir daí. Na cultura de sentido, a autocompreensão humana está fundada na ideia de que nossa existência corresponde ao âmbito da consciência, numa concepção “cartesiana” de autorreferência; enquanto consciência, portanto, nosso ser é concebido como uma substância espiritual da qual permanece ausente qualquer traço de corporeidade. Já a cultura de presença, como seu polo oposto, deve abarcar ambas as noções de consciência e de corpo como

---

<sup>140</sup> GUMBRECHT, *Graciosidade e estagnação*, p. 117.

componentes da autocompreensão humana que aí toma espaço – a essência humana numa cultura de presença é compreendida como formada *ao mesmo tempo* de corpo e consciência. A partir da autorreferência de cada um dos tipos ideias de cultura, estrutura-se uma relação diferenciada com o mundo das coisas: no lado da cultura de sentido (ou como Gumbrecht reforça quando escolhe chamá-la de “cultura do sujeito”), o fundamento desta relação se encontra numa tomada de posição do homem que o torna essencialmente excêntrico e estrangeiro ao mundo – a exclusão do corpo no entendimento da própria essência faz com que se crie um verdadeiro “hiato ontológico” entre autorreferência e mundo<sup>141</sup> (ou entre mente e mundo, a partir da formulação moderna), isto é, de um lado a substância espiritual que observa o mundo e lhe atribui sentido, e do outro, a matéria inerte da qual o homem não pode fazer parte. Esse dualismo de substâncias presente na autocompreensão típica de uma cultura de sentido é a fundação a partir da qual se constrói a atitude hermenêutica, em outras palavras, o mecanismo através do qual se dá a “produção de sentido”: diante da consciência repousa a substância material inerte, cuja superfície deve ser penetrada em busca de um sentido “profundo”, um conteúdo espiritual que está sempre “além” da simples matéria e que deve então ser atribuído por meio da atividade superior do sujeito que representa e interpreta.

Para Gumbrecht, o processo contínuo de interpretação do mundo levado a cabo pela existência que se compreende como consciência, faz com que da acumulação de sentidos atribuídos às coisas surjam motivos de ação e, a partir destes, um impulso para a transformação do mundo. Numa cultura de sentido, a posição excêntrica assumida pelo homem que se compreende como sujeito fundamenta uma relação com o mundo na qual este e seus objetos encontram-se abandonados à condição de entes disponíveis para a vontade da consciência que lê e interpreta – o mundo das coisas não é considerado parte do que pode ser dito como propriamente humano, e aí reside a prerrogativa para uma crescente manipulação e transformação do mundo exterior. No lado oposto da tipologia gumbrechtiana, a consequência da assunção do corpo como parte integrante da autorreferência humana, por sua vez, é a de que numa cultura de presença o homem não busca transformar o mundo, mas procura antes pela integração de sua existência ao mundo que o acolhe, inscrevendo seu próprio corpo no ritmo das coisas externas – a relação de presença que se estabelece entre autorreferência humana e mundo possibilita assim uma postura na qual o homem pode encontrar um lugar em meio ao mundo das coisas para o seu habitar, sem precisar intervir na ordem do que o antecede.

---

<sup>141</sup> GUMBRECHT, *Graciosidade e estagnação*, p. 118.



Nossa intenção com esta breve recuperação das principais noções do pensamento de Gumbrecht é a de apontar para a sua proximidade em relação ao nosso projeto junto à noção de habitar: as mesmas questões heideggerianas da essência humana e da condição desapropriada do homem contemporâneo são desenvolvidas em Gumbrecht a partir das noções centrais de autorreferência e do modo de relacionamento com o mundo das coisas. Se a objetificação do cotidiano e a transformação de todas as coisas em entes disponíveis pertencem ao lado da cultura de sentido, a resolução para este problema enquanto modo de vida que busca o resguardo da natureza e do mundo das coisas certamente está do lado da cultura de presença. Nesse sentido, fica claro que o nosso diálogo com a filosofia de Gumbrecht busca antes de tudo uma aproximação com as questões da substancialidade do mundo e de nosso próprio ser e da essencial relação de presença que pode ser travada a partir daí – neste horizonte, nossa proposta é a de construir um alargamento da questão da essência humana em direção às temáticas do corpo e do espaço, bem como apontar para o componente material envolvido na própria noção de habitar.

### **2.3.2 Gumbrecht e Heidegger: um projeto compartilhado de renovação epistemológica**

Quando da publicação de seu clássico *Produção de presença*, Gumbrecht ainda não contava com qualquer cenário intelectual que pudesse lhe oferecer o necessário acolhimento enquanto ambiente de pesquisa e debate para o desenvolvimento de suas teses e intuições – daí o tom fortemente autobiográfico assumido pelo autor, quando escolhe narrar a trajetória intelectual que o teria conduzido até o problema da descorporificação da cultura moderna e da necessidade premente de novos conceitos a partir dos quais se pudesse exercer uma crítica à metafísica. Este tom pessoal assumido pelo autor, ao invés de prejudicar a compreensão de suas teses ou o rigor de seu desenvolvimento, contribuiu para reforçar a originalidade do projeto gumbrechtiano – distante de qualquer filiação a alguma escola ou cenário já instituído nas ciências humanas, é na obra heideggeriana que Gumbrecht deve buscar a necessária inspiração para prosseguir com a noção de presença. Quando Gumbrecht se debruça sobre o conceito de Ser, portanto, não se trata unicamente de uma tentativa de contribuir para a compreensão e discussão de um conceito reconhecidamente complexo, mas também está em jogo neste movimento a busca pelo apoio necessário quanto à justificação de um conceito emergente como o de presença – de modo essencial, o que o move é antes de tudo, “...a esperança de que um confronto com esse conceito de Ser pudesse alargar o nosso pensamento

(para usar uma embaraçosa expressão ‘pedagógica’) e nos ajudar a pensar além dos limites da tradição metafísica”<sup>142</sup>. O interesse de Gumbrecht pelo conceito de Ser, portanto, deve cuidar da inscrição da noção de presença num movimento intelectual mais abrangente que mira, sobretudo, a possibilidade de uma superação da metafísica e onde propriamente a obra heideggeriana recebe posição de destaque.

Fica claro que Gumbrecht enxerga no pensamento de Heidegger a principal fonte de inspiração disponível no cenário filosófico contemporâneo quanto a um projeto de renovação epistemológica, isto é, uma filosofia que atenda ao anseio compartilhado por um número cada vez maior de filósofos de encontrar um repertório conceitual capaz de superar os limites da tradição metafísica. Esse potencial essencialmente criativo e desbravador, capaz de subverter terminologias e esquemas tradicionais, Gumbrecht o vê no interior da obra heideggeriana já desde *Ser e Tempo*: a noção de “ser-no-mundo”, em especial, traria de uma só vez a desmontagem do paradigma sujeito-objeto e do dualismo moderno entre uma substância material e outra espiritual. Nossa existência compreendida como ser-no-mundo finalmente ultrapassaria a condição excêntrica do homem moderno e inscreveria nossos corpos ao mesmo tempo na substancialidade do mundo e na essência de nossa autocompreensão (assim como prevê a noção de presença): *ser-no-mundo* é já sempre estar “em contato substancial e, por isso, espacial com as coisas do mundo”<sup>143</sup>. Num escrito posterior<sup>144</sup>, buscando ressaltar novamente a virada na história da crítica da metafísica que esta única noção representa, Gumbrecht se refere à exagerada hifenização dos conceitos de *Ser e Tempo* como uma proposta que visa extinguir de vez qualquer espaço que possa se encontrar entre a autorreferência humana e o mundo das coisas, em outras palavras, a hifenização é antes um recurso aplicado a conceitos que buscam pensar essa nova postura do humano que se reconhece como parte do mundo.

Justificada a aproximação com a obra heideggeriana e com um projeto geral de que ambos compartilham – o desenvolvimento de um repertório conceitual que possa dar conta daquilo que permanece de fora da metafísica, ou então daquilo que “o sentido não consegue transmitir” – resta esclarecer o modo da aproximação entre as noções centrais aqui em jogo, Ser e presença. A substancialidade que Gumbrecht estabelece como central em sua construção da noção de presença torna-se assim o mote através do qual irá desenvolver uma leitura

---

<sup>142</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 92.

<sup>143</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 91.

<sup>144</sup> GUMBRECHT, *Graciosidade e estagnação*, p. 118.

própria do conceito de Ser: a autorrevelação do Ser, na abordagem gumbrechtiana da filosofia de Heidegger, deve se dar como o aparecer de uma coisa que assume antes de tudo um caráter substancial e espacial. Deste modo, Gumbrecht expõe algumas perspectivas divergentes acerca do conceito heideggeriano de Ser – todas elas buscam dar conta (ou ao menos dar início à tarefa) da complexidade dessa noção e da força subversiva que ela traz à tona quando confrontada com o seu alvo principal, o esquecimento da tradição metafísica quanto às suas próprias interpretações de Ser e quanto a seus próprios comprometimentos ontológicos. Inscrever a noção de presença na esteira de um pensamento que se manteve fiel em sua caminhada a um mesmo projeto – o problema da metafísica – significa, portanto, buscar a aproximação da noção de presença com o conceito central deste projeto, o conceito de Ser.

### 2.3.3 Ser e presença: recuperar nossa relação material com o mundo

A primeira possibilidade de leitura apresentada por Gumbrecht nos é especialmente importante pelo vínculo que apresenta com o *aspecto da substancialidade*<sup>145</sup>, o critério eleito por Gumbrecht para fixar a aproximação entre Ser e presença. Esta primeira perspectiva aposta assim na relação do Ser com a verdade: Gumbrecht entende que o deslocamento do conceito tradicional de verdade para uma noção de acontecimento [*Geschehnis*] faz com que o Ser tome o lugar do conteúdo da verdade – a noção clássica da correção ou adequação entre a proposição e a coisa dá lugar a uma verdade que acontece num lugar e num momento específicos, cujo conteúdo é agora o Ser que acompanha este momento e que vem-à-frente em sua própria autorrevelação<sup>146</sup>. Para Gumbrecht, o que é central na filosofia heideggeriana é uma transformação radical do conceito de verdade (uma verdade originária que deixa de se ater a uma significação exclusivamente conceitual, como já vimos) que deve desembocar na tese de que o Ser não corresponde mais unicamente ao sentido. Essa dupla transformação de Ser e verdade aparece em sua radicalidade quando se tem em mente que o que tradicionalmente constava como conteúdo da verdade se tratava exatamente do *sentido*, da estruturação semântica de uma proposição – este conteúdo é que deveria adequar-se ao objeto para assegurar a vigência do verdadeiro. A proposição, que mantinha seu estatuto de

<sup>145</sup> A interpretação de Gumbrecht quanto ao caráter substancial do conceito heideggeriano de Ser segue de perto a direção para a qual já havíamos apontado quanto à revisão do conceito de verdade no ensaio *A origem da obra de arte*, em que o conceito de Ser atingiria uma dimensão propriamente não-conceitual – é na esteira desta renovação epistemológica que Gumbrecht pode inscrever sua noção de presença. GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 92.

<sup>146</sup> “Ser é aquilo que ao mesmo tempo se revela e se oculta no acontecimento da verdade”. GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 93.

portadora da verdade, vê-se então deslocada para um segundo plano: o que se dá antes dela é a verdade como acontecimento – não mais universal, genérica ou abstrata, mas uma verdade que possui um conteúdo “concreto”, dotado do caráter de substância pertencente à qualquer coisa do mundo.

A principal tese desta primeira perspectiva apresentada por Gumbrecht, portanto, reporta-se especificamente ao modo com que este Ser que toma o lugar do conteúdo da verdade se revela: a partir de um *caráter de coisa*. A autorrevelação do Ser não é algo conceitual, não é mais tributária do sentido (ou do dualismo implícito que o acompanha, em que a matéria está apartada do que conta para a verdade); antes, o Ser heideggeriano é um Ser com substância que se apresenta como uma coisa e que, por isso, ocupa lugar no espaço: “Heidegger não deixa dúvida de que, por esse posicionamento no acontecimento da verdade, o Ser, enquanto está sendo revelado, por exemplo, numa obra de arte, não é nem espiritual nem conceitual. *Ser não é um sentido*. Ser pertence à dimensão das coisas”<sup>147</sup>. Neste movimento que se atém à reforma heideggeriana da noção de verdade articulada no ensaio *A origem da obra de arte*, da qual já tratamos em sua particularidade, e daí extrai um modo original de compreender a sua ligação com o Ser, Gumbrecht já cumpriu com a tarefa de uma aproximação de Ser e presença: ambos compartilham do aspecto da substancialidade, tanto o Ser que se apresenta a partir de um caráter de coisa, como a presença que abarca o componente material e espacial de nosso relacionamento com o mundo.

Ao mesmo tempo, a aproximação entre Ser e presença a partir do aspecto da substancialidade auxilia Gumbrecht a estruturar um caminho para a resolução de um problema que lhe é muito caro: o conceito de Ser entendido como o vir-à-frente de uma coisa rompe com aquela dicotomia essencialmente moderna entre um componente material de superfície (que não teria sentido por si), e outro componente espiritual sempre superior e único detentor do conteúdo da verdade. O Ser como substância é agora ele mesmo a verdade (enquanto conteúdo desta) – o que é decisivo para Gumbrecht é o fato de que este novo conceito de Ser exclui de imediato a necessidade da atribuição de sentido porque o que conta como verdade é a própria coisa que se revela em sua substancialidade, enquanto autorrevelação do Ser. Deste modo, parece-nos que em alguma medida o Ser heideggeriano daria conta ou ao menos forneceria uma interessante perspectiva para o problema assumido por Gumbrecht quanto à universalidade da hermenêutica: essa verdade que acontece e que traz consigo o Ser em seu caráter de coisa (como na obra de arte) abre caminho para outras

---

<sup>147</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 93, grifo nosso.

investigações no campo das ciências humanas que justamente contrariam o estatuto exclusivo da interpretação – é o caso da noção de *Stimmung* enquanto ambiência que pode ser explorada na narrativa de obras literárias<sup>148</sup>. Se Gumbrecht pretende inscrever a noção de presença na esteira do pensamento heideggeriano e da virada já exercida por este a um espaço de pensamento receptivo ao componente não-conceitual de nossa existência, também é verdade que o nosso percurso junto ao problema da possibilidade de se realizar o habitar ganha enormemente em alcance e precisão quando acompanha o movimento que Gumbrecht empreende sobre a própria filosofia heideggeriana. Assim, o pensamento gumbrechtiano pode ser lido como a radicalização deste projeto: a noção de presença aponta para um nível de análise que se atém no caráter originário de nossa relação material com as coisas do mundo de um modo que Heidegger, ao menos neste contexto, ainda não havia vislumbrado (talvez tenha apontado nessa direção quando lê a verdade que acontece na obra de arte como o combate de “terra” e “mundo”). É preciso fazer com que um ilumine o outro.

#### **2.3.4 O movimento do Ser em seu vir-à-frente: o limar da cultura**

Em continuação à leitura de Gumbrecht quanto ao conceito de Ser que emerge junto à viravolta de *A origem da obra de arte*, poderíamos afirmar que a estratégia de Gumbrecht consiste em *virar o Ser contra o sentido* – isto é, partindo de sua leitura acerca da disparidade entre presença e sentido numa estrutura binária de tipos ideais, tudo o que Gumbrecht precisa é desenvolver critérios que possam estabelecer o Ser do lado do polo da presença (justamente porque o que Gumbrecht procura é uma fundamentação ontológica da noção de presença). Se o Ser é o que vem-à-frente no acontecimento da verdade como uma substância que ocupa um lugar no espaço, então este Ser pode ser dito possuidor de um movimento próprio. Em sua segunda tese, de modo geral, Gumbrecht apresenta uma hipótese de leitura que contribui para a compreensão do que seja este acontecimento da verdade no qual o Ser se revela – o Ser vem-à-frente como uma coisa dotada de um movimento tridimensional, a partir, portanto, de três direções. Na primeira delas, e Gumbrecht a lê a partir de um excerto de *Introdução à Metafísica*, o Ser assumiria uma dimensão vertical (o “balanço emergente”) – no sentido do movimento de sua emergência que o faz “estar ali” e assim ocupar um lugar no espaço, numa sustentação constante –; e outra dimensão horizontal (o seu “aspecto”), a partir da qual o Ser assume a condição de coisa percebida e nesse sentido de coisa que se dirige a alguém ou que

---

<sup>148</sup> Cf.: GUMBRECHT, H. U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto na literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2014.

está contraposta àquele que o percebe e que, portanto, apresenta um aspecto, uma aparência<sup>149</sup>. Assim, o aparecer do Ser pode ser entendido a partir destas duas dimensões como um movimento duplo de emergir como o que se sustém em si mesmo e, ao mesmo tempo, oferecer-se à vista de alguém a partir de sua própria aparência.

O movimento do Ser na leitura gumbrechtiana, contudo, apresenta ainda outra importante dimensão: a dimensão de retirada do Ser. Acompanhando a estrutura ambivalente da concepção revista de verdade como não-encobrimento [*Unverborgenheit*] em *A origem da obra de arte* (que compreende aquela essencial denegação como uma não-verdade no interior mesmo da essência originária da verdade), a dimensão de retirada no movimento do Ser deve abarcar o necessário ocultamento e retraimento que faz parte da verdade como não-encobrimento. Segundo Gumbrecht, Heidegger parece ir ao encontro justamente de uma ideia de movimento do Ser a partir da noção de “retirada”:

Estou convencido de que essa retirada é parte do movimento duplo de “revelação” e “retirada” que [...] constitui o acontecimento da verdade, e que a parte da “revelação” contém tanto o movimento vertical de “balanço” (de emergência e do seu resultado: estar ali), quanto o movimento horizontal de “ideia” (como o que se apresenta, a aparência)<sup>150</sup>.

De modo geral, o movimento do Ser no acontecimento da verdade compreende uma estruturação dupla, primeiramente, como um vir-à-frente que, por sua vez, apresenta duas dimensões: a vertical, que cuida da sustentação do Ser como coisa que ocupa um lugar no espaço, e a horizontal, que fornece o aspecto necessário a tudo o que aparece; a outra face dessa dupla estruturação é a dimensão de um retrair-se, daquele movimento de retirada do Ser. A articulação do movimento do Ser no espaço, portanto, é a de um movimento duplo de vetores que se deslocam em direções contrárias<sup>151</sup>.

Por fim, a última hipótese gumbrechtiana acerca do conceito de Ser apresenta ainda uma interessante tese: este movimento triplamente estruturado se deve ao lugar de revelação do Ser como uma aproximação e um afastamento de um espaço específico tomado como um *limiar* – o limiar da cultura. O que Gumbrecht tem em vista com a elaboração dessa tese, a nosso ver, reside na possibilidade de afastar o Ser e a compreensão de seu autodesvelamento do âmbito do sentido, de um modo em que se tornaria possível compreender o Ser como o que acontece *antes* da cultura, isto é, que o conceito de Ser se refere às coisas do mundo sem (ou antes de) que se atribua a elas algum sentido historicamente ou culturalmente determinado:

<sup>149</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 94.

<sup>150</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 95.

<sup>151</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 95.

“Dito de outro modo, penso que o Ser se refere às coisas do mundo antes de elas se tornarem parte de uma cultura (ou, para usar a figura retórica do paradoxo, o conceito refere-se às coisas do mundo antes de elas fazerem parte de um mundo)”<sup>152</sup>. Com essa figura retórica, a nosso ver, Gumbrecht deseja trazer a palco a relação que travamos com as coisas sem que a dimensão da cultura se faça presente – o que é algo realmente difícil de conseguir, já que a atribuição de sentido se faz sempre de um modo culturalmente determinado, e mesmo a aparição das coisas se dá sempre a partir de redes semânticas já constituídas no interior de cada cultura. No intuito de recuperar essa “realidade” das coisas que permanece num nível ante-predicativo de nossa experiência, Gumbrecht adentra em profundidade a dimensão primeva de nosso relacionamento material com o mundo (tão difícil de fazer ver numa cultura do sujeito), lançando assim uma luz original na senda aberta por Heidegger quanto ao aspecto substancial de nossa existência.

Para Gumbrecht, o âmbito da cultura compreende sempre uma rede semântica na qual se articulam conceitos histórica e culturalmente específicos, a partir da qual todo objeto cultural é “lido”, é interpretado segundo estas determinações, e assim recebe a atribuição de algum sentido. Num ensaio posterior a *Produção de presença*<sup>153</sup>, Gumbrecht retoma brevemente esta temática explicando que o Ser não pode se revelar na esfera semanticamente estruturada de uma cultura porque aí ele seria perspectivado, isto é, o Ser que adentra o âmbito de uma cultura específica passa a ser visto a partir de uma perspectiva também específica: “Por isso o Ser sempre só pode se manifestar como alusão, para então se retrair novamente, já que, ao entrar na região da cultura, ele já não é mais ‘Ser’ em um sentido não perspectivado”<sup>154</sup>. A alusão a que se refere Gumbrecht como modo de desvelamento do Ser manifesta justamente a ideia de que o Ser não pode ultrapassar o limiar da cultura, devendo permanecer num movimento de aproximação seguida de um retraimento – o Ser não pode revestir-se de sentido, pois a interpretação é justamente o que dota as coisas de uma especificação cultural.

O problema consiste na condição de que, por um lado, o Ser não pode aparecer no interior de uma cultura porque aí todas as coisas do mundo seguem já sempre interpretadas, perspectivadas a partir do sentido que lhes é atribuído; por outro lado, como ele poderia

---

<sup>152</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 95.

<sup>153</sup> GUMBRECHT, H. U. “Graciosidade e jogo: por que não é preciso entender a dança”. In: GUMBRECHT, H. U. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Org. Luciana Villas Bôas; Tradução de Luciana Villas Bôas e Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2012, p. 121.

<sup>154</sup> GUMBRECHT, *Graciosidade e estagnação*, p. 121.

aparecer para nós e como então poderíamos experimentá-lo se ele não se tornar parte de uma cultura? A resposta de Gumbrecht compreende justamente a articulação do duplo movimento do Ser no acontecimento da verdade: o Ser deve vir-à-frente aproximando-se do limiar da cultura (sem cruzá-lo porque aí já o teríamos perdido), para então se afastar novamente: “...a revelação do Ser, no acontecimento da verdade, tem de se perceber a si mesma como um duplo movimento contínuo de vir para diante (em direção ao limiar) e de se retirar (afastando-se do limiar), de revelação e de ocultação”<sup>155</sup>. Com esta interpretação verdadeiramente original – pois transporta os conceitos heideggerianos para um outro nível de análise, aquele da constituição semântica de toda cultura e do essencial pertencimento da existência humana a este âmbito como condição de possibilidade de nossa experiência –, Gumbrecht fornece uma via de leitura que aclara em larga medida a própria articulação do conceito heideggeriano de verdade como a estrutura dupla de encobrimento e desvelamento: quando se aproxima do limiar da cultura, o Ser permite que o experimentemos, ainda que no curto espaço de tempo de um “aceno”, para que então logo depois possa cumprir com o seu necessário retraimento ao se afastar do mesmo limiar. Assim, pode-se alcançar uma compreensão mais completa do conceito heideggeriano, principalmente quanto ao porquê da atribuição de um comportamento tão ambíguo ao Ser no acontecimento da verdade – o Ser que emerge como uma súbita aparição que nos conforta imensamente, mas que deve tão logo nos abandonar –, se, junto à leitura de Gumbrecht, mantivermos em mente a real dificuldade e complexidade de sua manifestação. O Ser não se pode dar por inteiro.

#### **2.4 A vivência estética como disposição serena**

Neste breve itinerário pelo pensamento gumbrechtiano, a tarefa que nos guiou foi a de iluminar seus aspectos mais relevantes para o desenvolvimento de nosso problema – uma concepção de essência humana que possa englobar o corpo como sua parte integrante e assim contribuir ao esclarecimento do habitar como um modo de vida enraizado, que não nega a sua pertença à natureza. Resta cumprir com o objetivo final deste passo intermediário em nossa investigação, o de responder à pergunta: pode a vivência estética ser considerada um caminho para a realização do habitar de dentro de nossas vivências cotidianas? Assim, justifica-se nossa escolha pela filosofia estética de Gumbrecht: enquanto pensador filiado a um mesmo movimento intelectual inaugurado por Heidegger de crítica à metafísica, mais os conceitos

---

<sup>155</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 96.



que desenvolve para além desta influência, cuja clareza e lucidez pretendemos nos servir para agora retornarmos a Heidegger. Nesta retomada, o diálogo com a abordagem estética de Gumbrecht deve contribuir para uma mais acurada avaliação da questão da arte em Heidegger, bem como do potencial da vivência estética quanto a uma transformação de ordem existencial naquele que se relaciona com a obra de arte. Sem dúvida há uma espécie de retroalimentação neste processo, mas é justamente em momentos como este que a filosofia se desvela em sua mais honesta simplicidade: defender uma posição filosófica não quer dizer que se deva tomar distância dos outros interlocutores e negar a própria trajetória intelectual em nome de uma pretensa originalidade de pensamento. Fazemos filosofia com nossas próprias vidas; servir-se das ideias de outrem nunca é um empréstimo intelectual que por algum motivo deva ser pago com fidelidade cega. Nesse sentido, Gumbrecht se filia ao mesmo movimento intelectual de Heidegger, mas nem por isso deixa de afirmar a dificuldade de se interpretar muitos de seus conceitos por conta do contorcionismo da linguagem ali posta em ação. Nossa tarefa agora se cumpre a partir da recuperação de alguns apontamentos estéticos de Gumbrecht, para então lançarmos um novo olhar para a filosofia heideggeriana e para a questão que nos norteia neste momento – a questão de *como* a experiência da arte pode ser considerada uma via de realização da essência humana.

#### **2.4.1 Momentos de intensidade**

O intuito de Gumbrecht é o de desenvolver uma análise do conceito de vivência estética partindo de uma descrição geral. A tese central e guia dessa análise trata do caráter de *intensidade* da vivência estética<sup>156</sup>: na “ontologia” gumbrechtiana da experiência da obra de arte, o essencial dessa vivência é o momento que ela proporciona quanto a um “sentimento intrínseco de intensidade”<sup>157</sup>, que deve tomar conta do corpo do espectador. A partir daqui, vários outros conceitos se desdobram. O principal movimento parece residir na preocupação de Gumbrecht em delimitar um prévio afastamento de abordagens estéticas que possam submeter a experiência da arte a campos estratégicos como a ética e a política. Para

---

<sup>156</sup> Gumbrecht é cuidadoso com o uso da noção de “vivência”, justificando sua escolha a partir do sentido que a tradição fenomenológica legou ao termo; assim, o conceito de “experiência” é recusado por conta de sua proximidade com o paradigma hermenêutico (por conta da atribuição de sentido), o qual Gumbrecht pretende justamente criticar. Deste modo, a expressão “vivência estética” se encontraria num espaço intermediário: depois da percepção puramente física [*Wahrnehmung*], e antes da formulação conceitual que se dá como experiência [*Erfahrung*]. No entanto, deve-se chamar a atenção para a tradução equivocada de “experiência estética”, que deve sempre se referir à “vivência estética”.

<sup>157</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 125.

Gumbrecht, de um modo fundamental, a vivência estética simplesmente não guarda relação com quaisquer valores ou normas éticas que poderiam vir a ser veiculados pela obra, assim como não trabalha com qualquer noção de algum resultado previsível ou típico que possa “acrescentar” algo à nossa vida cotidiana<sup>158</sup>. Permanecem excluídas, portanto, quaisquer considerações acerca de um discurso portador de normas éticas que serviria de requisito para uma justificação “artística” da obra – o caráter estético de uma obra não se conecta a nenhuma suposta “mensagem”, nem a qualquer orientação ética com fins pedagógicos de “edificação”. O que a arte *é*, mostra-se antes no seu potencial de nos prover aquele “momento de intensidade” de que nos fala Gumbrecht, o qual se trata, em última análise, de uma alteração quantitativa de nossos estados internos – este momento é que nos retira de nossa condição ordinária e nos leva simplesmente a transgredir a banalidade do real<sup>159</sup>. Tanto é forte o seu compromisso com uma radical desvinculação da vivência estética em relação à esfera ética de nossa existência, que Gumbrecht defende mesmo o alargamento do conjunto de objetos que contam como estéticos – para além dos quartetos de cordas e das pinturas de vanguarda consagrados pela tradição, a vivência estética, na leitura gumbrechtiana, também pode ser encontrada naquele lance rápido e certo do melhor jogador de seu time favorito de futebol americano, os Stanford Cardinals. Por fim, liberar a arte de exigências cotidianas, como a necessidade de normas de conduta para a nossa orientação, é deixá-la tão somente atuar em seu potencial de transformar a nós mesmos, quando é o nosso corpo que recebe a sua intensidade intrínseca.

Neste contexto, é preciso que se diga que Gumbrecht não se mantém vinculado à tradição quando concebe a vivência estética como uma fonte de “momentos de intensidade” (que não são necessariamente prazerosos, pois intensidade também pode significar dor e sofrimento). Não se trata de considerar a vivência de um sujeito afetado em sua sensibilidade e direcionado à arte por conta de um prazer estético desinteressado, mas antes de centrar a concepção desta vivência na figura do ser humano que sente literalmente na própria pele a intensidade única daquele momento – um momento que o retira de seu estado anterior e transforma a sua relação com o mundo das coisas, em sua acepção prática e material. Fica claro também o modo com que o conceito de vivência estética não encontra um espaço

---

<sup>158</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 130.

<sup>159</sup> O sentido pretendido por Gumbrecht quanto à noção central de *intensidade* da vivência estética pode ser esclarecido pela sensação de “estar perdido” – a intensidade da vivência estética é tamanha que nos sentimos desconectados das referências e das relações cotidianas, inebriados por uma sensação intensa que preenche nossos corpos. É deste modo que a vivência estética pode ser considerada uma alteração de cunho especialmente quantitativo.

correlato na filosofia heideggeriana, já que o principal movimento de *A origem da obra de arte* consiste em deslocar a interrogação estética tradicional centrada no sujeito – tanto do lado do gênio criador como do sujeito de fruição, o espectador –, para o lugar em que a arte propriamente se dá, *na obra*, isto é, desenvolver uma ontologia da arte que dê conta da vigência originária da arte; o que significa, num tom particularmente heideggeriano, desfazer-se dos processos de entificação da tradição metafísica para então alcançar um nível ontológico de interrogação<sup>160</sup>. Dirigir o centro do questionamento para a obra é, assim, liberá-la da sua condição de objeto de prazer estético; liberá-la, portanto, de uma condição ontológica na qual esteve sempre renegada a uma posição secundária<sup>161</sup>. Nesse sentido, Heidegger está muito mais preocupado em pensar a recepção da obra de arte num sentido coletivo que abarque justamente a dimensão da verdade que chega junto com ela – aqui, não se trata mais da figura de uma consciência que experimenta a obra de arte, mas de uma comunidade que se reúne em torno desta e compartilha das relações e das medidas abertas por ela, segundo uma espécie de poder de reunião e de orientação que a obra assume para a vida daquele povo que deve cuidar do resguardo de sua verdade.

Assim, a *intensidade* própria à vivência estética pretende apontar para o caráter quantitativo dessa transformação experimentada junto à obra: “Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas”<sup>162</sup>. Já o termo “momento” na expressão “momentos de intensidade” deve designar justamente o caráter de fragmentação temporal da vivência estética, no sentido de que a sua aparição se dá sempre na medida breve de um aceno – contra este caráter fragmentário não há qualquer possível remediação: por mais ardentemente que se deseje e se espere por aquele momento de intensidade única, ele pode simplesmente não aparecer, ou então vir à tona e desaparecer bruscamente. A vivência estética é então descrita em seus traços gerais como uma transformação de nível quantitativo experimentada pelo indivíduo como um sentimento intrínseco de intensidade que possui a duração de um momento; a partir desta descrição geral, conclui-se que o que nos impele a

---

<sup>160</sup> Gumbrecht comenta esse distanciamento terminológico numa de suas notas: “Heidegger nunca substituiu o conceito de ‘obra de arte’ pelo de ‘experiência estética’ (uma substituição que hoje quase se tornou obrigatória), sem dúvida porque ‘experiência estética’ é semanticamente próxima da dimensão de consciência e, portanto, é fácil associá-la à dimensão fenomenológica”. Nota 76. GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 196.

<sup>161</sup> Quanto ao tema da superação da tradição estética, cabe retomarmos ainda uma vez o texto de introdução de Gadamer: “Ela [a obra de arte] não tem seu próprio ser primeiramente em um eu que vivencia, e diz, intenciona ou mostra e cujo dito, intencionado ou mostrado fosse a sua significação. Seu ser não consiste em tornar-se vivência, mas sim ele mesmo através de seu próprio ser-aí é um acontecimento apropriador”. GADAMER, “Para introdução”, p. 74.

<sup>162</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 127.

procurar pela vivência estética nada tem a ver com algum conteúdo veiculado pela obra de arte que possa nos oferecer edificação. O que nos motiva é, em última análise, a corporificação da obra de arte que experimentamos quando nós mesmos nos tornamos a melancolia daquele refrão inesquecível de *Wish you were here* do Pink Floyd, ou quando mergulhamos na provocação irreverente das *Gnossiennes* de Erik Satie, cuja composição extravagante furtou-se a indicações precisas de compasso e andamento. Assim, a arte deve antes de tudo encontrar-se livre para exercer seu potencial “perturbador”, que nos conduz a um espaço distante do nosso cotidiano, no qual podemos nos relacionar com o mundo através da vivência dessa intensidade, para então sermos arremessados de volta ao habitual sem qualquer “aprendizado” na bagagem. Aqui nos aproximamos da filosofia heideggeriana. Esse distanciamento em relação ao que pertence ao habitual, descrito por Heidegger como aquele “choque do insuspeitado” que o estranhamento intrínseco à obra deve necessariamente provocar, é também compreendido como necessário para Gumbrecht – afinal, propiciar uma diferença de intensidade é ter de romper com a ordem cotidiana de nossas vivências: os momentos de intensidade que a vivência estética proporciona não podem fazer parte de mundos cotidianos específicos, devendo antes guardar uma certa distância destes<sup>163</sup>.

Esse caráter de distanciamento em relação a mundos cotidianos que emerge na descrição gumbrechtiana da vivência estética acompanha de perto o entendimento heideggeriano da verdade da obra de arte como ruptura com o habitual, no entanto, em registros linguísticos diversos. Ainda que a descrição gumbrechtiana da vivência estética como um momento de intensidade não encontre um paralelo na filosofia da arte heideggeriana (muito em vista do fato de que este último rejeita qualquer formulação subjetiva quanto à experiência da obra de arte ou que possa apelar ao nível da consciência), um possível ponto de encontro entre as duas leituras reside na relação de *arte e cotidiano*: para Heidegger, a obra de arte emerge como uma ruptura em relação às referências usuais, o modo de a verdade acontecer quando corporificada na obra é o do choque que desestabiliza o já existente e instituído em nosso cotidiano. Assim, ainda que Gumbrecht não trabalhe no mesmo registro ontológico e nem ponha a questão da verdade da obra de arte como central em seu pensamento estético, a sua análise do conceito de vivência estética segue a mesma direção, pois reconhece tanto a necessidade de um afastamento dos mundos cotidianos como quer a ideia heideggeriana do “choque do insuspeitado” (um cotidiano, aliás, tomado por ambos como essencialmente normalizado: para um, este não pode proporcionar qualquer momento

---

<sup>163</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 130.

de intensidade, e para o outro, não permite o acontecer da verdade por conta de seu caráter banalizado e mesmo decaído), como prevê um isolamento em relação a normas éticas – uma provável consequência a ser extraída da descrição heideggeriana quanto ao potencial de ruptura da verdade da obra de arte em relação ao existente e instituído.

#### **2.4.2 Estrutura situacional**

Por fim, o tema gumbrechtiano quanto a um distanciamento de mundos cotidianos impõe a questão acerca de uma *estrutura situacional* dentro da qual a vivência estética deve se dar, uma estrutura que traz consigo a exigência de que a vivência estética provoque um isolamento em relação ao cotidiano a partir do qual ela mesma emerge. Para dizer o modo deste distanciamento, Gumbrecht escolhe um conceito desenvolvido por Mikhail Bakhtin acerca da cultura carnavalesca, o conceito de *insularidade*: a distância do cotidiano se torna assim uma condição universal da estrutura da vivência estética, isto é, toda experiência da obra de arte, em qualquer tempo ou lugar, dá-se a partir dessa situação singular de um afastamento em relação aos mundos cotidianos. A partir das consequências que se seguem à assunção do conceito de insularidade, Gumbrecht retoma a questão quanto ao envolvimento de ética e estética. Por um lado, os mundos cotidianos historicamente específicos não podem proporcionar aquela sensação de intensidade que necessariamente faz parte da vivência estética (justamente porque essa alteração de ordem quantitativa depende da instauração daquela condição insular), e por outro, estes mesmos mundos cotidianos devem necessariamente acolher normas éticas historicamente específicas.

Isto significa que o afastamento dos mundos cotidianos, enquanto condição necessária à vivência estética, é ao mesmo tempo um afastamento em relação às normas éticas ali situadas; de onde se extrai a conclusão de que a aparição daquele momento de intensidade depende de modo fundamental dessa tomada de distância (um afastamento tanto de vivências ordinárias como de normas éticas), sob pena de desfazer-se. Por fim, Gumbrecht acredita que a projeção de normas éticas a possíveis objetos estéticos minaria o potencial de intensidade da arte: “Dito de outro modo, adaptar a intensidade estética a requisitos éticos significa normalizá-la e até mesmo diluí-la”<sup>164</sup>. A consideração da necessidade de um distanciamento dos mundos cotidianos, portanto, deve possibilitar a emergência daquela sensação de intensidade que não se faz possível na ordem habitual e corriqueira das coisas.

---

<sup>164</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 131.

### 2.4.3 Disposição específica

Prosseguindo junto ao pensamento estético de Gumbrecht, há ainda a noção de uma *disposição específica* que deve contribuir para a emergência da vivência estética. A partir deste conceito, Gumbrecht elenca dois modos principais de se adentrar a situação de insularidade própria à vivência estética: o primeiro deles é o da “relevância imposta”, no sentido de que há uma súbita aparição de algum objeto de experiência que rompe com a ordem rotineira de nossas vivências e desvia nossa atenção para si, provocando aí uma separação entre o espectador e seu mundo cotidiano. Mais uma vez, a descrição gumbrechtiana se encaixa com a concepção defendida por Heidegger quanto à verdade da obra de arte como aquele choque que perturba nosso cotidiano – trata-se de uma coisa singular que irrompe momentaneamente e que nos separa do ritmo regular das vivências ordinárias. Se esta primeira ideia quanto a uma disposição específica para a vivência estética prevê a manifestação de um objeto que toma como que de assalto a atenção do espectador, segundo o caráter de uma “eventividade”, o segundo modo de conceber essa disposição específica prevê justamente uma espécie de *preparação* por parte do espectador, no sentido uma abertura deliberada para aquela sensação de intensidade. Gumbrecht nomeia essa postura como uma “disposição de serena disponibilidade”<sup>165</sup>, dialogando com a noção heideggeriana de serenidade [*Gelassenheit*]. O sentido que Gumbrecht pretende construir é o de uma postura assumida pelo espectador como o dispor-se numa espera concentrada, tranquila e sossegada, porém desperta para uma possível experiência futura – uma preparação, enfim, na qual se assume uma postura essencialmente receptiva: os espectadores, a partir da disposição serena, devem “estar ao mesmo tempo concentrados e disponíveis, sem deixar que a concentração calcifique na tensão de um esforço”<sup>166</sup>.

A apropriação de Gumbrecht quanto à noção heideggeriana de serenidade é especialmente interessante porque consegue afastar qualquer sentido de “esforço” ou de uma atitude voluntariosa que pretendesse forçar aquela sensação de intensidade da vivência estética – antes, a disposição serena nos ensina que estar sossegado é também se encontrar bem desperto, disposto e receptivo à intensidade do momento aguardado<sup>167</sup>. Essa postura de

<sup>165</sup> O termo que aqui traduzimos como disposição faz referência à noção de *Stimmung*, o qual pode também ser traduzido como atmosfera ou ambiência. GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 133.

<sup>166</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 132.

<sup>167</sup> A expressão “disposição serena” utilizada por Gumbrecht encontra ressonância no tratamento heideggeriano do termo serenidade [*Gelassenheit*] nos anos 50: a serenidade seria uma disposição fundamental

uma espera sossegada do espectador que Gumbrecht desenha ao lado da filosofia tardia de Heidegger, no entanto, não significa uma simples entrega de si no sentido de uma postura passiva, como um “deixar à deriva” – o “*lassen*” de *Gelassenheit* significa “deixar”, um deixar num sentido essencial que deve ir ao encontro do abandono daquela postura voluntarista em que não se concede a abertura genuína às coisas –, essa postura de espera remete antes à assunção de uma verdadeira disponibilidade ao que *acontece*, e assim uma atitude em que, de um lado, permite-se a aparição daquilo que simplesmente *é*, e de outro, o espectador pode descobrir-se participando e realmente engajado nesse acontecimento – uma espécie de meio termo que deve romper com o domínio da estrutura dual de atividade-passividade<sup>168</sup>. Gumbrecht aponta para essa disposição serena em que podemos experimentar uma abertura genuína à verdade que a obra de arte inaugura em nosso cotidiano, como uma espécie de preparação ao potencial de transformação dessa vivência ao qual respondemos com nossos próprios corpos enquanto presentes no encontro com a obra. É também verdade que aprendemos com Heidegger que a experiência da obra de arte não pode perder aquele seu caráter de “choque do insuspeitado”, ela sempre nos arrancará para fora do habitual em direção à sua própria abertura – não importa o quão concentrada seja essa espera, a chegada da obra de arte é sempre uma perturbação que suspende nosso modo ordinário de julgar e de lidar com as coisas.

#### 2.4.4 A condição contemporânea da vivência estética

Como vimos, a condição de insularidade é um traço universal da vivência estética, contudo, cabe a cada momento histórico determinar o modo como se dá a separação entre espectador e mundo cotidiano e, mais ainda, a motivação para a entrada na situação insular da vivência estética. Neste ponto, o questionamento de Gumbrecht se concentra na particularidade do nosso momento histórico, dito em outras palavras, Gumbrecht desenvolve uma crítica da cultura a partir da estrutura geral da vivência estética – traços particulares do nosso cotidiano devem determinar o modo como vivenciamos a arte e, principalmente, o que nos motiva a procurar por ela. Se o cerne do acontecimento aqui em questão reside numa separação dos mundos cotidianos, que por sua vez é motivada pelo desejo de uma sensação

---

[*Grundstimmung*] do ser humano em que este experimenta a sua essência na relação com o Ser como o abrir-se aos seus envios. Cf.: DAVIS, Bret W. *Heidegger and the will: on the way to Gelassenheit*. Evanston: Northwestern University Press, 2007.

<sup>168</sup> A noção heideggeriana de serenidade [*Gelassenheit*] e esta sua significação de um *deixar* que não se refere a um mero abandonar será recuperada em maior profundidade em nosso terceiro capítulo.

intensa que não pode tomar lugar aí e que portanto exige esse deslocamento, então a vivência estética deve se dar como uma reação ao que no nosso cotidiano nos corrói e nos oprime, ou como diria Gumbrecht, uma reação a “fenômenos e condições cotidianas com que estamos absolutamente saturados”<sup>169</sup>. Em outros termos, a possibilidade da vivência estética deve exercer sobre nós *algum considerável fascínio* que justifique nossa iniciativa em abandonar a aparente segurança e familiaridade dos nossos mundos cotidianos, para então abraçar a sua perturbadora intensidade. Assim, a vivência estética deve tão somente preencher uma lacuna em nosso relacionamento com o mundo, deve satisfazer nosso desejo por algo que permanece soterrado em nosso dia-a-dia.

Para responder a questão dessa lacuna – o que em nosso cotidiano provoca o desejo de sua transcendência – Gumbrecht retoma a tarefa de uma crítica cultural assentada na noção de presença. Neste caminho, a sua tese é a de que aquilo que se encontra absolutamente saturado em nosso cotidiano reside numa reiterada produção de sentido: em nossa cultura soterrada de mais e mais sentido por todos os lados, de novas e variadas interpretações acerca de tudo o mais, o objeto de desejo do homem contemporâneo, ao buscar a transcendência de seu cotidiano, é propriamente a relação de presença<sup>170</sup>. A constituição própria de nosso presente histórico, a partir deste raciocínio, encontra-se assim numa tensão profunda e exacerbada entre os polos do sentido e da presença – o primeiro é o que possuímos, o outro é aquele que desejamos. Se a motivação mais profunda para a experiência da arte se esconde no desejo por aquilo que em uma determinada cultura permanece esquecido, ou mesmo sufocado, então aí reside um acontecimento onde potencialmente afloram os conflitos essenciais dessa mesma cultura: fartos do sentido e do ente manipulável, a direção em que nosso desejo nos põe é a do Ser e da presença. A dimensão estética, segundo a proposta de leitura oferecida por Gumbrecht, pode então servir de indicativo acerca da situação de uma cultura, pois que “vista de uma perspectiva histórica ou sociológica, a experiência estética pode funcionar como sintoma das necessidades e dos desejos pré-conscientes que existem em determinadas sociedades”<sup>171</sup>. A cultura moderna enquanto cultura do sujeito teria nos sufocado de sentido, de espiritualização, expressão e comunicação; muito embora ainda não possamos articular o desejo de seu ultrapassamento num paradigma inteiramente reformulado para as nossas práticas epistemológicas, já podemos ao menos pressentir o anúncio subterrâneo do

---

<sup>169</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 134.

<sup>170</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 134.

<sup>171</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 128.



crepúsculo de seu *domínio exclusivista*<sup>172</sup>, se é verdade que a arte antecipa grandes transformações culturais: a análise gumbrechtiana das condições contemporâneas da vivência estética aponta para uma direção contrária da do sentido e do sujeito encapsulado em sua própria consciência, ao menos enquanto enseja a redescoberta do corpóreo e do substancial, do que não precisa de uma explicação para exercer seu fascínio.

E não desejamos precisamente a presença, não é o nosso desejo de tangibilidade tão intenso, por ser o nosso ambiente cotidiano tão quase insuperadamente centrado na consciência? Em vez de termos de pensar sempre e sem parar no que mais pode haver, às vezes parecemos ligados num nível da nossa existência que, pura e simplesmente, quer as coisas do mundo perto da nossa pele<sup>173</sup>.

A leitura de Gumbrecht quanto à já mencionada condição da vivência de um objeto estético enquanto uma estrutura oscilante entre os componentes de sentido e de presença, mais a tese quanto à necessidade de recuperação do elemento esquecido na condição contemporânea da vivência estética enquanto busca de um equilíbrio dessa estrutura oscilante, sugere um último lance de olhos ao ambiente conceitual de *A origem da obra de arte*. A mesma dificuldade de Gumbrecht ao procurar pensar o componente de presença num objeto estético, mais a sua relação com a dimensão de sentido preponderante em nossa cultura, teria sido experimentada por Heidegger em relação ao par conceitual terra-mundo. A partir da tese gumbrechtiana da vivência estética como um fluxo contínuo que vai do polo de presença em direção ao polo de sentido, e assim continuamente, podemos pressentir a preocupação de Heidegger com a necessidade de um equilíbrio entre os dois elementos quando pensa o conceito de combate como uma disputa entre “terra” e “mundo” em que não está em questão a eliminação do outro, mas justamente a manutenção desse combate enquanto uma provocação estimulante entre seus dois participantes. A intuição heideggeriana quanto à desordem deste conflito (Gumbrecht chega a afirmar que Heidegger teria ficado obcecado pela relação entre “terra” e “mundo”<sup>174</sup>) pode ser lida a partir da crítica cultural gumbrechtiana justamente como a manifestação do caráter problemático da efemeridade das relações de presença (ou então do esquecimento do elemento “terra”), do nosso hábito longamente acumulado em ignorar o lado da presença, ou então a nossa dificuldade em fazê-la sobressair em meio à hegemonia da

---

<sup>172</sup> Com esta expressão pretendemos nos manter fiéis à tese de Gumbrecht proferida com notável clareza quanto ao engano de se pensar a superação da exclusividade da hermenêutica e da conjuntura de uma cultura altamente centrada na consciência como um simples abandono da experiência da interpretação e da relação de sentido com o mundo das coisas: “...o sentido não ignorará, não fará desaparecer os efeitos de presença, e a presença física – não ignorada – das coisas (de um texto, uma voz, uma tela com cores, um drama interpretado por um grupo de teatro), em última análise, não reprimirá a dimensão de sentido”. Todas as nossas vivências comportam ambos os polos, o do sentido e da presença – a questão se trata antes de encontrar um equilíbrio em que nenhum deles seja sobrepujado, ou mesmo sufocado. GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 137.

<sup>173</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 135.

<sup>174</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 135.

interpretação. Ambas as filosofias se encontram assim na identificação de um problema relevante ao nosso presente histórico: a estrutura de oscilação entre presença e sentido (que quando bem equilibrada recebe a alcunha de “tensão produtiva” na estética gumbrechtiana), ou então a disputa do combate entre “terra” e “mundo” (a qual também prevê a ideia de um conflito equilibrado que se perpetua na pertença de seus combatentes), qualquer que seja a terminologia a ser adotada, parece se encontrar seriamente ameaçada.

O cerne do problema em questão consiste simplesmente na nossa atual capacidade de experienciar a obra de arte e de fazê-lo em sua completude, experimentando a tensão produtiva de sentido e presença – problema relevante para nossa investigação enquanto questionamos o papel da vivência estética na tarefa da apropriação da essência humana. Em suma, se é um cotidiano soterrado de sentido em que nos encontramos e um modo de relacionamento com o mundo quase que exclusivamente fundado na consciência, então a restituição daquela tensão produtiva da vivência estética deve se dar pelo lado da presença. Neste passo, o caminho para a vivência plena da obra de arte se encontra na rememoração da substancialidade do mundo, o que não quer dizer que deve haver perda ou desvalorização de nossa capacidade de interpretar – uma tensão produtiva, portanto, em que possamos nos encontrar receptivos ao “texto” de cada obra que nos convida a refletirmos e a recriarmos novos espaços de sentido para o nosso habitar, e que ao mesmo tempo também possamos nos manter receptivos ao simples fato de a obra de arte estar presente, tangível aos nossos corpos, oferecendo-se em espetáculo *para* os nossos corpos. Assim como Heidegger havia pensado junto ao combate de terra e mundo, Gumbrecht também concebe a oscilação entre sentido e presença como uma relação que não prevê complementaridade ou harmonização entre os dois lados, mas uma permanente tensão que nos conduz num vaivém entre sentido e presença sempre e especialmente *instável*<sup>175</sup>.

#### **2.4.5 Epifania: o caráter efêmero dos efeitos de presença na cultura contemporânea**

Gumbrecht lança mão de uma última noção estética, a noção de *epifania*. A partir desta, no enalço da filosofia da arte heideggeriana, pode-se compreender a vivência estética como um acontecimento que requer a participação de uma dimensão espacial por conta de

---

<sup>175</sup> Gumbrecht fornece o caso do tango como um exemplo perfeito para a questão da tensão entre os dois componentes: na cultura argentina, há uma prescrição de que não se deve dançar tangos com letra, justamente porque a atenção dividida do bailarino prejudicaria sua performance – ou deixa-se prazerosamente ir o corpo no ritmo da música para seguir os complexos passos do tango, ou se presta atenção na complexidade semântica das letras tão melancólicas.

uma coisa que deve aparecer como que “do nada”: em linhas gerais, como todo efeito de presença requer uma relação física com o mundo, e como em nossa cultura sempre vivenciamos o componente de presença de modo efêmero, o argumento de Gumbrecht conclui que a sensação de intensidade provocada pela obra de arte – ao menos no interior das condições específicas da vivência estética contemporânea – surge como uma epifania, isto é, como uma coisa que repentinamente se apresenta para nós, para logo em seguida desaparecer por completo<sup>176</sup>. Essa caracterização da vivência estética a partir da noção de epifania é pensada *exclusivamente* diante da situação de nossa atual cultura, segundo as suas condições historicamente específicas: a necessária dimensão espacial da vivência estética tomada como epifania se deve ao componente de presença que é tornado o próprio objeto de desejo de nossa cultura (num processo de caráter *compensatório* em relação à dimensão de sentido, em que nos encontramos especialmente fascinados pela realidade física das coisas), de modo que a epifania deve se dar como o irromper de uma substância que é tangível para nós e que parece vir do nada por conta de sua emergência repentina. Ao mesmo tempo, como já vimos, a condição cultural contemporânea estabelece um cenário realmente austero para a vivência dos efeitos de presença – apesar de nosso flagrante desejo pela materialidade das coisas –, reforçando o caráter de *evento* da epifania: a nossa dificuldade em “agarrar” os efeitos de presença, em livrá-los de sua efemeridade e fazê-los durar do modo como gostaríamos, e talvez mesmo do modo que necessitamos no interior de uma lógica compensatória. O principal diagnóstico de Gumbrecht quanto à condição geral da vivência estética em nossos dias reside assim no incontornável caráter efêmero com que ela se dá: “...a temporalidade na qual um quadro nos pode ‘atingir’, a temporalidade em que sentimos, por exemplo, que esse quadro vem até nós, será sempre a temporalidade de um momento”<sup>177</sup>. Essa estrutura se deve ao fato de que em nossa cultura a manifestação do Ser se refere antes de mais nada ao componente de presença, à substancialidade de nosso ser e das coisas ao redor – a configuração de nossas experiências cotidianas, no entanto, lança um grande desafio à duração e mesmo à possibilidade da vivência estética: o ambiente estabelecido não favorece a emergência do Ser, aqui pensado como uma coisa com substância, porque a sua disposição geral é a da consciência que lê o mundo e abstrai nessa relação o seu próprio corpo.

<sup>176</sup> O traço de *epifania* da vivência estética acompanha a interpretação de Gumbrecht já mencionada quanto à estrutura dupla de encobrimento e desvelamento do Ser: este se aproxima do limiar da cultura e aí permite que seja experimentado, para logo em seguida se afastar deste mesmo limiar e retrain-se por completo. Essa mesma estrutura reaparece agora na análise das condições específicas da experiência contemporânea da obra de arte: o caráter de “aceno” do Ser se mantém e, poder-se-ia mesmo dizer, exacerba-se na figura de uma coisa que vem à frente e é experimentada na condição efêmera que a nossa cultura delega aos efeitos de presença, para então desfazer-se em meio à prevalência do sentido.

<sup>177</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 143.

Por fim, se desejamos pensar o modo com que a experiência da arte pode contribuir à tarefa da apropriação da essência humana, o que já sabemos é que o caminho para a transformação que buscamos se encontra na abertura do espectador ao caráter substancial do Ser que só pode emergir junto da condição efêmera dos efeitos de presença em nossa cultura. Nesse sentido, a efemeridade da vivência estética lida por Gumbrecht a partir de nossa dificuldade crescente em fazer durar os efeitos de presença (por conta não somente do nosso pertencimento a uma cultura do sentido, mas a uma cultura que rejeita o polo oposto como insignificante e desnecessário), pode se apresentar como um dos modos de se compreender o diagnóstico heideggeriano acerca do abandono do Ser e da nossa condição desapropriada: o distanciamento de nossa cultura em relação à realidade física das coisas e de nosso próprio corpo parece levar o necessário retraimento do Ser a um estágio mais profundo, a um ponto em que não somente a duração de seu aparecer é afetada, mas as próprias condições de sua manifestação são postas em xeque. O abandono do Ser também aparece assim no diagnóstico gumbrechtiano acerca da perda do equilíbrio na estrutura oscilante da vivência estética: se os efeitos de presença não alcançam uma duração significativa frente ao componente de sentido, torna-se cada vez mais difícil o estabelecimento daquela tensão instável que percorre em plenitude a estrutura dupla de nossa experiência das coisas do mundo. O Ser não encontraria assim o espaço necessário à sua manifestação em meio às nossas vivências ordinárias, o que faz ao mesmo tempo com que a vivência estética só possa ser experimentada como epifania, como um momento extremamente breve de intensidade. No entanto, se em traços gerais a retomada de um equilíbrio consiste na própria rememoração da presença, então é a própria vivência estética que pode nos conduzir à restituição de uma vivência plena do Ser (dentro do que nos é permitido, já que a sua estrutura sempre comporta aquele essencial retraimento).

#### **2.4.6 A transformação existencial da experiência da arte**

Assim, retornamos à noção central quanto a uma *disposição serena* capaz de conduzir o espectador àquele momento de intensidade como uma preparação em que o espectador se encontra como capaz de pôr-se numa espera sossegada, mas ainda assim atenta e bem desperta, numa postura essencialmente receptiva. O que é aqui central para nosso caminho de investigação é o fato de que essa ideia de uma postura serena em relação à vivência estética guarda consigo ainda um traço fundamental para se pensar a possibilidade da apropriação de si pela via da experiência da arte: a disposição serena pode ser pensada não apenas como uma

postura de preparação para a vivência estética – e, deste modo, como ponto de partida –, mas também como uma postura atingida ao fim de seu percurso, como um possível ponto de chegada; no sentido de que a experiência da arte, enquanto produz um radical distanciamento de nosso cotidiano e nos lança para dentro da verdade que aí se põe em obra, teria a força necessária para transformar tanto a nossa autocompreensão como a nossa relação com o mundo das coisas. A noção estética gumbrechtiana de disposição serena traria consigo assim uma relevante implicação para o plano *existencial*: “*Gelassenheit* figura, tanto como parte da disposição com que nos devemos dispor à experiência estética, quanto como o estado existencial a que a experiência estética pode nos conduzir”<sup>178</sup>. Ao lado de Gumbrecht, podemos então concluir que a vivência estética é capaz de produzir essa transformação existencial do espectador resoluto<sup>179</sup> que se dispõe ao exercício da abertura e da entrega de si ao choque da entrada da obra de arte em nosso cotidiano; de modo que a vivência estética conduziria ao fim este mesmo espectador a uma postura de serenidade para com o mundo que o acolhe – podemos concluir, finalmente, que a arte pode ser considerada um caminho para a apropriação da essência humana enquanto agente de uma transformação a nível existencial daquele que ousa experimentar a sua verdade.

A chave conceitual que pode iluminar a relação entre a nossa essência (ou a nossa autocompreensão e o nosso modo de relacionamento com o mundo das coisas) e a obra de arte está assente no acontecimento da verdade que aí entra em curso: perdurar junto à autorrevelação do Ser que se dá no acontecimento da arte, resguardando a obra, é levar o nosso próprio ser à revelação. Uma passagem em especial articula essa ideia no próprio texto heideggeriano: “...uma obra só é efetiva como obra se nós mesmos nos deslocarmos de nossa habitualidade e nos inserirmos no que é aberto pela obra, para assim trazer *nossa própria essência* a perdurar na verdade do ente”<sup>180</sup>. O engajamento com a verdade do ente aberta pela obra leva o nosso próprio ser a uma mesma abertura: a essência humana encontra na arte um espaço de realização – e então a arte, enquanto caminho para a apropriação da essência humana, revela-se a si mesma como parte da *tarefa* do habitar, como um dos sentidos do habitar como tarefa: enquanto iniciativa de dispor-se à abertura da obra de arte, num exercício de demorar-se nessa espera concentrada, de desfazer-se das preocupações cotidianas e das

<sup>178</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 147.

<sup>179</sup> Nessa reflexão acompanhamos o conceito heideggeriano já mencionado de resolução [*Entschlossenheit*], pois essa transformação existencial é somente permitida a partir de um engajamento prévio do espectador com a abertura do ente que está posta na obra, segundo a decisão de preservar a verdade que aí vige. É este engajamento existencial que permite que a verdade da obra de arte possa transformar aquele que a acolhe.

<sup>180</sup> HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 56, grifo nosso.

vontades imediatas para abrir-se ao evento de transformação que chega com a obra. A tarefa do habitar junto à arte é também o esforço por conquistar aquela postura serena que não obstante deve nos conduzir a um radical estranhamento e, ao mesmo tempo, a uma perturbação tamanha que, ao menos por alguns segundos, deve nos separar de tudo o que é por nós conhecido e desafiar nossas medidas todas de uma vez. A disposição serena compõe assim o centro do sentido do habitar como tarefa junto à arte: ela é a postura que exercitamos para adentrar a vivência estética, e é também a nossa conquista junto à verdade transformadora da arte; ela é aquilo que nos põe a caminho da apropriação de nossa essência, e é ao mesmo tempo ela mesma a nossa condição apropriada<sup>181</sup>. A experiência da arte é assim a experiência de uma radical abertura que requer coragem, persistência e engajamento – requer a assunção da tarefa de uma constante busca da apropriação da essência humana que não alcança um estágio último e completo, mas que reconhece na experiência da arte um caminho para a realização do habitar: enquanto tentativa renovadamente assumida em seu risco, enquanto exercício individual a ser retomado a cada novo dia.

A partir daqui, nosso intuito é o de esclarecer o sentido dessa disposição serena como o estado existencial para o qual somos conduzidos ao fim do percurso da experiência da arte: a serenidade, como uma nova postura diante das coisas capaz de romper com a objetificação, e na outra via, uma autocompreensão transformada que reconhece junto à revelação do Ser como substância o seu próprio caráter substancial – afinal, o relacionamento com o Ser é também o relacionamento com o nosso próprio ser. Atingimos assim o estágio em que a essência humana se revela em sua pertença a um corpo, cujo reconhecimento essencial deve dirigi-la a uma outra postura na relação com o mundo das coisas: o habitar poético pode ser esclarecido em sua acepção material e espacial.

---

<sup>181</sup> A noção de serenidade [*Gelassenheit*] deve compor assim um dos sentidos do habitar poético como a condição apropriada da essência humana em nosso próximo capítulo: enquanto postura transformada diante das coisas, e enquanto essência do pensamento capaz de corresponder [*entsprechen*] ao apelo do Ser.

## CAPÍTULO III

### A tarefa da apropriação da essência humana: habitar um corpo junto às coisas

#### 3.1 A apropriação de si enquanto *mortal*: o corpo como a primeira forma de habitar

Na trajetória levada a cabo até aqui, pretendemos nos orientar por dois eixos principais de análise que se tocam constantemente: a coisa e o si-mesmo (ou então o modo de relacionamento com o mundo e a autocompreensão humana). Alcançamos inicialmente o eixo de análise da coisa a partir da tese de que o habitar encontra sua efetividade prática enquanto um modo transformado de relacionamento com o mundo em que não há mais espaço para a objetificação – cumprimos assim com a passagem do instrumento à coisa genuína, a partir da tese de que o habitar enquanto condição apropriada da essência humana deve construir coisas que atestem a condicionalidade da vida que as produziu. Resta ainda aprofundar a relação inextricável de coisa e habitar – já que é na coisa que a quaternidade habita –, e na mesma via iluminar um dos sentidos da tarefa do habitar junto à assunção do resguardo das coisas genuínas. O itinerário do segundo elemento de análise, aquele do si-mesmo ou da autocompreensão humana, levou-nos da pergunta pela apropriação da essência humana para a tese da experiência da arte como caminho possível para a realização do habitar, em que a disposição serena da vivência estética assume um dos sentidos do habitar como tarefa. Resta, na mesma via, atentar para a redescoberta do elemento corpóreo que pertence de modo fundamental à essência humana enquanto um habitar poético sobre essa terra.

A ideia de um acontecimento em que se dá a dupla apropriação de Ser e homem (no caso da experiência da verdade da arte, a revelação do Ser como uma coisa provoca no espectador a rememoração de sua própria substancialidade) já se encontrava em elaboração no período da viravolta heideggeriana, especialmente em *Contribuições à filosofia: do acontecimento apropriador*<sup>182</sup> (1936-1946). Neste horizonte, Heidegger pensara a apropriação de si levada a cabo pelo homem *enquanto ser-aí* a partir do âmbito originário da linguagem – porém, não uma *nova* linguagem que pudesse expressar o Ser a partir da criação de termos artificiais ou de um novo expediente de significado, mas como a única linguagem possível, aquela de nosso cotidiano, que não obstante é essencialmente conectada ao ente, que é sempre uma *linguagem do ente*. Ainda assim, isto é, ainda que a nossa linguagem ordinária possa

---

<sup>182</sup> HEIDEGGER, Martin. *Contribuições à filosofia: do acontecimento apropriador*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015.

somente dizer o ente, a aposta de Heidegger reside na recuperação de uma unidade originária entre o dizer e a escuta: há sim uma linguagem capaz de manifestar o Ser, e ela é a *nossa* linguagem, desde que esta deixe surgir a possibilidade da escuta, a escuta ao silêncio da retração do Ser, aquele que nunca pode ser diretamente *expresso* nessa mesma linguagem, mas que aí envia um aceno ao homem que é capaz de conduzi-lo à apropriação de si mesmo. A tarefa da apropriação da essência humana é aqui pensada, portanto, numa relação estreita com a linguagem; uma linguagem que possa antes de tudo ouvir o apelo do Ser em sua retração e assim lhe corresponder, manifestando-o no seu único dizer possível, na resposta que se segue à escuta atenta e apropriada. É o que mostra Marco Casanova, explicitando que o acontecimento em que se dá a apropriação de si do homem enquanto ser-aí é o de uma transformação radical da passagem da “concepção do homem enquanto ente simplesmente dado para a sua assunção enquanto ser-aí”<sup>183</sup>, isto é, o abandono da compreensão tradicional do ser humano como mais um ente entre os demais, como uma mera coisa que ocupa um lugar no espaço, para a assunção da essência do humano como a radical abertura para o poder-ser no mundo.

Nesse sentido, nossa leitura é a de que a tematização da apropriação de si enquanto ser-aí nas *Contribuições* recebe junto à noção de habitar um importante acréscimo de sentido e uma renovada configuração ontológica: o ser humano que antes era concebido como um ser-aí ek-stático e cujo fundamento último se encontrava em sua própria temporalidade (a *Zeitlichkeit* como fundamento da compreensão humana), é pensado agora como membro de uma estrutura originária de mundo cujo caráter essencial é o *condicionamento* – a questão da essência humana passa necessariamente pelo reconhecimento e pela apropriação do *corpo* como elemento originário da experiência humana de mundo e de si mesmo. Assim, o habitante como pertencente à dimensão dos mortais na estrutura da quaternidade, mais a relevância do componente substancial no processo de apropriação de si colhida junto aos apontamentos estéticos de Gumbrecht, são elementos que devem conduzir, ao fim da trajetória do eixo de análise da autocompreensão humana, para uma consideração acerca do pertencimento da noção de habitar enquanto essência humana a questões relativas ao corpo e ao espaço. Neste horizonte, acreditamos poder contribuir para a discussão ainda recente quanto ao pensamento do espaço e da corporeidade na filosofia tardia heideggeriana,

---

<sup>183</sup> CASANOVA, Marco. “A linguagem do acontecimento apropriativo”. In: *Natureza humana*, vol. 4. n. 2, jul/dez, 2002, p. 331.



especialmente em seu engajamento durante os anos 60 com a obra de diversos escultores e da aproximação da questão da arte às temáticas do corpo e do espaço<sup>184</sup>.

### 3.1.1 A escultura e o caráter relacional do espaço

Neste caminho, o contato de Heidegger com o artista Bernhard Heiliger nos ajuda a pensar a importância que a questão do corpo assume progressivamente na obra heideggeriana e o modo de sua emergência – devemos, a partir daí, apontar para a questão do corpo como determinante para uma compreensão satisfatória da noção de habitar: é pelo nosso corpo que habitamos esta terra como a um lugar de morada, e é no reconhecimento de sua originalidade para nossa essência que nos tornamos aqueles capazes de *morrer* uma boa morte. Para esse intuito, iremos nos servir da análise de Andrew Mitchell<sup>185</sup> acerca da relação de Heidegger com reconhecidos escultores e dos frutos que a sua filosofia pôde colher junto a esse diálogo: emerge assim uma nova compreensão do espaço, que na mesma medida joga uma renovada luz sobre as questões quanto ao corpo humano e à coisa em seus espaços próprios de habitação. Em *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*<sup>186</sup>, conferência proferida na ocasião da abertura da exposição de Bernhard Heiliger na Erker-Galerie, na Suíça de 1964 (a terceira edição de uma tradicional exposição chamada Documenta), a fala de Heidegger pretende antes de tudo desvelar a ilusão do caráter pretensamente *público* da moderna arte plástica da sociedade industrial (porque instalada em grandes espaços abertos à visitação e integrados à vida ordenada das cidades). Jogando com o termo que em alemão diz esse caráter “público” [*öffentliche*], Heidegger pretende demonstrar que o que realmente vem à frente nesse tipo de arte é a sua completa ausência de abertura, a sua condição de não estar verdadeiramente “aberta” [*offen*]. Essa ilusão se deve ao modo como as artes plásticas se integram à planificação administrada da sociedade industrial: o modo de sua emergência respeita a mesma lógica totalitária de uma produção eficaz de mercadorias – já que a arte passa a ser aquilo que os artistas fazem, e os artistas são aqueles que fazem arte, ou seja, burocratiza-se a criação em prol do funcionamento de uma verdadeira indústria da cultura –, o

<sup>184</sup> Andrew Mitchell chama a atenção para o fato de que os estudiosos da obra de Heidegger, mesmo ao tratar da questão da arte e do espaço em seu pensamento tardio, teriam negligenciado largamente os textos dos anos 60 dedicados à escultura e mesmo o seu engajamento com escultores, utilizando-se destes textos, quando muito, para reforçar conclusões já extraídas de escritos anteriores. Cf.: MITCHELL, A. J. *Heidegger among the sculptures: body, space, and the art of dwelling*. Stanford: Stanford University Press, 2010, p. 103.

<sup>185</sup> O autor percorre o itinerário de Heidegger junto à questão da arte e do espaço no encontro com Ernst Barlach, Bernhard Heiliger e Eduardo Chillida.

<sup>186</sup> HEIDEGGER, M. “Observações sobre Arte – Escultura – Espaço”. Tradução de Alexandre de Oliveira Ferreira. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 5, jul. 2008, p. 15-22.

seu consumo se dá de modo imediato e uniforme – as esculturas são absorvidas pela paisagem planejada dos grandes e modernos centros urbanos, acompanhando a transformação do espaço em mais um dos setores administrados da vida moderna.

A crítica de Heidegger, portanto, é a de que essa arte que concebe a si mesma como uma indústria não *confronta* o espaço ele mesmo, e também não confronta a concepção de espaço com que ela própria é tornada possível. No planejamento totalitário do real e na disposição do ente engendrada por uma organização tecnicista do cotidiano<sup>187</sup>, o espaço deve ser aquele de uma homogeneidade e neutralidade incapaz de fornecer qualquer resistência ao projeto de máxima exploração e transformação da natureza: o espaço é concebido a partir dos corpos e, portanto, como a negação de sua materialidade, como um campo vazio e disforme em que diversas posições são abstratamente distribuídas e calculadas a partir de um modelo matemático – o espaço é então o que pode ser ocupado por um corpo, e assim ele se encontra sempre ou ocupado, ou vazio. O essencial é que a compreensão do espaço ensejada pelo mundo da técnica funciona como a negação do corpóreo: tudo aquilo que não é corpo e que assim permanece “entre” o que é material deve ser essa coisa neutra e vazia a que chamamos “espaço”. Essa concepção de espaço, por sua vez, já estaria presente desde a Modernidade e a noção cartesiana de *res extensa*, de modo que a realidade técnica contemporânea não faz mais que aprofundá-la: a uniformização e descaracterização dos lugares do espaço, tornados meros pontos localizáveis (aquela mesma uniformização que detectamos junto à questão da coisa em nosso primeiro capítulo), obedecem a um cálculo que visa o máximo de eficiência e organização da produtividade humana; um espaço, portanto, que deve oferecer a mais completa ausência de fricção para o deslocamento das matérias transformadas em reservas disponíveis, um espaço de medidas perfeitamente intercambiáveis que deve tão somente permitir a preservação do ciclo industrial de consumo e produção. É este o espaço que a escultura, enquanto obra de arte (leia-se: enquanto acontecimento da verdade), deve poder confrontar. A escultura, através do seu caráter de coisa, deve poder trazer à frente a materialidade do próprio espaço, desfazendo a ilusão de esvaziamento da espacialidade cartesiana – a escultura pode tocar outros lugares, aparentemente distantes e alheios, e assim desvelar o caráter *relacional* do espaço. Ela deve deixar o espaço *espesso*, heterogêneo, de densidades cambiantes e volumes flutuantes, pois o próprio espaço é ele mesmo *movimento*:

---

<sup>187</sup> Os últimos escritos de Heidegger quanto à questão da arte (justamente aqueles produzidos durante o período de seu engajamento com a produção de grandes escultores) guardam uma importante relação com a questão da técnica, a qual devemos abordar na sequência deste capítulo.

“o espaço espaça [*der Raum räumt*]”<sup>188</sup>. A escultura deve desvelar o modo como o espaço nos toca: a nossos corpos como o próprio espaço<sup>189</sup>.

### 3.1.2 O corpo próprio como corpo-vivo: a primordial habitação humana

A partir dessa virada na compreensão do espaço, Heidegger aborda no mesmo escrito a questão do corpo (e, principalmente, a relação aí implicada de corpo e espaço): neste espaço tornado denso e relacional, o corpo humano não pode mais ser pensado como uma massa inerte [*Körper*]<sup>190</sup>, que anda pelo mundo sendo “dirigida” por uma consciência aí encapsulada e confinada, uma consciência que “possui” um corpo que, por sua vez, trata-se de uma matéria que serve de substrato e que tem a habilidade de transportá-la pelo mundo<sup>191</sup>. Antes disso, a espacialidade a ser revelada pela escultura enseja uma compreensão renovada do que é o nosso corpo: antes de *ter ou ser* um corpo, o homem *vive* seu corpo<sup>192</sup>. O corpo-próprio [*Leib*] é assim um corpo vivo que responde sensivelmente ao ambiente do qual ele é a própria relação – abandonamos aqui qualquer noção de um revestimento material que teria a capacidade de resguardar algo escondido, o ego cogitante; o ultrapassamento da compreensão negativa do espaço, como o vazio que reside entre os corpos, deve na mesma medida permitir o vislumbre da ilusão de que nossos corpos guardam limites bem definidos a partir dos quais é possível estabelecer um “dentro” e um “fora” seguro e satisfatório à nossa vontade de uma absoluta autodeterminação. A morada de nossa vida passa a ser aquilo que nós mesmos corporificamos na permanente relação com o espaço e seus outros corpos: como o Ser que se corporifica [*sich leibt*] no acontecer da obra de arte, a nossa vida neste mundo é também um

<sup>188</sup> “Espaçar significa *desbravar* [*roden*], *libertar* [*freimachen*], liberar um âmbito livre [*Freie*], um aberto [*Offenes*]. Na medida em que o espaço espaça, libera um âmbito livre, ele concede, apenas com esse âmbito livre, a possibilidade de regiões de encontro [*Gegende*], de pertos e longes, de direções e limites, a possibilidade de distâncias e grandezas”. HEIDEGGER, *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*, p. 19.

<sup>189</sup> Cf. sobre a questão do espaço: FRANCK, Didier. *Heidegger e o problema do espaço*. Tradução de João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1986; MALPAS, Jeff E. *Heidegger’s topology: being, place, world*. Cambridge: MIT Press, 2006.

<sup>190</sup> Heidegger joga aqui com dois possíveis termos em alemão para dizer “corpo”: a concepção de corpo própria da física de uma massa inerte [*Körper*] que remete genericamente a corpos tanto animados como inanimados, e o corpo como corpo-vivo [*Leib*], cuja semelhança linguística permite que Heidegger jogue com os sentidos de vida [*Leben*] e de corporificar [*leiben*].

<sup>191</sup> Essa concepção de corpo a que nos referimos segue de perto a descrição de Gumbrecht quanto à autorreferência numa cultura de sentido: a humanidade do homem é de antemão concebida como oposta ao corpo, e assim, enquanto substância espiritual, o homem é a própria negação da materialidade do mundo. Nessa contraposição originária, o homem já está sempre direcionado ao mundo como aquele que atribui sentido, manipulando e transformado tudo o que diferentemente de si é matéria: inclusive o seu próprio corpo e o dos demais.

<sup>192</sup> “O homem vive [*lebt*] enquanto corporifica [*leibt*] e assim está imiscuído [*eingelassen*] no aberto do espaço e, por meio desse imiscuir-se, já detém-se em relação aos outros homens e às coisas”. HEIDEGGER, *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*, p. 19.

constante corporificar de nossas ações que não encontra nunca uma figura e posição fixas, mas segue em perpétuo fluxo e reconfiguração – o que nós somos passa pela vivência desse corpo que se espraia para além de si. A nossa chegada ao mundo é então sempre a de um corpo que é admitido no aberto do espaço como *parte* desse mundo (não como um objeto que está contido num outro de proporções maiores, como a cadeira na sala ou a água no copo). Enquanto corpóreos, somos também feitos de espaço: o corpo é ele mesmo um prolongamento de si que toca o espaço e suas coisas e lugares, a superfície de nossa pele não é o limite de nosso ser-homem, ela não representa uma *limitação* quanto ao que nos é possível abarcar e abranger. Somos corpos espaçantes. Um corpo que está no mundo como a extensão de si mesmo, e que assim percorre distâncias *além-pele* rumo àquilo de que deseja estar próximo, de que almeja estar junto e presente:

Quando estou aqui, então apenas estou aqui, como homem, quando simultaneamente já estou lá, junto à janela, ou seja, lá fora na rua e nessa cidade, abreviando: quando estou em um mundo. Se vou até a porta, então não transporto meu corpo até a porta, e sim mudo minha estadia [*Aufenthalt*], o sempre existente perto e longe das coisas; transforma-se o vasto e estreito nos quais elas aparecem<sup>193</sup>.

O corpo é então sempre mais que aquela superfície determinada que observamos em sua figura, ele é a experiência viva de que *ser* um ser humano é estar no mundo, mas nunca somente aqui e nem somente ali, numa posição exata e delimitável. Antes, nossa habitação se dá como um *aqui e ali ao mesmo tempo*, que num movimento transcendente adensa e expande nosso estar no mundo para além da experiência do confinamento da nossa pele – o lugar que o corpo ocupa no espaço é sempre o próprio mundo, ser-no-mundo é viver este corpo próprio. Assim, é junto do corpo que chegamos ao mundo e o experimentamos num longo e incessante movimento de *entrada* que não conhece fim – essa chegada nunca está pronta, mas compreende a densidade de nossa relação com outros corpos, como um processo vivo que toma lugar na fricção própria ao espaço concreto da vida (não aquele espaço neutro e livre de resistências sonhado pelos filósofos)<sup>194</sup>. Assim, se a nossa entrada no mundo é realizada pelo corpo, devemos então vivê-lo como a dádiva de nossa estadia no mundo – meu corpo é a minha primeira forma de *habitar* este mundo: “O corpo é a extensão do meu alcance, é onde

<sup>193</sup> HEIDEGGER, *Observações sobre Arte – Escultura – Espaço*, p. 19.

<sup>194</sup> Esse mesmo processo de entrada no mundo, portanto, garante que nada pode se encontrar diante de nós como completamente presente, pois há sempre algo que se furta à chegada plena, algo de ausente sempre toma o seu devido lugar. No mesmo passo, compreendemos que também o si-mesmo encarna essa impossibilidade de completude, no sentido de que ele nunca se encontra simplesmente “pronto”, numa narrativa fechada e conclusiva. Antes, o si-mesmo deve seguir lado a lado essa mesma condição dinâmica do corpo, que em sua entrada perpétua no mundo toca o espaço e é então tocado de volta – o si-mesmo deve acompanhar esse dinamismo de incompletude, principalmente junto à ideia que pretendemos defender quanto à recuperação do corpo como componente integral da essência humana.

eu toco, ele é o lugar para tudo o que me concerne e para tudo o que me aborda [...]. Meu corpo é minha casa e minha casa é o mundo”<sup>195</sup>. É assim que o reconhecimento da natureza humana como não estando *em* um corpo que lhe serve de suporte (como se se tratasse de um recipiente que guarda a consciência e a transporta por posições imaginadas), mas sendo ela mesma *corpo e alma*<sup>196</sup> (um corpo que deve encarnar o laço indissociável de homem e mundo, porque o nosso corpo *é* essa relação com o mundo), perfaz um dos principais passos de nossa investigação rumo à conformação da essência humana ao habitar. Ser um habitante parece antes de tudo exigir um corpo, a substancial tangibilidade que pela primeira vez me arremessa para dentro do mundo, de um modo tão radical que dele já não posso sair, pois não há um fora ou além para onde poderia arrastar este corpo meu. Fincar raízes neste mundo é antes de tudo viver esse corpo que me abre e me lança sempre para fora de mim mesmo, ao mesmo tempo espalhando e derramando o si-mesmo no espaço que vem ao encontro do habitante como a sua morada fundamental – *corpo e mundo entrelaçados como a primordial habitação humana*.

Se o corpo é responsável pela nossa primeira habitação, como a condição de possibilidade de nossa entrada no mundo, cabe também a ele responder pelo sentido de nossa morte, isto é, de nossa saída do mundo enquanto habitantes. Em momentos anteriores, pretendemos reforçar o sentido da noção de *mortais* atribuída aos seres humanos no interior da quaternidade por meio de uma leitura que primou pelo reconhecimento da finitude humana e da condicionalidade do habitar – leitura de fundo quanto à destruição da ideia tradicional de essência humana. Agora, no entanto, cabe a articulação do sentido do caráter morredouro do habitar, da essencial fragilidade e transitoriedade da natureza humana, junto à temática do corpo do habitante, aquele que deve *propriamente* morrer: a aceitação de um corpo vivo como *meu* deve corresponder a uma mesma e única aceitação da morte, daquela que é a *minha* morte. Mas como pode o corpo determinar o caráter mortal do habitar?

### 3.1.3 A corrosão do mundo: o caráter mortal do habitar

A resposta se encontra na compreensão do modo em que se dá essa chegada do habitante ao mundo de que vimos falando: no âmbito livre concedido pelo espaço, o homem

<sup>195</sup> MITCHELL, *Heidegger among the sculptures: body, space, and the art of dwelling*, p. 43.

<sup>196</sup> Assim como a sugestão de Gumbrecht quanto à autocompreensão numa cultura de presença: aí o ser humano se reconhece como dotado de corpo e de consciência *ao mesmo tempo*, sem uma distinção fixa entre os dois quanto à sua essência – sem qualquer dualismo, portanto.

arruma a si mesmo e as coisas do mundo, o espaço é então ele mesmo afetado pelos corpos, de modo que a cada novo rearranjo de coisas e lugares, o todo das articulações *espaçantes* se modificam. O corpo deixa, portanto, de ser aquele objeto encapsulado, fundado na oposição de interioridade/exterioridade; antes o corpo já sempre vive o seu exterior como a si mesmo, mas nesse movimento de saída de si o corpo é sempre também afetado pelo espaço e pelos outros corpos: a *corrosão* do mundo. O espaço dos mundos cotidianos, ao contrário do que planejou a subjetividade moderna, é aquele da fricção e do choque, do movimento de emergência de outros corpos que na luta por um lugar para completar sua entrada, corrói e maltrata a matéria – a entrada no mundo é o caminho do desgaste. Na emergência dos corpos nesse espaço tomado como essencialmente relacional aparece também a erosão de tudo o que o enfrenta para poder adentrá-lo. A minha chegada ao mundo sempre afeta outros corpos de algum modo, o confronto com o espaço na busca pela abertura de um lugar sempre deixa a sua marca – o contrário, contudo, é igualmente válido: enquanto permaneço na travessia constante para dentro do mundo (o que sempre quer dizer: sobre a terra, sob o céu e diante dos deuses), o espaço e seus outros corpos também me tocam, me desgastam e me corroem. “Cada visão marca aquele que é visto, assim como tudo o que é visto marca aquele que vê. Nós somos encharcados pelo mundo, erodidos no entre. Nosso acordo é erodir juntos”<sup>197</sup>. É essa interpenetração de corpo e espaço que motiva o desgaste da matéria, a corrosão dos dias. Meu corpo como um corpo vivo é sempre marcado pelo mundo, a sua frágil materialidade não resiste à usura das relações diariamente travadas e remodeladas – o mundo é aquele que me degrada e eu sou aquele que morre pelo mundo, que morre *do* mundo.

Nossa última leitura, portanto, é a de que a noção de corpo colhida junto à temática da arte como escultura nos ajuda a compreender o habitar como modo de ser em que o homem responde antes de tudo pela própria finitude. A tarefa da apropriação de si como um mortal passa aqui necessariamente pelo reconhecimento do corpo como a nossa primordial habitação, de modo que morrer apropriadamente consiste em saber do desgaste que o espaço originário de habitação provoca em nosso ser feito de carne e osso. Esse pode ser mesmo um dos sentidos da passagem já citada de *Construir, habitar, pensar* em que Heidegger afirma que *ser* um mortal é poder e saber morrer, de modo que em sendo mortal, morre-se *continuamente*<sup>198</sup>, isto é, reconhecer a si mesmo como sendo essencialmente um corpo neste

<sup>197</sup> MITCHELL, *Heidegger among the sculptures: body, space, and the art of dwelling*, p. 56.

<sup>198</sup> “Morrer diz: ser capaz da morte *como* morte. Somente o homem morre e, na verdade, somente ele morre continuamente, ao menos enquanto permanecer sobre a terra, sob o céu, diante dos deuses”. HEIDEGGER, *Ensaio e conferências*, p. 130.

mundo, é desde sempre viver ciente do desgaste inevitável da matéria, é *saber* essa morte na experiência cotidiana do próprio corpo. Sei da minha morte pela relação que mantenho com o meu corpo, porque essa corrosão é vivida num processo constante, que toma espaço, inadvertidamente, dia após dia. Assim, aceitar o pertencimento de nossa essência ao corpo como aquele que primeiramente nos conduz ao nosso ser-no-mundo, põe-nos a caminho do reconhecimento de nossa condição de *mortais*: como aqueles que vivem apropriados de seus corpos, somos também aqueles que *sofrem* junto destes – a materialidade essencial daquilo que adentra o mundo como um corpo é a mesma que na outra via exige a sua completa degradação, a extinção desse corpo. Ser um habitante é ser o ente morredouro.

Nesta via, cumpre-se mais um dos sentidos do habitar como *tarefa*: enquanto reconhecimento e cuidado para com aquele que nos põe a cada novo dia no mundo e sua plenitude de relações, do corpo que é a nossa primeira forma de habitar. Assim, a tarefa do habitar junto ao corpo cumpre-se aqui como a apropriação de nossa realidade corpórea, de nosso pertencimento à substância do mundo e, primordialmente, de nossa mortalidade que assoma a partir do desgaste da matéria no contínuo processo de entrada no mundo. Reconhecer-se como habitante é então descobrir-se como *mortal*, de modo que no processo de apropriação de si como o ente morredouro, como aquele que deve morrer continuamente e que deve sabê-lo em seu dia-a-dia, a redescoberta do corpo como o elemento originário de nossa experiência de mundo é um momento crucial – somente morre continuamente aquele que sabe da corrosão do mundo. Nossa tarefa enquanto habitantes é então aquela de um exercício constante de abertura à descoberta e à experiência do próprio corpo.

Tendo esclarecido a autocompreensão humana sugerida pela noção de habitar como essencialmente *mortal*, e de apontar para a contribuição do reconhecimento do corpo para a tarefa da apropriação de si (o corpo que se desvela como a primeira forma de habitar este mundo e que em sua fragilidade aponta para a morte sabida e reconhecida nessa mesma experiência da carne), resta ainda procurar por uma última articulação dessa mesma temática do corpo junto à estética gumbrechtiana. Mais uma vez retornamos ao tema da arte, iluminando assim a necessidade de sua presença junto à nossa proposta de esclarecimento da noção de habitar: a experiência da arte aparece como a possibilidade mais viva de uma passagem do indivíduo para aquela condição apropriada descrita por Heidegger com a noção de habitar. Assim, reencontramos a ideia defendida em nosso segundo capítulo de que a vivência estética permite uma abertura ao ser humano quanto a seu próprio ser. Gumbrecht já havia nos mostrado com sua noção de presença o quanto nossos corpos devem participar e

exercer um papel ativo na experiência contemporânea da arte, de modo que a precedente visada sobre o encontro de Heidegger com escultores já perto do fim de sua vida parece justamente reforçar a ideia da conexão da arte com a tarefa da apropriação de si. O que pretendemos colher numa última reflexão quanto à questão da arte é a assunção de que a autocompreensão humana, se desejar perseguir aquela condição apropriada de onde partimos para o entendimento do habitar, não pode passar ao largo da relevância imposta pelo corpo ao pensamento comprometido com a questão do destino da essência humana. Esta última consideração do pensamento estético de Gumbrecht deve buscar na análise do conceito de dança, em seu elemento de *graciosidade*, a iluminação do sentido da abertura de nosso ser proporcionada pela experiência da arte quanto à nossa natureza de *mortais*.

### 3.2 Graciosidade da dança: o corpo liberto e a postura serena do habitante

No ensaio *Graciosidade e jogo: por que não é preciso entender a dança*<sup>199</sup>, Gumbrecht dedica-se a uma reflexão concentrada na relação que o espectador estabelece com a dança no momento de sua vivência, isto é, questiona sobre qual a postura que deve ser assumida pelo público diante da dança. Esse questionamento é perpassado pela comparação do fenômeno da dança com a estruturação própria ao jogo: ainda que em ambos os conceitos estejam ausentes intenções subjetivas (no sentido de motivações externas que conduzam os participantes a objetivos de ordem cotidiana), dá-se uma radical assimetria entre a dança e o jogo quanto à possibilidade de compreensão de cada fenômeno: no caso do jogo, o que permite a sua compreensibilidade é um conjunto de regras que articula a sua estrutura, de modo que ao se compreender essas mesmas regras, compreende-se o próprio objetivo do jogo. Na dança, contudo, a dimensão da *graciosidade* impede a vigência de regras (pois que não há qualquer motivação intrínseca, não há como “vencer” uma dança), de modo que não se faz possível “entender” a dança, pelo menos não junto à tradição hermenêutica e a sua atividade universal de atribuição de sentido – não há nada que possa ser estritamente “lido” na dança para além da própria *performance* que se completa em si mesma. É assim que Gumbrecht elabora sua pergunta axial: se não é possível propriamente *entender* a dança, que postura então deve ser assumida diante de seu acontecimento? A busca por essa resposta passa necessariamente pela reconstrução de alguns conceitos-chave da teoria da dança; o

---

<sup>199</sup> GUMBRECHT, H. U. “Graciosidade e jogo: por que não é preciso entender a dança”. In: GUMBRECHT, H. U. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Tradução de Luciana Villas Bôas e Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010, p. 105-125.



acompanhamento dessa reconstrução, por sua vez, deve nos conceder o horizonte necessário para se compreender a participação do corpo na vivência estética e, de modo recíproco, o papel da arte na tarefa da apropriação de si. A última conclusão a ser extraída junto à reflexão estética gumbrechtiana deve nos auxiliar no esclarecimento da postura do habitante como o último momento do eixo temático da autocompreensão humana, e ainda introduzir a temática de um modo renovado de relacionamento com as coisas que emerge junto da conquista da condição apropriada de nossa essência.

### **3.2.1 Deixar ir o corpo: o distanciamento da esfera da intencionalidade**

Gumbrecht elege assim duas descrições canônicas quanto ao conceito de dança e de graciosidade: a abordagem do crítico norte-americano Edwin Denby, bastante influente no cenário contemporâneo, e o ensaio *Sobre o teatro de marionetes* de 1810, do poeta e dramaturgo Heinrich von Kleist. Para o primeiro, a dança compreende o resgate de um potencial arcaico do homem: a dança é vista como uma sequência de passos em que, a cada passo, se perde e se recupera o equilíbrio<sup>200</sup>. Uma forma arcaica de movimento, para Denby, porque aí se recuperam traços do movimento animal, como no galope dos cavalos e no pulo dos cangurus, ou no oscilante contorno de uma passarada, que de um voo completamente estável, passa para um momento em que o equilíbrio é perdido para ser logo depois retomado. Essa espécie de ritual arcaico que a dança recupera e que ainda não é exclusivamente humano, contudo, deve passar por uma reformulação no terreno da cultura: aí, dá-se o enquadramento dos movimentos pela música e pelo ritmo, em que a dança conquista seu caráter propriamente humano.

O centro da teoria de Denby, contudo, encontra-se nos efeitos deste enquadramento específico de algo que é pré-humano: o ritmo rigoroso dos passos coordenados faz com que se acumule pouco a pouco uma energia excedente, numa excitação cumulativa capaz de reunir tanto dançarinos como o próprio público, segundo a ideia de uma “força extra”. Esse excesso de energia, conquistado pela graciosidade do movimento da dança, mais a necessária excitação do ritmo rigoroso, retorna na forma específica de *euforia*: as pessoas parecem poder voar e nunca mais ter de voltar ao solo – um “elemento da alegria” que Denby identifica na vivência daqueles que dançam e daqueles que assistem. A origem desta euforia vivenciada junto à dança esconde o traço mais relevante para a nossa leitura: é somente quando a

<sup>200</sup> GUMBRECHT, *Graciosidade e estagnação*, p. 108.

consciência e a sua intrínseca autorreferência saem de cena, quando o indivíduo se desfaz de intenções subjetivas e diminui o nível de autorreflexão, portanto, que o corpo é então finalmente liberto para desenvolver o seu próprio potencial: “Nisto consiste a euforia: percebe-se durante a dança que é possível produzir uma complexidade de movimentos com o corpo que seria impossível se a consciência participasse demais desse jogo”<sup>201</sup>. Assim, na dança e em sua graciosidade particular, é preciso simplesmente *deixar ir o corpo*, porque a consciência não só não é capaz de controlar a complexidade de movimentos que revela o corpo tornado livre e solto, como ela pode mesmo atrapalhar a emergência deste momento único (experimente se concentrar em cada movimento do seu corpo durante uma simples corrida, certamente você perderá o ritmo e se verá momentaneamente descoordenado). A euforia da dança consiste em se confiar na capacidade plena de nossos corpos, em deixar-se levar pela força e liberdade do ritmo musical: a experiência do próprio corpo pressupõe e exige essa postura de desprendimento.

Assim, ao reconstruir conceitos tradicionais da teoria da dança, Gumbrecht nos ensina sobre o quanto é verdadeiramente central este distanciamento do caráter de graciosidade da dança em relação à dimensão da consciência e da intencionalidade. Gumbrecht recupera ainda outro clássico, o ensaio de Heinrich von Kleist, *Sobre o teatro das marionetes*: apesar de o texto tratar de marionetes, Gumbrecht justifica o seu uso para a descrição do fenômeno da dança pelo fato de Kleist descrever o movimento das marionetes como uma dança e afirmar mesmo que elas “dançam”. A partir dos elementos já recuperados junto à abordagem de Denby, uma convergência entre os dois pensadores se faz possível: para Kleist, a dança das marionetes também é dita graciosa e elegante. O mais importante para nós, porém, é a origem dessa constatação: é a figuração mecânica e impessoal das marionetes, isto é, uma aparência alheia aos gestos habituais de quem possui uma consciência e vontade própria, que impede o espectador de lhe atribuir qualquer intenção. A esse respeito, é especialmente esclarecedora a menção de Gumbrecht a um comentário de Kleist acerca da estátua grega o *Tirador de espinho*: “Kleist afirma que aquele que mostra graça e graciosidade necessariamente perde a graciosidade na mesma medida em que toma consciência de que a possui”<sup>202</sup>. A marionete é graciosa justamente porque não pretende ser graciosa, e nem o poderia – mais uma vez, o elemento da graciosidade se encontra completamente desconectado do terreno da intencionalidade.

---

<sup>201</sup> GUMBRECHT, *Graciosidade e estagnação*, p. 110.

<sup>202</sup> GUMBRECHT, *Graciosidade e estagnação*, p. 111.

O próximo paralelo entre as teorias de Denby e de Kleist diz respeito à recuperação de um elemento arcaico: para Kleist, esse retorno é ilustrado a partir da história de um urso que era um grande esgrimista, tão habilidoso e gracioso que nenhum ser humano era capaz de vencê-lo. A interessante explicação de Kleist para o fenômeno era a de que o urso, ao contrário de um bom esgrimista que consegue iludir a percepção e o reflexo do adversário, não sabia distinguir movimentos fingidos de movimentos realmente direcionados, e por isso era tão habilidoso. Mais uma vez, é uma espécie de elemento pré-humano que é visado, por onde o corpo pode se manifestar e se expressar em sua dimensão própria, sem permanecer sob o comando de qualquer intenção do sujeito.

### 3.2.2 *Stimmung e afinação: a experiência do próprio corpo*

Extrapolando a análise para o âmbito cotidiano, parece que, de algum modo, é gracioso aquele que não tem consciência de si, que segue seu rumo “voltado para fora”, entregue ao frescor do momento presente e assim conectado com aquilo que o cerca, como aquele que sabe estar “aí” de um modo completo e tem a sensação de que finalmente encontrou o seu lugar. E talvez mesmo mais importante, é gracioso aquele que se encontra distante de qualquer processo de autoanálise ou de uma excessiva concentração ensimesmada que pode sempre bloquear as pessoas em seu agir espontâneo e conectado com o ambiente – *parece que a graciosidade envolve alguma forma de afinação com o meio que simplesmente não passa pelo domínio da consciência*. Essa ideia de afinação é trabalhada por Gumbrecht em diversos textos, sempre com a intenção de ressaltar o modo fundamental com que a nossa realidade corpórea é afetada e condicionada pela atmosfera [*Stimmung*] do ambiente em suas variadas matizes. A *Stimmung* é essa atmosfera que afeta nossa realidade corpórea enquanto capaz de exercer uma influência física sobre nossos corpos (além de significar “humor” no sentido de uma sensação interna, um estado de espírito que pode sempre ser afetado pelo seu entorno material<sup>203</sup>), de modo que afinar-se com o meio é antes de tudo afinar-se (encontrar-se conectado ou em sintonia) com a atmosfera específica que nossos lugares de habitação adotam a cada vez. O principal ganho teórico junto à noção de *Stimmung* chega com o reconhecimento de que a identificação desse estado “afinado” de nossos corpos, quando nos sentimos genuinamente conectados com a vida ao redor e seus humores, dá-se necessariamente de um modo intuitivo.

<sup>203</sup> GUMBRECHT, H. U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto na literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2014, p. 12-13.

A riquíssima semântica do termo *Stimmung* pode iluminar o sentido pretendido: em alemão, o termo reúne-se primeiramente a *Stimme*, que significa “voz” e que remete aos efeitos de sua materialidade e de nosso relacionamento com o ambiente físico que nos cerca; em segundo lugar, reúne-se ao verbo *stimmen* que significa “afinar um instrumento musical” que, por extensão, significa também “estar correto” [*es stimmt*]<sup>204</sup>. Nossa leitura é a de que a possibilidade de conquistar um relacionamento mais equilibrado com o ambiente (evitamos dizê-lo “harmonioso” sob a pena de reincidir na ilusão de uma saída reconciliatória para o problema da objetificação<sup>205</sup>) passa necessariamente, no pensamento gumbrechtiano, pela apropriação de si como um corpo vivo. A afinação, portanto, só se realiza enquanto experiência *do* corpo e *para* o corpo.

A compreensão da música como um dos elementos centrais para a análise do conceito de dança pode exemplificar esse entendimento da graciosidade como a experiência de uma afinação com o meio: a música e suas ondas sonoras sempre envolvem o nosso corpo, ela mesma é sempre materialidade e concretude. “Quando você ouve música, quando ouve um ritmo, já se encontra em um relacionamento material com seu ambiente”<sup>206</sup>. A música compreende assim uma importante faceta de nosso relacionamento com o mundo, pois o som não é nunca somente percebido pelo ouvido, é antes nosso corpo como um todo que ouve uma música, que sente e reage a um ritmo: “Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que ‘acontece’ aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os ‘envolve’”<sup>207</sup>. Mesmo numa conversa banal é o conjunto de nosso corpo que recebe a voz do interlocutor, da mesma forma como fazer música é também um modo de “tocar” a materialidade das coisas ao nosso redor – cada voz em seu canto ou sua fala encontra-se com uma insuperável individualidade que reverbera em tudo o mais que estiver por perto. Não deixa de ser uma parte de nosso corpo tocando a substancialidade do mundo. Nesse sentido, a semântica da palavra voz [*Stimme*] aponta ela mesma para a dimensão atmosférica do som, para o seu potencial de criar e de também nos envolver num ambiência específica. Do mesmo modo em que se afina um instrumento para o espetáculo, também o nosso corpo, ao

<sup>204</sup> GUMBRECHT, *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto na literatura*, p. 12.

<sup>205</sup> Esse sentido de uma conexão ou sintonia com o meio não pretende significar, neste contexto, qualquer espécie de reconciliação, já que, como afirma Gumbrecht, a semântica do termo *Stimmung* teria se afastado de seu sentido de “harmonia” para se concentrar exclusivamente, e mesmo universalmente, no sentido de atmosfera e ambiência: todos os tempos históricos e todas as atividades humanas envolvem algum tipo de atmosfera que afeta os corpos e mentes humanas, a questão é o modo de relacionamento com essa ambiência. O esforço de Gumbrecht consiste em retomar a possibilidade da vivência de uma espécie de *sintonia* do homem com o mundo das coisas que o envolve, a qual nos é cara para o esclarecimento da postura própria ao habitar que emerge como um novo modo de autocompreensão.

<sup>206</sup> GUMBRECHT, *Graciosidade e estagnação*, p. 116.

<sup>207</sup> GUMBRECHT, *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto na literatura*, p. 13.

expressar-se por meio da voz e ao receber a sonoridade do mundo material que nos envolve, *afina-se* na mesma disposição do que o cerca. Parece então que a experiência do corpo próprio compreende a possibilidade da afinação enquanto intensificação da experiência de ser-afetado pela realidade física do mundo (o fato é que o som ao redor sempre nos afeta, nossa única escolha consiste no quanto desejamos prestar atenção em sua ambiência, bem como o quanto gostaríamos de permitir a sua afecção).

Nossa referência à música é antes de tudo um ensejo para que se aprofunde a compreensão do que é e como se dá esse renovado relacionamento material com as coisas do mundo que assoma junto à apropriação de si como habitante, isto é, junto a uma também nova autocompreensão que emerge com a vivência estética. Nossa leitura consiste em enxergar na noção de *afinação*, enquanto conexão com o meio que o indivíduo gracioso parece experimentar, o centro do conteúdo semântico que Gumbrecht atribui ao estado existencial resultante da vivência estética. A perspectiva de um estado existencial transformado para o qual a vivência estética nos dirige fora trabalhada no capítulo anterior junto da noção de *disposição serena*, uma postura do espectador que abrange tanto o momento de sua preparação para a vivência estética, como a disposição em que se encontra o indivíduo após a experiência com a arte e com seu próprio ser: uma postura de serena disponibilidade na relação consigo mesmo e com o mundo. A última significação de *Stimmung* como “estar correto”, por fim, deve articular a compreensão desse estado existencial que chega após a travessia do espectador pelo inabitual da vivência estética e pelo desvelamento do caráter corpóreo de sua natureza, como uma postura renovada do habitante em que este experimenta uma forte conexão com o meio, segundo a sensação de que seu corpo “está correto” [*es stimmt*] junto à disposição das coisas do cotidiano:

...podemos talvez dizer que os grandes momentos da dança possuem um potencial de “autodesvelamento do Ser”, como autodesvelamento dos nossos corpos, da nossa existência física, através do qual nos apercebemos de um lugar “correto”, *do* lugar “correto” na natureza<sup>208</sup>.

Para esclarecer a ideia de uma postura serena própria ao habitante como o estado existencial transformado que a vivência estética possibilita, devemos ainda percorrer alguns momentos do pensamento gumbrechtiano, para ao fim precisar o conteúdo da noção de serenidade [*Gelassenheit*] na própria filosofia de Heidegger. Resta, assim, resolver o impasse quanto à postura correta do espectador diante da dança – a questão central do ensaio gumbrechtiano sobre a graciosidade da dança. Mais uma vez, é a ideia de um abandono da

<sup>208</sup> GUMBRECHT, *Graciosidade e estagnação*, p. 125.

esfera intencional de nosso ser que guia a procura pela possibilidade da experiência de uma abertura de si diante da dança (ou então, diante do autodesvelamento do Ser): como já vimos, é somente essa disponibilidade que permite aquela apropriação de si pela via da experiência da arte.

### 3.2.3 “...em sintonia com as coisas do mundo...”

Nesse sentido, mesmo a recepção do fenômeno da dança deve contar com aquele *deixar ir o corpo* essencial ao elemento de graciosidade, numa atitude de *permitir* ser afetado pela dança em seu potencial máximo – se a dança mobiliza antes de tudo o nosso corpo na alegria que ela transmite, devemos então deixar que este mesmo corpo guie essa vivência. Tentar entender a estrutura do ritmo ou a forma coreográfica de um espetáculo, deste modo, é tão somente perder o que na dança é a sua razão de ser: aquele ganho energético oferecido ao espectador que euforicamente acompanha o bailarino gracioso em seu quase deixar o solo. A principal lição quanto à questão da postura diante da dança é a de que querer entender o autodesvelamento do Ser, isto é, procurar estruturá-lo na esfera da consciência e de algum modo pretender se assegurar dele, é tão somente impossibilitar o seu acontecimento. Assim como a experiência da graciosidade exige o distanciamento de intenções subjetivas em nome do desprendimento da consciência e da liberação do corpo, também o Ser em seu autodesvelamento exige a abertura de nosso próprio ser ao momento de sua doação, exige que nos tornemos antes de tudo *disponíveis* à sua graciosidade – a autorrevelação do Ser compreende aquela mesma atitude de *deixar acontecer*:

Querer entender o “autodesvelamento do Ser” significaria impossibilitá-lo de antemão como evento. Por isso tudo o que podemos fazer quando assistimos fascinados a uma dança é estar presentes. Concentrados, receptivos e serenos, sem intenções e sem muita autorreflexão. Estamos presentes – e assim recuperamos novamente uma noção do nosso lugar na natureza. Ao mesmo tempo, participamos do meio para o autodesvelamento do nosso próprio Ser<sup>209</sup>.

Antes de tudo, cabe chamar a atenção para o modo com que essa passagem reúne algumas das principais ideias que vimos defendendo junto ao pensamento gumbrechtiano: que a vivência estética possibilita o desvelamento de nosso ser, que esse desvelamento se dá pela via da apropriação de nossos corpos e que a abertura necessária à vivência estética depende de uma atitude essencial em que o espectador torna a si mesmo disponível para o seu acontecimento. É essa formidável capacidade de estar presente, de experimentar em sua real

<sup>209</sup> GUMBRECHT, *Graciosidade e estagnação*, p. 125.

profundidade nosso caráter de estar-no-mundo, em que nos permitimos vivenciar nossa própria carne e a sua inescapável afecção pelas flutuantes ambiências cotidianas, que nos permite então reconhecer que deixar acontecer as coisas é o único modo de realmente conhecê-las em “si mesmas”. Essa capacidade de estar presente é então possibilitada por um abandono daquela vontade de controlar e dominar, o que na mesma via significa a emergência de uma postura serena que, além de tornar o corpo liberto para a sua própria realidade, possibilita também um exercício em que se *deixa estar* as coisas em seu ser e assim se permite que haja um verdadeiro *encontro* com estas mesmas coisas. Essa postura serena, por sua vez, é enunciada por Gumbrecht ainda em *Produção de presença* como a “sensação de *estar em sintonia com as coisas do mundo*”<sup>210</sup>; uma sensação que emerge, como já vimos, a partir das condições de uma estrutura fenomênica específica à nossa cultura em que a experiência do Ser não pode almejar mais que a breve duração de um instante:

Mais do que corresponder a uma cosmologia ideal, a expressão “em sintonia” refere-se a uma situação muito específica em nossa cultura contemporânea, a saber, a sensação de ter acabado de recuperar um vislumbre do que podem ser “as coisas do mundo”. Talvez seja precisamente disso que trata, de um ponto de vista existencial, a autorrevelação do Ser – a autorrevelação em geral, e não apenas a autorrevelação como epifania estética. Experienciar (no sentido de *Erleben*, ou seja, mais do que *Wahrnehmen* e menos do que *Erfahren*), experienciar as coisas do mundo na sua coisidade pré-conceitual reativará uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência<sup>211</sup>.

Por fim, esta passagem pela teoria da dança junto a Gumbrecht se conecta com a passagem anterior pela reflexão de Heidegger junto à arte da escultura: essa reciprocidade confirmaria a tese de que a experiência do Ser em nosso presente histórico passa necessariamente pela rememoração da substancialidade do mundo e de nossos corpos, a qual é sempre também a rememoração da dimensão do espaço. A graciosidade da dança desvela o potencial de resistência da vivência estética ao proporcionar ao seu espectador a euforia da redescoberta do próprio corpo, além de nos ensinar o quanto o caminho para essa apropriação de si se encontra distante do terreno da consciência e da vontade de entender e dominar o que quer que seja. *A disposição serena para a vivência estética torna-se serenidade na relação com o mundo*. O desvelamento de nosso próprio ser, portanto, dá-se na forma dessa sintonia com as coisas ao nosso redor, faz-se numa disposição “correta”, afinada com o mundo. Este é o sentido da *serenidade para com as coisas* [*die Gelassenheit zu den Dingen*], a qual cabe agora iluminar a partir de uma leitura concentrada na obra heideggeriana. Neste caminho, a noção de serenidade deve reunir num horizonte mais vasto a ideia que vimos trabalhando ao

<sup>210</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 147.

<sup>211</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, p. 147.

longo de nossa investigação quanto à atitude de *deixar acontecer* as coisas – a qual, junto ao escopo específico do pensamento de Gumbrecht, assumiu a significação de deixar que o corpo se encontre livre e desperto para conduzir o potencial de apropriação da vivência estética. Essa postura guiada pelo ato de deixar ser, de permitir, desprender, enfim, deve complementar o sentido da nova autocompreensão humana que emerge junto à rememoração do corpo e da carne de que somos feitos e, na mesma via, deve também conduzir a investigação ao ponto em que nos deparamos com um modo renovado de relacionamento com as coisas do mundo – nosso último tópico de análise.

### 3.3 A serenidade e um verdadeiro encontro com as coisas

A noção de serenidade, contudo, guarda horizontes mais largos que os anunciados até aqui. A conversa entre o erudito, o cientista e o professor que leva o título de *Para discussão da serenidade: de uma conversa sobre o pensamento, que teve lugar num caminho de campo*<sup>212</sup>, desenvolve-se em torno da tarefa de esclarecer a essência do pensamento (que, como veremos, compõe a própria essência humana). Um dos maiores ensinamentos de Heidegger abre o texto de estilo dramático e conduz a orientação dessa tarefa: que a essência do homem não é nada de humano, isto é, que o método adequado para se buscar a essência daquilo que se tem em vista é o de, antes de tudo, ter a coragem de desviar o olhar dessa mesma coisa. Sendo o pensamento a essência do homem, para se conhecer “o essencial desta essência” é preciso do mesmo modo evitar olhar na direção do pensamento. Essa assunção tem um sentido bastante preciso na tarefa de esclarecer o que é essencial ao pensamento: aquilo para o qual se deve evitar direcionar o olhar é então o próprio pensamento em sua acepção ordinária, é a *vontade* de que é feito o pensamento, o sentido da representação como um querer: “Pensar é querer e querer é pensar”<sup>213</sup>. A avaliação de que o pensamento é vontade e de que devemos nos afastar desse querer para podermos vir a conhecer o que é a essência do pensamento repousa numa tese central (a nosso ver, subjacente a várias outras argumentações): o problema da essência corresponde ao fato de o pensamento tradicional buscar sempre pelo sentido daquilo que interroga no modo habitual com que a coisa lhe aparece – se o homem em seu modo de ser cotidiano constrói casas *para* habitar, devemos dar

<sup>212</sup> HEIDEGGER, M. “Para discussão da serenidade: de uma conversa sobre o pensamento, que teve lugar num caminho de campo”. In: HEIDEGGER, M. *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002, p. 29-69.

<sup>213</sup> Heidegger se refere à compreensão de Kant quanto à natureza do pensamento para elucidar o fato de que o pensamento representacional seria uma das formas de vontade. HEIDEGGER, *Serenidade*, p. 32.



um passo atrás e nos afastar dessa relação concebida de modo instrumental (para citar um exemplo já visto)<sup>214</sup>. Essa avaliação parece partir do pressuposto de que o que é habitual já está sempre distante de sua própria essência. Assim, Heidegger entende que perseguir a essência do pensamento consiste em *se desabituar da vontade*.

Se a única pista para persistir na tarefa de iluminar a essência do pensamento é a assunção negativa de que o pensamento não é um querer, a conversa entre os três interlocutores deve tomar o rumo da busca por um não-querer, como uma via de preparação para a essência do pensamento. Contudo, alerta o erudito que este não-querer pode conduzir a conversa a duas direções: a expressão pode tanto significar uma recusa voluntária do querer, de um lado, e de outro “o que é pura e simplesmente estranho a todo o tipo de vontade”<sup>215</sup>, ao passo que o cientista acrescenta que este segundo sentido de não-querer, enquanto externo ao domínio da vontade, nunca pode ser alcançado por meio de um querer. A primeira opção parece trazer o problema de que, apesar de apontar para um não-querer, ainda assim se pode permanecer atrelado à vontade, pois recusar o querer não deixa de constituir um ato de vontade, o querer recusar o querer; já a segunda aceção nos deixa um tanto perdidos quanto ao modo de se chegar no espaço deste outro do querer, pois seríamos conduzidos para fora da vontade – mas onde precisamente chegaríamos? Aparentemente, a algo que sabemos que é diferente da vontade, e somente isto. A formulação do cientista deixa a relação entre os termos do problema ainda mais complicada: pode-se alcançar este não-querer completamente outro ao querer justamente pela via de um não-querer que é a recusa de si próprio; no entanto, enquanto recusa, já não permanece ele mesmo um querer? Mais uma vez, e certamente de um modo não arbitrário, é o professor quem ilumina a investigação levada a curso numa simples estrada que vai dar numa roça: o professor aponta para a crucial necessidade de se desabituar do querer; neste momento seus companheiros sentem (e, num sentido especial, também *pressentem*) sua serenidade ao requisitar uma demanda tão considerável ao pensamento, e ao próprio ser humano, tamanho é o nosso pertencimento ao querer. Contudo, a verdadeira serenidade para qual deseja apontar o professor é a postura que chega junto daquele não-querer, não como uma iniciativa do próprio ser humano que, seguro de sua capacidade onipotente, pretende ele mesmo despertar a serenidade em seu ser (como acredita inicialmente

---

<sup>214</sup> Outro exemplo seria o da técnica: se ordinariamente a técnica aparece como um instrumento de controle e domínio do ente, devemos então nos afastar dessa atitude para que sejamos capazes de nos relacionar com sua essência, a qual, portanto, não deve corresponder a essa vontade de controle – este é o sentido preciso em que se está autorizado a enunciar a aparente ambiguidade de que a essência da técnica não é nada de técnico, como veremos em seguida.

<sup>215</sup> HEIDEGGER, *Serenidade*, p. 32.

o erudito, ainda preso no sentido inicial de “querer o não-querer”), mas numa espécie de resignação em que se busca humildemente estar *desperto* para a serenidade<sup>216</sup>, na espera atenta e tranquila à chegada de seu convite. Nessa postura desperta para a serenidade, o que é central para nossos propósitos, já sempre se conquistou uma forma de aproximação das coisas em que se faz possível superar a objetificação.

### 3.3.1 A saída do domínio da vontade: a transição do querer para a serenidade

Esclarecer o que é a serenidade, contudo, não é uma tarefa simples: o que ocupa a centralidade de seu sentido é a posição da serenidade num espaço semântico externo à distinção entre atividade e passividade (categorias que pertencem essencialmente ao domínio da vontade, pois mesmo a atitude passiva se desenvolve em referência à atividade, como vontade negada ou deferida a outrem). Antes disso, a serenidade consiste numa disposição [*Stimmung*] específica em que se torna possível abandonar o querer (quando se permite ao ser humano aceder a *algo que não é um querer*<sup>217</sup>), colocando-se, portanto, numa posição alheia à noção de atividade. Ao mesmo tempo, esse abandono do querer não significa um “deixar à deriva” no sentido de uma postura meramente passiva, não se trata de abdicar por completo de si, antes, o “deixar” [*lassen*] da serenidade [*Gelassenheit*] possui um sentido mais essencial. A passagem que o pensamento precisa realizar saindo do não-querer como recusa do querer, e seguindo em direção àquele outro não-querer que se ausenta ao domínio da vontade, consiste na árdua tarefa de uma *transição* do querer para a serenidade (uma passagem que deve se dar como um salto, não como a simples negação da vontade). A chave para essa transição consiste em retomar o horizonte da questão da essência do pensamento: do mesmo modo em que a serenidade consiste na saída do domínio da vontade, também a busca pela experiência do pensamento deve principiar pela recusa da representação, pelo salto para fora do querer. Contudo, se o pensamento como o conhecemos, o pensar com que operamos em nosso dia-a-dia é ele mesmo o pensamento representacional, como podemos sequer conceber a passagem para este outro modo de pensar? A dificuldade da tarefa e a realidade desse conflito ficam bastante claras nessa passagem:

---

<sup>216</sup> Já tratamos deste caráter não-voluntarista da serenidade junto ao pensamento estético de Gumbrecht: a preparação do espectador para a vivência estética consiste numa postura de espera que não é a de um abandono de si e das próprias capacidades, nem um esforço que procura controlar o momento da experiência da arte. A postura serena, neste contexto, resume-se em estar concentrado e receptivo, disponível e bem desperto – é essa disponibilidade que deve permitir a emergência da serenidade, e não a intenção de que a mesma seja despertada.

<sup>217</sup> HEIDEGGER, *Serenidade*, p. 34.

*Cientista* – Não consigo representar (*vorstellen*) essa essência do pensamento, nem com a maior boa vontade.

*Professor* – Precisamente porque essa maior boa vontade e o seu tipo de pensamento como representação o impedem de o fazer<sup>218</sup>.

A saída do terreno da vontade, como se pode ver, deve ser feita num único e mesmo caminho de pensamento que procura pela sua própria essência: a conquista da essência do pensamento constitui a própria transição do querer para a serenidade. Em traços gerais, a argumentação de Heidegger consiste em, a partir da noção de horizonte [*Horizont*], perseguir a essência do pensamento representacional (como um “representar transcendental-horizontal”<sup>219</sup>): aí, os fenômenos são abordados a partir de um campo de visão que constitui o pano de fundo em que o sujeito pode operar a contraposição necessária ao ato de representar [*vorstellen*] – o horizonte diz respeito unicamente à representação e seus objetos. A partir desta discussão, os interlocutores que se encontram num caminho de campo decidem procurar por uma dimensão mais originária do que esta do horizonte, uma dimensão que pudesse lhes dar a essência do pensamento num sentido anterior à representação. É neste contexto que emerge a noção de região [*Gegend*]. Antes de tudo, como mostra Lígia Saramago Pádua<sup>220</sup>, essa outra dimensão em que se move o pensamento deve guardar em si a negação de qualquer possibilidade de objetificação, isto é, a contraposição objetiva [*Gegenstand*] necessária ao pensamento representacional em que um sujeito põe o ente diante de si [*vor-stellen*], mostra-se como explicitamente impossível nos domínios de uma topologia que passa a ser formulada na filosofia tardia de Heidegger. Essa impossibilidade se dá por conta do reunir e resguardar próprio à região, que procura antes de tudo dar vazão ao caráter de *encontro* do fenômeno de mundo: mais do que abarcar os objetos de pensamento que o horizonte permite apenas enquanto “o lado virado para nós de um aberto que nos rodeia”<sup>221</sup>, a região é a própria condição de possibilidade do fenômeno do mundo enquanto “o-que-regiona” [*das Gegnende*], que numa aproximação reúne e resguarda espaços abertos no interior de si mesma, propiciando um movimento de vir ao encontro no qual o próprio pensamento está contido. O campo de visão do horizonte em que se dá a nossa atividade de representar corresponde assim ao aberto [*das Offene*] do horizonte; a sua abertura, por sua vez, não depende do nosso olhar que aí identifica o aspecto dos objetos, ela acontece antes como algo que vem ao nosso encontro a partir de uma vasta abertura que nos antecede e nos envolve.

<sup>218</sup> HEIDEGGER, *Serenidade*, p. 36.

<sup>219</sup> HEIDEGGER, *Serenidade*, p. 37.

<sup>220</sup> PADUA, Lígia Tereza Saramago. *A “topologia do Ser”: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*. Rio de Janeiro: PUC, 2005. 300 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

<sup>221</sup> HEIDEGGER, *Serenidade*, p. 39.

Nesse sentido, esse aberto pertence a uma outra abertura ainda mais originária e aparentemente desconhecida, a qual encaminha, em seu próprio movimento, o aberto ao nosso olhar: “o que deixa o horizonte ser o que é [*sein lässt*] ainda não foi, de modo algum, experienciado”<sup>222</sup>. Se o horizonte é somente uma parte do aberto que nos rodeia, então ele seria como que uma região dentro de uma abertura sempre maior, enquanto que esta guardaria dentro de si ainda outras regiões – uma região para tudo, a região [*Gegend*] de todas as regiões. O aberto que nos rodeia e que é inicialmente intuído pelo horizonte da representação é então redimensionado no interior de um espaço absolutamente livre, em que se dá o abrigo de todas as coisas e onde tudo retorna para o lugar em que propriamente repousa: “É a região que abarca a abertura: o aberto [*das Offene*] é rodeado pela região”<sup>223</sup>. A região, contudo, diferentemente do aberto do horizonte, deve poder designar o aberto que nos rodeia em si mesmo, para além de sua relação conosco. É assim que Heidegger irá preferir uma forma mais antiga para o termo região, “*das Gegnet*”, que significa “vastidão livre” [*die freie Weite*]<sup>224</sup>, a sua intenção é a de enfatizar o movimento próprio à região – uma região que não deve ser pensada como estática, portanto – mas como aquela que se move enquanto é “o-que-regiona”. Esta ideia de movimento é ainda enfatizada pelo uso do verbo “*gegnen*” (regionar)<sup>225</sup>. A amplidão que vige na região é o que permite a abertura de todas as coisas e aquele essencial *deixar acontecer* (neste caso, um deixar repousar [*ruhen*]), que finalmente bloqueia a objetificação – precisamente a ideia que nos norteou desde o tratamento e a crítica à compreensão da coisa como instrumento [*Zeug*] em *Ser e Tempo*, até a procura por um modo renovado de aproximação das coisas: “A Região [*Gegnet*] é a extensão que faz demorar-se que, tudo reunindo, se abre de modo a que nela o aberto seja mantido e solicitado [*gehalten und angehalten*] a deixar cada coisa abrir-se no seu repouso”<sup>226</sup>. Se a região em seu regional não faz mais que aproximar as coisas num movimento de encontro, permitindo aquele essencial repousar em si próprio à coisa verdadeira, então a essencial contraposição do representar resta inteiramente desautorizada e, junto desta, aquela vontade de dominação que nos acompanhara desde a fundação da Modernidade como uma espécie de extensão do seu

<sup>222</sup> HEIDEGGER, *Serenidade*, p. 38.

<sup>223</sup> PADUA, *A “topologia do Ser”*: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger, p. 212.

<sup>224</sup> A tradução portuguesa adota a expressão “extensão livre”, contudo preferimos a tradução de Lígia Saramago por expressar com maior precisão o caráter de liberdade da abertura primordial que é pensada na noção de região.

<sup>225</sup> A mesma autora se baseia na tradução de língua inglesa de Anderson e Freund que adota para os mesmos termos as expressões “that-which-regions” e “to region”. Cf. HEIDEGGER, M. *Discourse on thinking*. Trad. John M. Anderson e E. Hans Freund. New York: Harper & Row, 1966.

<sup>226</sup> HEIDEGGER, *Serenidade*, p. 41.

princípio epocal – adentramos o terreno da possibilidade de um *novo encontro* com as coisas<sup>227</sup>.

### 3.3.2 A essência do pensamento como uma espera serena

A região de que se fala, portanto, não pode ser descrita nem mesmo representada, antes, o pensamento da região é ele mesmo a passagem para uma outra modalidade de pensamento: “Como se daria, então, um pensamento sem objetos, sem representações e, principalmente, livre de toda *vontade* de apreensão e representação? Na serenidade, diz Heidegger, *onde se é capaz de esperar*”<sup>228</sup>. Essa espera serena é aquela que abdicou de um esperar *por* algo, uma espera que é sempre subjetiva, ligada a um querer e à expectativa pela chegada do objeto de desejo – a espera da serenidade, ao contrário, é uma espera *em*, que é também sempre uma espera por nada<sup>229</sup>, porque não há nenhum objeto previamente delineado e aguardado em sua representação: “No aguardar deixamos aberto aquilo porque aguardamos”<sup>230</sup>. Na espera serena, o pensamento experimenta a abertura para a doação do que no regionar vem ao seu encontro, o pensamento *meditativo* da serenidade encarna propriamente a ideia daquela disponibilidade e receptividade próprias à disposição serena para a vivência estética, bem como a postura de serenidade que pretendemos descrever como a realização do habitar num nível prático. Se não há a expectativa concentrada no desejo e seu objeto, parece também não haver mais propriamente *vontade*: o pensamento meditativo realiza aquela transição de um querer para a serenidade, a sua entrega confiada à espera incerta e errante nos fluxos desconhecidos da região finalmente o liberou para o caminho de algo que não é um querer. O primeiro traço da serenidade aparece assim como o estar-liberto da representação transcendental horizontal, mas este não esgota a sua essência: a serenidade deve ser pensada como uma relação adequada com a região. O que Heidegger pretende enfatizar aqui é o fato de que a relação de serenidade e região pertence a esta última, de modo

<sup>227</sup> Na verdade, poder-se-ia dizer, a própria possibilidade de um encontro, mas um encontro genuíno, pois no regime da representação em que opera a contraposição objetiva nunca há propriamente um encontro: as coisas tornadas objetos, enquanto postas diante de nós, sempre nos enfrentam de algum modo [*entgegenstehen*].

<sup>228</sup> PADUA, A “*topologia do Ser*”: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger, p. 214.

<sup>229</sup> Nessa espera por nada em específico aparece o teor principal da crítica a um pretensão *quietismo* heideggeriano, em que se advogaria o sacrifício da própria vontade. Em defesa da noção de serenidade e de sua contribuição ao problema da vontade – conceito que teria passado por um processo de desabilitação durante o século XX –, pode-se apontar o fato de que a intenção de Heidegger é justamente a de pôr em questão a distinção tradicional de atividade e passividade. Além disso, o abandono da vontade no sentido de chegar a algo que não é um querer, dá-se por meio de uma decisão (assim como a *Entschlossenheit* de *Ser e Tempo*), de um engajar-se na insistência [*Inständigkeit*] de abrir-se ao aberto da região.

<sup>230</sup> HEIDEGGER, *Serenidade*, p. 43.

que o próprio movimento da serenidade rumo à região é um movimento que diz respeito à própria região:

A serenidade vem da Região, porque consiste no fato de o Homem permanecer confiado/sereno (*gelassen*) à/na região, precisamente através dela. Está-lhe confiado na sua essência na medida em que pertence originalmente à Região. Pertence-lhe na medida em que está inicialmente a-propriado (*ge-eignet*) à Região (*Gegnet*), precisamente através da própria Região<sup>231</sup>.

Aqui, resolve-se o impasse com que começamos nossa exposição acerca da noção de serenidade: a essência do pensamento não se encontra no próprio pensamento, mas deve antes ser buscada em sua pertença à região. O pensamento meditativo, isto é, a essência do pensamento é assim a serenidade em relação à região, é aquela postura de espera que abandona a vontade de apreender do pensamento representacional e experimenta uma abertura serena ao aberto do Ser – o pensamento meditativo é mais um dos modos em que se cumpre o sentido do habitar como tarefa: no exercício de um pensar aberto e sereno, o homem pode se apropriar de sua essência e então descobrir-se entregue em sua relação com o Ser. A serenidade é então a experiência do aguardar pelo abrir-se da região, e ela se dá de um modo essencial em que nessa espera nós também sempre pertencemos àquilo mesmo porque esperamos. Se a serenidade compreende o sentido em que o homem é confiado [*gelassen ist*] à região, ela então corresponde antes de tudo à postura adequada do homem em sua relação com o Ser – tema de que devemos nos ocupar a partir daqui, percorrendo a distância própria à coisa e ao dispositivo técnico.

A partir do pensamento da região como outro modo de, no interior do vocabulário heideggeriano, dizer a essência da verdade e a verdade do Ser (a abertura primordial que sempre nos envolve e nos antecede), o ensinamento final que a passagem pelo tema da serenidade nos deixa é o de que tanto a essência humana compreendida tradicionalmente como *animal rationale*, como a relação de homem e coisa pensada como originariamente pertencente ao esquema sujeito-objeto, tratam-se somente de uma “variação histórica”<sup>232</sup> das aberturas concedidas no aberto da região, restando, portanto, muito distantes de uma formulação definitiva quanto à nossa essência e à nossa relação com as coisas. A compreensão da historicidade própria à relação de homem e Ser – em que a nossa essência recebe as suas determinação do próprio Ser, em forma de envios – deve poder ser esclarecida junto ao tema da questão da técnica. Nesta mesma passagem pelo tema do dispositivo, a relevância de uma reflexão acerca da coisa verdadeira [*das Ding*] na filosofia tardia de

<sup>231</sup> HEIDEGGER, *Serenidade*, p. 49-50.

<sup>232</sup> HEIDEGGER, *Serenidade*, p. 54.

Heidegger deve poder ser introduzida pelas considerações acerca do problema que a objetificação extrema da técnica impõe ao nosso cotidiano.

### 3.4 A questão da técnica e a liberdade humana na relação com o Ser

Apontamos para a necessidade de uma reflexão acerca da coisa junto à tarefa de iluminar a noção de habitar em nosso primeiro capítulo, quando tratamos da relação essencial entre construir e habitar: nossa essência de habitantes se realiza na medida em que guarda uma proximidade fundamental com as coisas que construímos e as quais tornamos nossas habitações. Construímos porque habitamos, mas habitamos justamente enquanto permanecemos como aqueles que constroem: são as coisas que primeiramente nos levam a um habitar. Essa conexão essencial de habitar e coisa toma um espaço central na temática da quaternidade enquanto a estrutura originária de mundo que, como vimos, é num certo sentido sustentada pela própria coisa enquanto aquela que *deixa morar*. O último passo deste percurso se realizou junto à ideia de uma postura serena do habitante que finalmente proporcionaria um caminho de saída de um cotidiano objetificador – como acabamos de ver em torno ao sentido da serenidade, a sua abertura fundamental possibilita a emergência de um novo encontro com as coisas. Antes, porém, de finalmente iluminar o modo com que aparece a coisa verdadeira e a sua contribuição ao habitar como essência humana, resta ainda adentrar a questão da técnica como o pano de fundo que orientou a problemática central da filosofia de Heidegger durante os anos 50 e 60.

#### 3.4.1 “Uma correta relação com a técnica”

O título do ensaio heideggeriano em questão já deve por si só apresentar ao leitor os contornos fundamentais de sua empreitada: em *A questão da técnica*<sup>233</sup>, não se trata de elaborar uma investigação que possa de algum modo definir a técnica ao fixar algum conteúdo a partir de sua representação, e assim apontar para alguma possível “solução” ao problema que a realidade técnica nos impõe – seja pela via da aceitação entusiasmada, seja pela negação apocalíptica de seu domínio já instituído. “A questão” no título deste ensaio pretende apontar justamente para o *modo* com que a reflexão deve se desenvolver: como

---

<sup>233</sup> HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”. Tradução de Marco Aurélio Werle. In: *Scientiae Studia*. São Paulo, v. 5, n. 3, 2007, p. 375-98.

abertura do questionar para além das representações habituais do que seja a técnica e de nosso relacionamento com ela – mais uma vez, o pensamento que almeja alcançar o aspecto essencial da coisa questionada deve se afastar de seu entendimento habitual. Nesse sentido, a reflexão heideggeriana em atividade neste ensaio, mais o método com que se desenvolve o seu questionamento, trata-se justamente do preparo de uma abertura que possibilite um encontro mais fundamental com a técnica<sup>234</sup> – na disposição de se pôr a caminho da essência da técnica. Talvez o cerne do esforço heideggeriano empreendido nesta reflexão se encontre na procura por “uma correta relação com a técnica”<sup>235</sup>, capaz de liberar o homem de seus medos e ansiedades diante de algo que parece escapar completamente ao seu controle; e ao mesmo tempo, esclarecer que a vontade de dominá-la sucumbe ao próprio domínio técnico da realidade – não, contudo, segundo uma narrativa de desolação e desesperança, mas como uma iluminação da verdade que está em jogo no acontecer da técnica e que independe de nossa vontade, a qual repercute de modo essencial na condição de nosso ser. Essa nova relação com a técnica, em traços gerais, deve ser buscada num enfrentamento do problema de um modo em que possamos liberar tanto nosso intelecto como nossos sentimentos para um encontro apaziguado e contemplativo, a partir, portanto, de um distanciamento e de uma “observação calma”<sup>236</sup> da técnica em sua presença, onde seja possível experimentá-la sem a atmosfera opressiva da vastidão de seu domínio.

A questão da técnica e a temática do habitar encontram-se num pertencimento recíproco, já que cada um deles encarna uma faceta particular de um mesmo problema: aquele das transformações de um cotidiano contemporâneo inundado pelos produtos da ciência tecnicizada. A preocupação central de Heidegger diante deste cenário é a de que a radical objetificação imposta pelas vivências de uma realidade tornada técnica pudesse destruir algumas das experiências básicas ao ser humano, como a experiência de *mundo* – aquela que nos permite transcender o relacionamento empírico com os objetos e alcançar uma dimensão transcendental, em que o mundo acontece propriamente como o todo no qual nos movemos enquanto parte de nossa pré-compreensão. O mundo é assim a totalidade significativa que antecede todas as nossas experiências, e é exatamente essa relação significativa que resta ameaçada junto à emergência onipresente do dispositivo. Essa totalidade que não pode ser alcançada num nível meramente empírico, e que conta com o esforço da Filosofia em se

---

<sup>234</sup> “Questionamos a *técnica* e pretendemos com isso preparar uma livre relação para com ela”. HEIDEGGER, *A questão da técnica*, p. 375.

<sup>235</sup> HEIDEGGER, *A questão da técnica*, p. 376.

<sup>236</sup> CRAIA, Eladio. “Heidegger e a técnica: sobre um limite possível”. In: *Aurora*, Curitiba, v. 25, n. 36, 2013, p. 249.



movimentar numa camada de significação que transcende o objeto justamente porque visa o todo de nossas referências enquanto ser-no-mundo, é o nível que faz da nossa experiência de mundo uma experiência propriamente *humana*. É justamente ao lado do cuidado com essa experiência de mundo que nos concede um conhecimento prévio e que pretende nos descrever como um todo, como um *a priori* compartilhado no qual nos movemos, que emerge na filosofia tardia de Heidegger um novo modo de abordar a técnica<sup>237</sup>. Se a experiência de mundo enquanto totalidade significativa se encontra ameaçada diante do avanço da postura de dominação e do uso e disponibilização de objetos como o único modo de relacionamento com o mundo, pode-se afirmar que a noção de habitar e o pensamento acerca da coisa verdadeira devem esclarecer o sentido dessa ameaça e, quiçá, oferecer um norte para a conduta humana neste planeta.

Deste modo, o procedimento heideggeriano deve ser o de, primeiramente, elencar a representação ordinária da técnica para então desvelar não a sua falsidade – pois não é possível negar a plausibilidade de nosso modo pragmático de entender as coisas, afinal é ele que comanda a dinâmica de nosso cotidiano –, mas antes a sua limitação, a sua incapacidade de dar conta do que na técnica há de verdadeiro, a sua essência. A concepção corrente e de maior influência quanto à natureza da técnica, segundo Heidegger, é aquela da interpretação humanista<sup>238</sup>: a técnica é “algo neutro”, é um meio para os fins humanos, ou então um fazer propriamente humano – o que nos mantém no mesmo lugar, já que o centro de referência continua sendo o ser humano, onde a técnica existe e realiza sua existência exclusivamente em virtude da vontade humana que dispõe de seus recursos ao estabelecer fins e empregar os meios necessários para a sua realização (no sentido de que o fazer humano já sempre prevê o estabelecimento de fins e a partir destes os seus meios). No mesmo passo, o pressuposto central da concepção humanista da técnica é o de que, enquanto neutra, o homem é o seu senhor, o homem é aquele que detém o controle da técnica. O diagnóstico heideggeriano deve revelar antes de tudo *por que* essa representação correta é incapaz de alcançar a essência da técnica: por conta do seu caráter reducionista e da sua compreensão exclusivamente instrumental da relação humana com a técnica. Para isto, é necessário esclarecer em seus fundamentos esta própria relação instrumental, isto é, esclarecer o que está em jogo na compreensão da técnica como agenciamento de meios para a realização de fins, bem como a noção de causalidade aí implicada (no sentido de que a partir daí, da iluminação do que vem a

<sup>237</sup> STEIN, E. *Pensar e errar: um ajuste com Heidegger*. Ijuí: Editora Unijuí, 2011, p. 159.

<sup>238</sup> Heidegger se refere à concepção corrente da técnica em que esta é vista como um meio e um fazer humano como a “determinação instrumental e antropológica da técnica”. HEIDEGGER, *A questão da técnica*, p. 376.

ser tanto a causalidade como o componente instrumental, deve se fazer presente o próprio fundamento da interpretação habitual da técnica).

A partir daqui, Heidegger procede a uma forte crítica ao entendimento tradicional da doutrina grega das quatro causas<sup>239</sup>, a qual teria permanecido incapaz de determinar a causalidade em seu ser: invés de uma efetuação no sentido de operar um efeito (que remete de modo exemplar toda a teoria da causalidade à *causa efficiens* enquanto aquela que realmente *efetua* o resultado desejado), o caráter de causa se deve antes ao *comprometimento* [*Verschulden*] que cada causa estabelece na relação com as demais. O exemplo escolhido por Heidegger é o da taça de prata: desde a prata que concede o material para a existência da taça, (não como simples substrato, mas antes como cúmplice a quem a taça deve o seu ser), mais o próprio aspecto da taça de que esta é imediatamente dependente para a sua aparição, o que entrelaça as causas em questão é o seu comprometimento com a taça. O terceiro dos elementos comprometidos na produção da taça, para Heidegger<sup>240</sup>, é aquele que delimita previamente a taça no âmbito da consagração e do sacrifício: em que esta é circunscrita no seu espaço de manifestação, e a partir de onde o seu ser propriamente tem início junto àquilo com que a taça está comprometida, trazendo-a à completude (Heidegger explica que o sentido originário de *télos* não seria o de “objetivo” ou “fim”, mas o de um finalizar que completa a coisa fabricada). A explicação mais importante se dá quanto ao sentido da chamada causa eficiente: a tarefa do forjador da prata não se dá enquanto aquele que age de forma eficaz e assim efetua o libatório fabricado – antes disso, a tarefa do artesão se dá antes como a reflexão que une os três modos anteriores de comprometimento, pois é a partir dele que o trazer à frente e o repousar em si do libatório tomam seu primeiro impulso; mais uma vez, cada um dos elementos agradece ao comprometimento do outro, numa espécie de cumplicidade interna.

O que os quatro modos de comprometimentos exemplificados pela figura da taça como libatório têm de essencial é o seu caráter de deixar situar [*An-lassen*] no surgir: é a partir deste comprometimento que a taça vem à presença, é ele que a deixa aparecer na presença [*An-wesen*]; como um tal *deixar situar*, o comprometimento é um ocasionamento [*Ver-an-lassen*], é um simples permitir que algo outro aconteça. Assim, a essência da causalidade

---

<sup>239</sup> Já desde Aristóteles são quatro as causas, cuja interpretação tradicional é a seguinte: a *causa materialis*, a matéria a partir da qual a coisa é feita; a *causa formalis*, a forma ou o aspecto que a coisa produzida adquire; a *causa finalis*, o fim ao qual deve atender a coisa; e, por último, a *causa efficiens* como aquela responsável pelo acabamento da coisa, pela sua efetividade.

<sup>240</sup> HEIDEGGER, *A questão da técnica*, p. 378.

como um “ocasionar” está liberada do entendimento instrumental de *efetuar um efeito* – seu sentido é remetido à simplicidade daquilo que como uma espécie de cúmplice deixa surgir, deixa vir à presença. No entanto, aquilo por onde atua o quádruplo modo de ocasionar, isto é, as quatro causas da doutrina grega da causalidade é, por sua vez, a *poiesis* grega: o que propriamente *leva à presença* aquilo deve surgir como o que ainda não se apresenta é o produzir [*Her-vor-bringen*]. A *poiesis* é, portanto, um trazer à frente, seja naquilo que possui em si mesmo a irrupção do produzir, isto é, no sentido da *physis* (qualquer ente natural que cresce por si mesmo, que possui um princípio interno de mudança), seja no que é feito pelo artesão e pela arte, isto é, a *téchne*. Assim, o ocasionar das quatro causas somente *permite* que o ente encoberto (porque ainda não se apresentou) venha à frente a partir do próprio produzir: é este que encarna o movimento próprio de um *levar [bringen]* à frente [*vor*] o que antes permanecia escondido, encoberto. Este movimento, por sua vez, Heidegger o chama de “o desabrigar” [*Entbergen*], noção que deve evocar justamente esse movimento de retirar do ocultamento o ente encoberto e conduzi-lo em direção ao descobrimento. Como um modo de desvelamento, isto é, em que algo oculto chega ao desocultamento, a *poiesis* é também *aletheia*, é um modo de a verdade acontecer.

### 3.4.2 A essência da técnica como um modo de desabrigar

Por fim, o retorno à compreensão grega dos quatro modos de ocasionar tem no texto heideggeriano o papel de articular a necessária reavaliação da compreensão instrumental da causalidade (como mera efetuação, como ajustamento de meios e fins), para que se torne possível desvelar a relação essencial entre técnica e verdade. Essa descoberta se faz possível porque, ao se resgatar a compreensão das diferentes causas envolvidas na produção de um objeto, é a natureza destas causas como um comprometimento que vem à frente, bem como o sentido de que estas somente podem permitir a produção da taça a partir da verdade dessa mesma produção: a partir da *poiesis*. Esta, por sua vez, encontra seu fundamento no desabrigar, na *aletheia*. Este caminho percorrido, ainda que brevemente, deve manifestar em que sentido é possível relacionar de modo essencial o acontecimento da técnica à verdade como um desabrigar. Assim, está desfeita a concepção instrumental da técnica como um meio: antes, a técnica é um modo de desabrigar, é um modo de a verdade acontecer – aquilo então que se abre para o pensamento acerca da essência da técnica é o âmbito da própria

verdade<sup>241</sup>. Contudo, resta esclarecer como a técnica moderna se relaciona com a essência assim descrita da *téchne* grega: para Heidegger, também ela é um modo de desabrigar, contudo, um modo específico que parte de premissas diferentes, pois invés de um desabrigar ao modo do *deixar acontecer* do produzir, o desabrigar empreendido pela essência da técnica moderna é antes “um desafiar [*Herausfordern*] que estabelece, para a natureza, a exigência de fornecer energia suscetível de ser extraída e armazenada enquanto tal”<sup>242</sup>. Essa passagem de um *deixar* que traz à frente, na *téchne* grega, para um produzir que antes de tudo é impositivo e obriga o ente a se manifestar como disponibilidade é de nosso especial interesse, já que invoca a relação do pensamento heideggeriano com a questão dessa postura de *deixar* que é completamente alheia ao domínio da vontade – a serenidade, como vimos, guarda uma relação essencial com um espaço originário de ser em que as coisas não chegam a tornar-se objetos, mas na dinâmica própria dessa região, são sempre deixadas em seu repousar em si. Assim, toda a relação com a natureza se modifica de um preparar (o solo, por exemplo) que acompanha e entrega aquilo que se deseja produzir ao ritmo de seu próprio desenvolvimento, para um modo diverso de preparar em que se põe [*stellt*] a natureza no sentido de um desafio – todo o ente é agora posto para que responda ao desafio de fornecer energia, a qual será tão somente explorada, transformada, armazenada e distribuída, numa lógica infundável de produção e consumo que visa unicamente à sua própria intensificação.

Este desabrigar que desafia, o modo de desabrigar que domina a técnica moderna, desabriga por sua vez a totalidade do ente, isto é, o real como subsistência [*Bestand*], como um mero subsistir em que cada ente é invocado a assumir uma dada posição [*Stand*] para então permanecer constantemente disponível a um renovado pôr desafiante em que todas as coisas são tornadas anônimas e uniformizadas, e o mundo, um depósito para a sua inesgotável manipulação. É assim que as coisas produzidas pela técnica, como vimos em nosso primeiro capítulo, encobrem a condicionalidade da vida que as produziu (já que deixam de manifestar a quaternidade, perdendo o brilho da coisa genuína), mostrando antes a ilusão de onipotência do homem da era da técnica, essencialmente movido pela lógica de uma contínua transformação do real, numa obsessiva vontade de transformar para que tudo permaneça o mesmo: as coisas, destituídas de singularidade, descaracterizadas e uniformizadas. Tudo é absolutamente determinado e apresentado em toda a sua transparência – sem devir, sem o mistério do que permanece aberto à vastidão da possibilidade, daquilo que é simplesmente *deixado* em seu ser-aí. Mas quem preenche este pôr que desafia é certamente o homem, aquele que provoca o

<sup>241</sup> HEIDEGGER, *A questão da técnica*, p. 380.

<sup>242</sup> HEIDEGGER, *A questão da técnica*, p. 381.

real e que obriga o ente a lhe fornecer a energia necessária ao seu proveito, à preservação e intensificação de sua vontade; contudo, essa provocação se funda em outra ainda mais originária: quem é primeiramente desafiado é o próprio homem, pois que antes de poder exercer o domínio de sua vontade sobre o real, a realidade ela mesma já se anunciou a partir de um descobrimento de que o homem não pode dispor, um descobrimento do ente em sua totalidade que acontece para além de seu fazer e agir no mundo. Deste modo, é somente a partir deste desabrigar enquanto subsistência que o requerer [*Bestellen*] se desdobra, isto é, o homem é convocado por um modo de desabrigar que o desafia a requerer o real enquanto subsistência: “Se a seu modo o homem, no seio do descobrimento, desabriga o que se apresenta, então ele apenas corresponde ao apelo do descobrimento, mesmo onde se opuser a ele”<sup>243</sup>. Assim, aquilo que na técnica desafia o homem a requerer de um modo também desafiante o que se descobre enquanto subsistência é o que Heidegger reconhece como a própria essência da técnica, a *armação* [*Ge-Stell*]. Se a figura do objeto da técnica se torna onipresente em nosso cotidiano, determinando em boa parte as medidas de todas as nossas relações, então o *Ge-Stell* adquire de algum modo o status de fundamento para toda a interpretação do ente em nosso presente histórico: “Provocados, sustentamos essa dimensão em que se constitui o *Dispositivo* (*Gestell*) como o ‘princípio’ que organiza nossa relação com o mundo”<sup>244</sup>.

No entanto, mesmo a armação enquanto *requerer desafiante* é um modo de produzir [*Her-stellen*], é ela também uma *poiesis* porque traz à frente o ente assim desafiado, isto é, o ente através da armação é requerido a se apresentar como o ente subsistente, como energia armazenável, e assim também vem à presença – a técnica moderna desabriga o real enquanto subsistência: “Ela não é, por isso, nem um fazer humano nem um mero meio no seio de tal fazer”<sup>245</sup>. Ao mesmo passo em que se esclarece aquela polêmica afirmação de Heidegger, ainda no começo da preleção, de que a essência da técnica não é nada de técnico: à essência da técnica pertence um modo de desvelamento em que o homem é desafiado a desabrigar a realidade no modo do requerer enquanto subsistência. Resta, por último, esclarecer a armação em si mesma – o que propriamente é e como se dá esse modo de desvelamento do ente? Qual a participação do homem neste acontecimento? A resposta de Heidegger não deixa de ser ambígua quando afirma que nem é o fazer humano responsável pelo advento da armação, e nem este se dá num além a todo fazer humano. “Mas também não acontece somente *no*

<sup>243</sup> HEIDEGGER, *A questão da técnica*, p. 384.

<sup>244</sup> STEIN, *Pensar e errar: um ajuste com Heidegger*, p. 164.

<sup>245</sup> HEIDEGGER, *A questão da técnica*, p. 386.

homem e, decididamente, não *por* ele”<sup>246</sup>. Como descobrimento originário do real, a armação é o âmbito essencial em que o homem já sempre está situado, de modo que a sua relação com a técnica já está dada antes mesmo de entrar em cena aquela sua postura requerente – a abertura primordial de mundo em que o homem é a cada vez acolhido é exatamente a do ente disponível enquanto fonte de reserva. Essa abertura, por sua vez, enquanto prévia e independente do homem, deve guiar a compreensão heideggeriana da história [*Geschichte*]<sup>247</sup> como um envio [*Schickung*] do Ser: trata-se de um enviar [*schicken*] que primeiramente conduz o homem para o caminho do desabrigar, este caminho que é enviado como um modo de desabrigar, por sua vez, é recebido pelo homem como destino [*Geschick*] (todo modo de desabrigar é um envio do destino que ao mesmo tempo envia o homem para um desabrigar – enquanto caminho por onde passa todo o descobrimento do ente, o modo de desabrigar enviado pelo destino é também sempre um produzir [*Her-vor-bringen*]).

### 3.4.3 A *aceitação* do destino e a abertura ao Ser

O envio da armação, destino de nosso presente histórico em que a realidade é tornada técnica, portanto, dá-se como destino que conduz o homem para o desabrigar enquanto subsistência. De modo claro, o destino é algo que cabe ao homem tão somente receber, como algo que lhe advém – nós não *escolhemos* o modo de desabrigar por onde o ente já sempre se descobre à nossa volta e nos envolve em nossas ocupações – contudo, o destino de que fala Heidegger a partir de sua orientação ontológico-historial não se trata de um “transcurso inalterável”, uma fatalidade em relação à qual não se dá qualquer saída. Antes disso, cabe ao homem justamente escolher e se responsabilizar pela postura assumida *diante desse destino*; a relação estabelecida com esse envio é precisamente aquilo que pertence aos desígnios do homem (enquanto relação com o Ser), bem como a possibilidade de se apropriar dessa relação e de participar da verdade que aí acontece: “O destino do desabrigar sempre domina os homens. Nunca é, porém, a fatalidade de uma coerção. Pois o homem se torna *justamente apenas livre* na medida em que pertence ao âmbito do destino e, assim, torna-se um ouvinte

<sup>246</sup> HEIDEGGER, *A questão da técnica*, p. 387.

<sup>247</sup> O que está em jogo aqui é uma distinção entre a *Historie*, a história enquanto narrativa humana e, portanto, de cunho historiográfico, e a *Geschichte*, a história que subjaz a primeira como seu fundamento metafísico e que conduz toda a interpretação do ente a cada nova época histórica. Enquanto abertura primordial de ser que possibilita a emergência do humano e a compreensão do ente, a história do Ser é sempre também a história do esquecimento do Ser [*Geschichte der Seinsvergessenheit*], pois que a essência metafísica do Ocidente impede que se reconheça esse esquecimento *como* um esquecimento, enquanto se confunde o ente com o Ser. Outra observação importante é a de que a história assim entendida não comporta uma articulação teleológica: sem qualquer relação causal, os diversos destinos enviados pelo Ser simplesmente se sucedem no tempo.

[*Hörender*], mas não um servo [*Höriger*]<sup>248</sup>. É a participação do homem nesse desabrigar que possibilita o caminho para o que liberta, pois enquanto o homem permanecer na ilusão de que a sua vontade pode alterar o curso desse desabrigar originário do real, ou então, enquanto o homem acreditar que pode controlar a técnica e guiar o seu destino, nenhuma autonomia se faz possível e o homem parece como mais um dos entes tornados disponíveis – o traço mais fundamental de sua condição não teria ficado ainda exposto de modo claro: *que ele é um ente finito*. É então preciso reconhecer o destino *como* um destino para que se possa cumpri-lo de modo autêntico, sem sucumbir numa entrega desolada e capitulante, e nem mesmo negá-lo numa vã tentativa de sublimar a sua verdade: “Ao evitar uma perspectiva exclusivamente antropológica, o homem torna-se mais fiel a sua própria condição; ou seja, somente se não considerar a técnica como algo inteiramente do domínio do humano pode o homem conservar *alguma autonomia* perante a própria técnica”<sup>249</sup>. É nesse sentido que o problema quanto à superação da técnica – problema de fundo a partir do qual surge a noção de habitar –, que é sempre também a tarefa de superar a metafísica<sup>250</sup>, deve se encontrar com um dos temas mais essenciais na filosofia de Heidegger, a relação de homem e Ser: se a técnica nos chega como um envio do qual não se pode contornar, então certamente não é a nossa vontade de controlar a técnica que dissolverá o problema, mas fará antes que permaneçamos como aqueles que desabrigam o real na forma do dispositivo técnico.

Aqui os termos se invertem significativamente: a tarefa de superar nossa realidade técnica se cumpre no percurso por uma possibilidade de autonomia muito mais estreita do que teria sonhado a filosofia moderna (bastião da liberdade como auto-determinação). Uma autonomia, portanto, que só se faz possível no momento em que o homem ousa se retirar daquela sua posição pretensamente privilegiada enquanto fundamento subjetivo do real, e então compreende a verdadeira ausência de posição (no sentido daquela necessária *contra*-posição do esquema representacional) no viger de mundo da quaternidade: adentrar a própria essência de habitante é reconhecer a ineficácia e mesmo o delírio da vontade de controlar e determinar o próprio destino, é compreender que a essência humana pertence muito mais aos

<sup>248</sup> HEIDEGGER, *A questão da técnica*, p. 388, grifo nosso.

<sup>249</sup> LEOPOLDO E SILVA, Franklin. “Martin Heidegger e a técnica”. In: *Scientiae Studia*. São Paulo, v. 5, n. 3, 2007, p. 373, grifo nosso.

<sup>250</sup> Técnica e metafísica tornam-se sinônimas na filosofia tardia de Heidegger, relação que é explicitada no contexto de *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento*: na Contemporaneidade, a metafísica teria atingido a fase de seu *acabamento*, isto é, o esgotamento de suas possibilidades, de modo que a técnica é propriamente a figura que a metafísica assume como a sua *última* possibilidade. O domínio técnico da realidade é evidenciado por Heidegger pelo fenômeno de desdobramento da Filosofia nas diversas ciências tecnicizadas e tornadas autônomas: a Filosofia encontra seu fim junto ao acabamento da metafísica. HEIDEGGER, M. “O fim da filosofia e a tarefa do pensamento”. In: HEIDEGGER, M. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 65-81.

envios do Ser do que ao próprio homem. Ilumina-se assim de um modo radical a compreensão de homem e Ser como a relação em que se dá algo como a recepção de um destino a ser a cada vez enviado. Assim como a graciosidade do corpo exige aquele distanciamento da esfera da consciência e das intenções humanas, do mesmo modo em que a serenidade se cumpre como um não-querer que rompe com a vontade, também o problema da técnica se desenvolve neste mesmo registro: a única possível saída de seu impasse se constitui como aquela “correta relação” de homem e técnica com a qual iniciamos nossa exposição, a qual deve significar a um só tempo tanto a compreensão de nossa essência na relação com o Ser e o seu caráter de destino, como o abandono de uma postura voluntarista na condução de nossa existência. Essa correta relação com a técnica, nós pretendemos tê-la defendido como aquela postura serena do habitante que, ao se assumir como mortal, encontra-se capaz de destruir (no sentido heideggeriano da *Destruktion*) a sua vontade onipotente de dominação<sup>251</sup>. É nesse caminho que a temática da relação humana com o Ser deve ser compreendida a partir de uma postura de *aceitação*<sup>252</sup> do destino, em que se torna possível aquela relação adequada com a técnica: “O que se põe em questão, portanto, para um pensamento capaz de falar em superação, é a noção mesma de liberdade, quer dizer, a questão da *possibilidade e do limite de escolha* em relação àquilo que a cada vez se encontra no mundo”<sup>253</sup>. Compreender o sentido que o termo “aceitação” assume neste contexto corresponde a compreender na mesma medida aquela transição realizada pela serenidade em relação ao querer: aceitar nosso destino de *mortais* não significa sucumbir a uma passividade alienante, mas responde antes à tarefa de exercer a possibilidade de o homem se redimir de uma postura objetificadora que o teria levado à compulsão pelo domínio do real, para então finalmente experimentar aquela abertura de sua essência na relação com o Ser em que emerge a real e profunda vigência de sua liberdade.

---

<sup>251</sup> A referência explícita de Heidegger ao modo de acontecer dessa relação apropriada com a técnica se encontra em “Serenidade”, discurso pronunciado na ocasião do 175º aniversário de nascimento do compositor Conradin Kreutzer em Messkirch, no ano de 1955. A indicação heideggeriana é a de dizermos “sim” aos objetos da técnica enquanto uma realidade incontornável de nosso presente histórico, e ao mesmo tempo também dizermos “não” na medida exata em que se torna possível protegermos e preservarmos nossa natureza [*Wesen*] do jugo do pensamento objetificador que somente calcula. Nesse sentido, a atitude correta em relação às coisas do mundo técnico é a de *deixá-las* repousar em si mesmas como algo que não interessa ao que temos de mais íntimo e de mais próprio. Nesse deixar repousar as coisas que corresponde sempre à postura de serenidade, pode-se finalmente alcançar aquela relação livre com a técnica em que esta se torna “maravilhosamente simples e tranquila”. HEIDEGGER, *Serenidade*, p. 24.

<sup>252</sup> Segundo Vattimo, é este o sentido que a superação da metafísica assume na filosofia tardia de Heidegger: a *Verwindung* da metafísica se dá como a aceitação do destino que nos é enviado pelo Ser no sentido da convalescença e da resignação, uma aceitação que deve *dis-torcer* esse mesmo destino em busca de suas experiências originárias para então dele se apropriar. Cf.: VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 179.

<sup>253</sup> LYRA, Edgar. “Superação da metafísica, realidade técnica e espanto”. In: *Natureza Humana*, vol. 5, n. 1, 2003, p. 108, *grifo nosso*.



O limite de escolha de que fala Edgar Lyra corresponde justamente à escolha de *participar* desse desvelamento, doar-se em abertura ao que *na verdade* também se envia e assim se doa, quando o homem conduz a si mesmo para o exercício de sua existência livre, que reconhece o mistério de que é feita: *escolher aceitar o destino é assumir aquela postura de serenidade*. Postura que é sempre a de uma espera serena: no aguardar esperançoso por alguma dádiva do Ser, sabemos esperar pela apropriação de nossa essência<sup>254</sup>. A técnica entendida como envio [*Schickung*] do Ser, por fim, traz-nos a perspectiva do *Ge-Stell* que se abre ao homem enquanto o *perigo* [*die Gefahr*] de que esse desabrigar recebido como destino cancele toda outra abertura e então cegue o homem para o fato de que todo desabrigar é sempre *um* entre outros. Sendo solicitado e correspondendo compulsivamente a essa provocação, enquanto transforma a natureza num contexto efetivo e calculável de forças, o homem tornado objeto da técnica se torna incapaz de reconhecer no desabrigar do *Ge-Stell* um modo de o ente aparecer enquanto o deixar vir à frente próprio à *poiesis*, isto é, do desabrigar que é sempre um modo de a verdade acontecer. É assim que Heidegger irá afirmar que o *Ge-Stell* “obstrui[r] todo brilhar de cada desabrigar e todo aparecer da verdade”<sup>255</sup>. O perigo consiste em que, na era da técnica, a compulsão pelo *Ge-Stell* ameaça bloquear a nossa consciência e mesmo o nosso interesse por outras formas de se relacionar com o real: a força desveladora da subsistência é tamanha que provoca uma desorientação em nossa experiência de mundo, fazendo parecer que ela se trata da única possível<sup>256</sup>. Numa realidade técnica, não mais se faz a experiência da dádiva do momento de emergência do ente e da relação significativa que sempre estabelecemos com ele a partir de um todo estrutural que nos envolve e nos antecede – *mundo e coisa* restam enfraquecidos no cotidiano objetificador da técnica. Nesse sentido, o problema que a questão da coisa deve esclarecer é o da fixação humana num único nível de experiência: aquele da relação sensível com os objetos, em que se dá a redução de seu sentido à utilidade que oferecem à vontade humana (assim como vimos junto à análise do conceito de instrumento em *Ser e Tempo*). A noção de coisa [*das Ding*], neste horizonte, deve articular aquele outro nível de experiência em que se faz possível

---

<sup>254</sup> Essa proximidade entre a postura de espera da serenidade e o caráter de esperança na relação com o que nos é enviado já havia aparecido no tratamento da categoria dos *deuses* enquanto mensageiros por cujas graças anunciadas os homens aguardam. Essa postura de espera é assim condição para se tornar um *mortal* – ela é a manifestação do reconhecimento de uma carência originária em nosso ser que nos faz aguardar por dias melhores.

<sup>255</sup> HEIDEGGER, *A questão da técnica*, p. 390.

<sup>256</sup> No mesmo caminho, portanto, do diagnóstico gumbrechtiano quanto ao exclusivismo do sentido em nossa cultura, bem como do conseqüente esquecimento do componente de presença em nossas vivências de mundo e de si mesmo.

transcender a relação empírica e assim alcançar o todo significativo do mundo que nós mesmos ajudamos a criar enquanto entes formadores de sentido:

Se a *Coisa* é convertida apenas em objeto e não se percebe o contexto significativo no qual ela se articula conosco no dia a dia, estará perdida a dimensão fundamental em que o mundo no qual nós estamos nos insere no todo que nos leva a transcender a simples manifestação do objeto<sup>257</sup>.

A noção de coisa vem assim para nos lembrar de atentar para a verdade que já sempre acontece na experiência habitualmente tão próxima ao homem, mas para o pensamento sempre tão distante: de *que* o ente é, de *que há* ser. A esse respeito, Zeljko Loparic esclarece que a transição para uma relação tranquila com a técnica depende de uma viragem no próprio desocultamento do Ser que só pode se dar a partir dele mesmo – a nossa vontade de apropriação não é suficiente e pode mesmo bloquear um processo em que aquela postura de serenidade é requisitada. Mais uma vez, o que permite ao homem habitar é a coisa em sua manifestação de mundo como a quaternidade, a coisa que abre o espaço habitável do entre de céus e terra, deuses e mortais, o *mundo da verdadeira coisa*: “A solução do problema do morar é o mundo aberto pela coisa verdadeira, o mundo-quadrindade. O acesso a esse tipo de coisa pressupõe a superação da técnica e o fim da metafísica ocidental”<sup>258</sup>. Resta iluminar o sentido desta coisa verdadeira e o mundo que aí é aberto de modo propriamente poético, como um essencial *deixar morar*.

### 3.5 A doação da coisa e seu *deixar morar* o mundo

Nosso intuito a partir daqui é o de apontar para a centralidade da noção de coisa no processo de apropriação da essência humana que acontece como a realização do habitar enquanto tarefa; nosso principal apoio textual se dá no contexto da conferência *A coisa [das Ding]*<sup>259</sup>, pronunciada em junho de 1950 na Academia de Belas-Artes da Baviera. O panorama inicial com que trabalha Heidegger segue a nossa discussão precedente quanto aos objetos da técnica; a sua estratégia, no entanto, é a de desvelar o esvaziamento da experiência de *proximidade* num cotidiano ordenado pelo *Ge-Stell*: todas as coisas surgem diante de nós como igualmente próximas e igualmente distantes, camufladas sob o jugo de uma uniformização sistemática. Bombardeios em países distantes, pertencentes a uma antiga área

<sup>257</sup> STEIN, *Pensar e errar: um ajuste com Heidegger*, p. 160.

<sup>258</sup> LOPARIC, Zeljko. “Heidegger e a pergunta pela técnica”. In: *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, série III, v. 6, n. 2, 1996, p. 20.

<sup>259</sup> HEIDEGGER, Martin. “A coisa”. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 143-164.

de conflito são mostrados quase que no mesmo instante em monitores de qualquer parte do mundo, do mesmo modo, as coisas aparentemente tão próximas das quais nos servimos em nosso cotidiano (os pratos para as refeições, o tênis para a prática esportiva, os cadernos para o estudo... etc.) parecem igualmente distantes quando não há nada nelas que as diferencie de uma lógica uniformizada de produção – a ânsia do homem moderno em superar os afastamentos, quase sempre impostos pela sua condição finita (o que a nosso ver segue em consonância com aquela vontade de controle de que vimos tratando, a vontade de tudo saber, de tudo conhecer e prever para então dominar o ambiente), acaba gerando uma espécie de colisão das coisas numa forma totalitária de igualdade que a nada mais permite o direito de aparecer por si mesmo. Como já havíamos apontado em nosso primeiro capítulo a respeito da objetificação do instrumento e da impossibilidade de os objetos da técnica manifestarem o seu pertencimento a uma vida condicionada – a vida do habitante –, a técnica aparece como o pano de fundo a que se contrapõe a coisa verdadeira, respondendo assim àquele mesmo diagnóstico acerca da perda de particularidade das coisas. Neste horizonte, nosso intuito é o de esclarecer, acompanhando o texto heideggeriano, como é que esta coisa verdadeira é capaz de assumir de modo próprio um caráter de particularidade.

### **3.5.1 O esvaziamento da experiência de *proximidade***

Em traços gerais, podemos afirmar que o que Heidegger pretende mostrar é que de há muito o trato afeito às coisas cotidianas parte de uma postura desafiadora que, ao requerer a totalidade do ente para a sua manipulação, retira no mesmo movimento qualquer traço de *diferença* aí vigente, e no mesmo passo expurga também qualquer distância possível entre as coisas. A postura do homem da técnica é assim aquela que inviabiliza a experiência da proximidade: para ser possível a aproximação de uma coisa com outra é preciso que as suas diferenças sejam guardadas, é preciso que nesta aproximação seja preservado aquilo que há de mais próprio em cada coisa, para que a supressão das distâncias não colapse na implosão de suas realidades. Deste modo, a preservação da *distância* é primordial para aquele encontro sereno com as coisas que perseguimos: a experiência da proximidade só se faz possível pela *aproximação* – não na figura estática de um encontrar-se acabado, mas num processo dinâmico em que se guarda e se recolhe o que há de próprio no viger da diferença entre os distantes. Deste modo, aquilo que em nosso cotidiano opera a supressão de qualquer

distanciamento e assim inviabiliza a experiência da proximidade é o objeto da técnica<sup>260</sup>, enquanto que, por sua vez, o que deve dar conta deste guardar e recolher as distâncias próprias a cada um que se aproxima é a coisa em sua *coisificação*.

No § 23 de *Ser e Tempo* podemos encontrar uma espécie de prévia da noção tardia de proximidade: a espacialidade do ser-aí aí é pensada como um modo-de-ser enquanto ser-no-mundo, fundamentado em última instância num sentido temporal. O ser-aí é essencialmente des-afastante, ele é capaz de um *des-afastamento* enquanto o seu modo de ser espacial: “O *Dasein* é essencialmente des-afastante; sendo o ente que é, ele faz que o ente venha-de-encontro [*begegnen*] cada vez na proximidade [*in die Nähe*, no estar perto]”<sup>261</sup>. Numa orientação inversa ao pensamento da proximidade, o *des-afastamento* de *Ser e Tempo* parte da assunção de uma distância originária entre as coisas, de modo que des-afastar é o modo-de-ser em que o ser-aí faz desaparecer o longínquo: a proximidade aqui está fundada no distanciamento, ela é portanto uma derivação da lonjura originária (o distanciamento é pensado como uma determinação categorial do ente não-conforme ao ser-aí, isto é, todas as coisas estão sempre afastadas, de modo que é somente quando o ente se descobre para o ser-aí que pode surgir algo como a distância entre eles – a dinâmica da aproximação como um des-afastamento pertence unicamente ao ser-aí). Numa das notas posteriores de correção, Heidegger teria ele mesmo se perguntado: “De onde vem a lonjura que é des-afastada?”. Por certo a orientação principal em sua filosofia tardia para as questões relativas ao espaço é a de que a aproximação é ela própria a relação espacial originária e de que mesmo a distância só pode ser medida a partir de uma aproximação – o que parece seguir em consonância com *Ser e Tempo*, já que o des-afastar do ser-aí é também uma aproximação [*Näherung*]. No entanto, a ruptura que aqui nos interessa consiste em que a coisa estática da lida cotidiana, à qual cabia somente um distanciamento prévio e o conseqüente des-afastar do ser-aí, é agora pensada de antemão como já estando próxima, a coisa verdadeira é agora ela mesma a responsável pela aproximação originária de mundo em sua *coisificação* dinâmica: a própria possibilidade da experiência de proximidade.

Assim, aclarar a coisa em seu modo próprio de ser *coisa* é cumprir com a travessia do pensamento até a possibilidade da experiência de proximidade. O exemplo escolhido por Heidegger para perseguir a vigência da coisalidade é a jarra: um receptáculo que acolhe em si

---

<sup>260</sup> “Tudo está sendo recolhido à monotonia e uniformidade do que não tem distância”. HEIDEGGER, *A coisa*, p. 144.

<sup>261</sup> HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 307.

a doação de líquidos, a vaza de água e vinho. A principal distinção daquilo que é coisa em relação àquilo que é mero objeto é que a coisa deve “ser e estar em si por si mesma”<sup>262</sup>, isto é, a coisidade da coisa não deve depender do opor-se e contrapor-se a um sujeito. A estratégia de Heidegger ao tratar da complexidade da temática quanto a uma transição para o pensamento da coisa verdadeira é a de conduzir o leitor à suposição de que o que nos permitiria descobrir o caráter próprio de coisa na jarra é o seu ser-produzido, a pro-dução [*Her-vor-bringen*] que a levaria a um ser e estar em si por si mesma. No entanto, as coisas não se dão deste modo: mesmo a produção é um modo de *pôr as coisas defronte de nós* e, portanto, um modo de pensar a coisa pela vigência da objetividade (mesmo que o opor-se e contrapor-se do objeto pro-duzido não se refira à representação), como o objeto que uma pro-dução pro-duz e a-duz<sup>263</sup>.

### 3.5.2 A jarra como receptáculo: a coisa em seu poder de reunir e conjugar

Para pensar o ser próprio da jarra de um modo mais originário que a objetividade da representação ou a causalidade da produção, Heidegger inverte a ordem dos termos em que até então se apresentava o caráter de coisa da jarra: não é porque a jarra foi produzida que teria se tornado um receptáculo, mas esta antes *teve* de ser produzida justamente *por ser e para ser* o receptáculo próprio à jarra. O exemplo escolhido deve personificar o principal traço da coisa: que ela reúne e acolhe em si as quatro faces da estrutura originária de mundo, do mesmo modo em que um receptáculo guarda e recolhe no vazio de que é feito o líquido que aí é despejado. Vazio, porque aquilo que na jarra é responsável pelo acolhimento da vaza não está nas suas paredes e no seu fundo, estes não configuram propriamente o recipiente da jarra – a jarra é antes construída em torno a este vazio e por meio deste vazio que é sempre originário, porque é ele que propriamente recebe e retém a cada vez a vaza. A jarra é antes mesmo de sua produção um receptáculo: “o ser coisa da jarra está em ser ela um receptáculo”<sup>264</sup>; e o que perfaz este caráter de receptáculo é o nada na jarra, o vazio que recebe a vaza como o recipiente do receptáculo. Assim, o oleiro ao moldar a argila para fabricar a jarra, molda no torno parede e fundo, mas não como a simples matéria que deve reter a vaza, antes, como a conformação do vazio de que provêm e a partir de onde a jarra é

<sup>262</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 145.

<sup>263</sup> „Zwar gilt er nicht mehr nur als Gegenstand des blossen Vorstellens, dafür ist er aber Gegenstand, den ein Herstellen zu uns her, uns gegenüber und entgegen stellt“. HEIDEGGER, *A coisa*, p. 145.

<sup>264</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 146.

conduzida à presença como receptáculo<sup>265</sup>. O que é mais importante nessa reconstrução do sentido da coisa verdadeira, a nosso ver, é a ideia de uma espécie de passo atrás em que simplesmente se deixam as coisas surgirem por si mesmas, numa atitude de *permitir* a coisa em seu aparecer autônomo, em continuidade com o tema da postura serena do habitar que possibilitaria um verdadeiro *encontro* com as coisas. Na contramão dessa atitude está o modo de representação próprio à ciência (em que o vazio “poético” da jarra é antes o ar que a preenche), esta opera com uma noção negativa de coisa: a vontade de dominação, analisada anteriormente, articula um modo de representação que determina de antemão a coisa como objeto possível – isto quer dizer que a coisa só pode se tornar objeto de experiência enquanto previamente condicionada e delimitada pela própria ciência (a medida é, portanto, o próprio homem e sua vontade). Nesse modo de representação próprio à ciência já sempre está em jogo um profundo corte sobre o ser da coisa que a enquadra na exata formulação daquilo que a ciência *permite* a cada vez em sua manifestação, ou então justamente *porque* ela não o permite. Procurar pela experiência da coisa é assim iniciar por contradizer a ciência em seu modo de questionar o ente (o qual Heidegger considera uma anulação da coisa), e antes de tudo *deixar* a coisa ser a sua própria medida e parâmetro.

Quanto à redução da coisa operada pela ciência, Heidegger oferece um interessante panorama para se pensar uma dupla cegueira que é aí encenada: primeiramente, a crença de que a experiência originária de mundo se encontra na sua representação, em outras palavras, que aquilo que há de propriamente real no mundo deve ser encontrado por meio do seu domínio próprio, o domínio de objetos e a relação epistemológica que o conforma. Em segundo lugar, a ciência criaria a ilusão de que as coisas podem continuar sendo coisas apesar de sua atividade investigativa que objetifica o real, o que por sua vez pressupõe que as coisas alguma vez já se teriam mostrado em seu caráter próprio de coisa – possibilidade que é negada por Heidegger com veemência:

Se, porém, as coisas já se tivessem mostrado, *como* coisas, o ser coisa das coisas, a coisalidade, já se teria manifestado, já teria reivindicado e preocupado o pensamento. Na verdade, porém, a coisa, como coisa, continua vedada e proibida, continua reduzida a nada e, neste sentido, anulada. É o que aconteceu e acontece, de modo tão essencial, que não somente já não se permite nem aceita que as coisas sejam, como também que jamais tenham podido aparecer, como coisas<sup>266</sup>.

---

<sup>265</sup> “O oleiro toca, primeiro, e toca, sempre, no intocável do vazio e, ao pro-duzir o recipiente, o con-duz à configuração de receptáculo. É o vazio da jarra que determina todo tocar e apreender da pro-dução. O ser coisa do receptáculo não reside, de forma alguma, na matéria, de que consta, mas no vazio, que recebe”. HEIDEGGER, *A coisa*, p. 147.

<sup>266</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 148.

Que as coisas nunca tenham aparecido como coisas é novamente um evento posto na conta do Ser: assim como no contexto da questão da técnica, em que esta é compreendida como um destino [*Geschick*] enviado pelo Ser, o retraimento da coisa e a sua conseqüente anulação não se devem a um mero descuido humano. Se a tese de Heidegger consiste em que as condições para o aparecimento da coisa nunca tiverem sido satisfeitas, em nome de que o pensamento nunca teria posto em questão o ser coisa da coisa, cabe então perguntar o que estaria em curso no momento desta mesma enunciação: seria ele o único pensador capaz de ouvir o apelo da coisa no envio do Ser? Ou então, teria o Ser somente agora destinado aos homens a pergunta pela coisalidade? Sem pretender responder a estas questões, nossa leitura segue a direção de apontar para o pensamento da coisa como um momento de transição em que o novo se faz possível. A possibilidade que entrevemos é a de que, de uma perspectiva ontológico-histórica, o pretense caráter anárquico de uma pós-modernidade filosófica consiste muito mais na reconfiguração do destino humano a partir da escuta de um novo apelo, do processo de constituição de um novo princípio epocal, cujo sentido e alcance permanecem inteiramente desconhecidos.

Se o que garante o caráter de coisa à jarra é o vazio próprio ao seu receptáculo, resta esclarecer como se dá essa recepção do nada na jarra e o que propriamente ele recebe, para então nos aproximarmos do sentido da coisa verdadeira que começa a despontar para o pensamento – aqui retornamos ao tema da quaternidade e a sua estrutura originária de mundo. A recepção do vazio na jarra se dá assim como uma recepção dupla que deve tanto acolher como reter a vaza. O que a recepção propriamente é, contudo, repousa no próprio doar da vaza – o vazio em sua conformação de recebedor, antes mesmo de receber, deve *doar* ao modo daquela dupla recepção que acolhe e retém. O caráter de recipiente da jarra pertence assim à doação da vaza, pois receber é antes de tudo oferecer e, portanto, doar (de modo que a coisalidade da jarra repousa na doação da vaza enquanto sentido próprio do recipiente, pois a recepção do vazio consiste em doar-se naquilo mesmo que vaza)<sup>267</sup>. Pela doação da vaza que a jarra como coisa torna possível (em que a jarra ao mesmo tempo vem a ser aquilo que ela é), Heidegger constrói o caminho para o que originariamente cabe à coisa reunir e acolher: em sendo uma bebida aquilo que a jarra oferece como doação da vaza, como a água e o vinho, reencontramo-nos com a quaternidade na simplicidade de sua união. A água remete sempre à fonte de que proveio e assim tão logo já nos traz a proximidade da terra, sempre úmida e acolhedora, porque aquela que recebe a chuva e o orvalho do céu: “Na água da fonte,

<sup>267</sup> “...chamamos de doação a reunião daquela dupla recepção na vaza, que, em conjunto, constitui e perfaz, então, a vigência plena e completa da doação”. HEIDEGGER, *A coisa*, p. 149.

perduram as núpcias de céu e terra”<sup>268</sup>. Dessas núpcias também participa a doação da vaza como vinho, pois aí a fruta da vinha integra céu e terra como aqueles que cuidam de seu amadurecimento – na doação de água e vinho em que vige propriamente a jarra, perduram, portanto, céu e terra. Do outro lado da estrutura de quatro faces, a vaza como vinho e como água nos remete aos mortais como aqueles que precisam da doação da vaza enquanto bebida que aplaca sua sede e lhes alegra a convivência. Em outros momentos, porém, o dom da jarra reúne os mortais em torno de uma celebração em que o vinho deixa de ser bebida para se tornar uma poção a ser consagrada e dedicada aos deuses – a doação da vaza torna-se oferenda. Neste momento a doação da vaza encontra seu caráter próprio de dom, pois segundo Heidegger “vaza” [“*Guss*”] significa propriamente dádiva e sacrifício: “Consumado na plenitude de sua vigência, pensado no apelo de sua provocação e dito na fidelidade de sua eloquência, vazar significa: oferecer, sacrificar e, assim, doar”<sup>269</sup>. Por fim, a vaza como a doação que perfaz a jarra em sua coisalidade – como aquela que se oferece em sacrifício e por isso *doa* –, remete-nos à simplicidade dos quatro na conjunção de terra e céu, deuses e mortais.

O que a quaternidade deve esclarecer a respeito da coisa é que esta também possui uma tarefa, a tarefa de oferecer moradia à conjunção de mundo: “A doação da vaza doa à medida que *deixa morar*, numa moradia, terra e céu, mortais e imortais”<sup>270</sup>. Nesse deixar morar da doação da vaza emerge o traço principal da coisa – ao menos da perspectiva de nossa leitura quanto ao habitar como a realização da tarefa da apropriação de si –, este consiste em que a reunião aí proporcionada realiza-se antes de tudo como um levar à apropriação cada um dos quatro: a moradia que a coisa oferece à quaternidade cumpre com a tarefa de levá-los à clareira do próprio de si mesmo. Isso tão logo significa que é pela coisa que os seres humanos são conduzidos à dádiva do habitar, *que a coisa cumpre com a travessia em que se dá a apropriação da essência humana*. Nesse oferecer-se como moradia, a coisa recolhe terra e céu, deuses e mortais em torno de uma conjunção em que os quatro se confiam reciprocamente uns aos outros – é aí que a jarra vigora como coisa, conforme o que já dizia a palavra “*thing*” do antigo alto-alemão: segundo uma força de reunião e acolhimento<sup>271</sup>. A coisidade da coisa consiste assim em reunir e conjugar; o que ela reúne, por sua vez, é cada uma das faces da quaternidade. Aí ela atinge o seu momento de apropriação,

---

<sup>268</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 150.

<sup>269</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 150.

<sup>270</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 151, *grifo nosso*.

<sup>271</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 151.



isto é, a *coisificação* da coisa: “A coisa coisifica, no sentido de, como coisa, reunir e conjugar, numa unidade, as diferenças”<sup>272</sup>. A partir daqui, faz-se possível o retorno ao tema da experiência da proximidade: o que a coisa propriamente faz em seu deixar morar originário é antes de tudo aproximar os quatro no momento mesmo em que coisifica, isto é, coisificar é essa aproximação realizada *na* e *pela* coisa, que não obstante preserva as distâncias próprias a cada um na proximidade recíproca de sua união. Somente aí pode haver a verdadeira proximidade em que as diferenças vigem plenamente e são reunidas na unidade simples da quaternidade: “Proximidade só se dá e acontece na aproximação cumprida pela coisificação da coisa”<sup>273</sup>. É também somente aí que as quatro faces de mundo podem ser levadas à apropriação de suas propriedades – *na diferença*.

No tratamento da esfera dos mortais em *A coisa*, a morte vige como o centro dessa clareira, de modo que compreender o que é a morte constitui o primeiro passo para aqueles que desejam se descobrir apropriados como mortais. Para este intuito, o ensinamento de Heidegger segue neste curso: “A morte é o escrínio do Nada, do que nunca, em nível algum, é algo que simplesmente é e está sendo. Ao contrário, o Nada está vigindo e em vigor, como o próprio ser. Escrínio do Nada, a morte é o resguardo do ser”<sup>274</sup>. É quando o homem sabe de sua morte como morte que ele se torna capaz de reconhecer seu pertencimento essencial ao Nada: aquilo que nunca é, no sentido de que não é *algo*. Ora, aquilo que nunca é, nunca é na verdade um ente, mas é antes, na sua própria medida, o Ser: a diferença ontológica entre o ente designável e o Ser que emerge somente na compreensão, no nível transcendental de experiência e jamais na objetividade da representação. Não sou mortal porque há um evento que me alcança no fim de minha vida ao qual chamamos morte, nem sou mortal porque simplesmente minha vida acaba (e porque, num certo sentido, ela não deixa de “acabar” a cada instante em que descubro minha solidão em relação aos demais, em que percebo a possibilidade sempre próxima da incomunicabilidade, da angústia de não poder conhecer a mente do outro, etc.), mas porque a cada momento em que me mantenho vivo, mantenho também e mais fortemente ainda uma conexão com algo que me leva “para além do ente”, uma relação com o Ser que é sempre também o Nada no qual germina e floresce a essência do homem. “Os mortais são mortais, por serem e vingarem, no resguardo do ser. São a referência vigente ao ser, como ser”<sup>275</sup>. O lugar em que o homem e sua essência vingam, no

---

<sup>272</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 151.

<sup>273</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 155.

<sup>274</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 156.

<sup>275</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 156.

entendimento heideggeriano do nada como condição de possibilidade do ente (e, portanto, não como uma objetividade negativa), está na morte como a morada do nada que habita em nós e que segue conosco na errância incessante do homem falível – a finitude que nos mantém vivos como a referência vigente ao Ser. Aceder a essa tomada de responsabilidade, o que quer dizer, assumir como sua a tarefa de aceitar como destino [*Geschick*] a fragilidade e o nada que nos põe na mesma via em referência ao Ser, é por outro lado, e talvez mesmo antes disto, fazer a experiência de nossa vontade de dominação como um delírio, como o sonho onipotente do homem que não sabe da morte *como* morte.

### 3.5.3 O mundo propriamente *habitável* é o mundo aberto pela coisa verdadeira

Por fim, a estrutura originária de mundo encontra um momento de aclaração junto à coisa: o aproximar dos quatro elementos em suas distâncias próprias, levado a cabo na coisificação e que assume a figura de um jogo de espelho na conjunção de sua unidade, constitui, por sua vez, a própria vigência de mundo: “Dá-se o nome de mundo a este jogo em espelho, onde se apropria a simplicidade de terra e céu, de mortais e imortais”<sup>276</sup>. O principal para Heidegger nesta reformulação ontológica do fenômeno unitário de mundo é que, na união dos quatro, nenhum procura por uma individualidade separada, mas a sua apropriação é sempre um deixar-se levar na apropriação apropriadora da quaternidade. Na mesma via, pretender pensar a mundanização de mundo a partir da representação de cada um dos quatro como reais particulares, em que um deve explicar e fundamentar o outro, é não atingir propriamente a vigência de mundo: “a unidade simples da singularidade unitária do mundanizar”<sup>277</sup>. É assim que a mundanização de mundo não conta somente com a aproximação realizada pela coisa em seu coisificar; nessa conjunção de quatro pontas, e propriamente em seu jogo de espelho que se dá como uma roda de dança, deve haver não um aro que abarca os quatro, mas um nó [*der Ring*] de luta que em seu torcer e retorcer apropria e ilumina os quatro e os conduz à vigência unificante da mundanização de mundo, em que nenhum deles é causa ou fundamento do outro.

Em última medida, pensar a coisa como coisa e assim *permitir* que esta se manifeste em seu ser é entrever o seu poder de *mundanizar*, a sua “vigência mundanizante” que nos abre para a experiência mais originária, em nossos dias cada vez mais distante, a experiência de

---

<sup>276</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 157.

<sup>277</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 157.

mundo: “A coisa leva a quadratura a perdurar. A coisa coisifica mundo, no sentido de concentrar, numa simplicidade dinâmica, as diferenças. Cada coisa leva a perdurar a quadratura em cada duração da simplicidade de mundo”<sup>278</sup>. Nesse mundo aberto pela coisa, num aparecer luminoso em que cada coisa brilha em sua singularidade e repousa em si mesma livre da coação de nossa vontade (num aparecer talvez mesmo próximo à experiência do sagrado), o homem se encontra finalmente *condicionado* pela coisa, porque é esta que lhe abre o mundo – ou então, como Heidegger prefere dizer, tornamo-nos no sentido rigoroso da palavra “coisados”. O nosso mundo atinge assim sua totalidade de sentido no encontro sereno com a coisa em seu acontecer pleno de brilho e poesia; no mesmo passo, dá-se aquela instauração do poético que vimos procurando e que depende em grande medida da coisa verdadeira ser deixada repousar em sua vigência mundanizante. O mundo em que se pode habitar é alcançado quando de um encontro mediado por aquela postura serena: deixa-se a coisa repousar em si, deixa-se que a coisa mundanize – o mundo propriamente *habitável* é o mundo aberto pela coisa verdadeira. Aqui, cumpre-se por fim o último sentido do habitar como *tarefa*: enquanto um exercício de resguardo da coisa, capaz de instaurar e fazer perdurar a vigência originária de mundo, uma postura de zelo para aquilo que garante a cada vez o nosso habitar neste planeta como mortais apropriados de sua condição – a tarefa essencial de, permitindo uma manifestação livre e verdadeira, preservar a coisa em sua especial vigência mundanizante.

---

<sup>278</sup> HEIDEGGER, *A coisa*, p. 158.

## CONCLUSÃO

O problema assumido desde o princípio desta investigação consistiu em procurar responder à pergunta acerca de como se faz possível uma realização do habitar enquanto modo de vida neste planeta; para além, portanto, de um mero esclarecimento exegético da noção de habitar na obra do Heidegger tardio. Por certo nunca nos afastamos desta, nem mesmo nossa alçada teria atingido outras paragens filosóficas, já que o intuito fora sempre o de procurar por subsídios nos próprios escritos heideggerianos para a construção de uma leitura acerca da noção de habitar que pudesse esclarecer a sua contribuição para se pensar o nosso presente histórico e a condição atual de nossa própria essência e, num outro plano, o plano normativo e especulativo de pensamento, a vida que queremos e nos propomos a *viver*. Nesse sentido, o percurso que assumimos na tentativa de acompanhar o pensamento heideggeriano e de procurar pensar junto dele (e talvez mesmo *depois* de Heidegger) o que propriamente significa tomar o habitar como essência humana e de como seria possível algo assim como um habitar para nós humanos (numa orientação de cunho prático, portanto, a partir do ponto de vista de uma filosofia do cotidiano), mostra-se como um percurso que pretendeu acima de tudo debruçar-se sobre a filosofia tardia de Heidegger. A trajetória de nossa investigação buscou assim pelas inúmeras relações e conseqüências que assomam se se perguntar *heideggerianamente* pela questão da essência humana e se, da resposta que se obtém, se estiver disposto a enxugar o seu “heideggerianês”.

Num panorama geral, o habitar como pensamento da essência humana na filosofia tardia de Heidegger se desvelou a partir do traço essencial do *resguardo*, em que tanto o homem se descobre no espaço de acolhimento que é o próprio mundo em que habita, como também, enquanto apropriado de sua condição de habitante, reconhece sua própria responsabilidade diante deste mundo que o acolhe como a um lugar de morada. Depois de estabelecido o centro semântico da noção de habitar enquanto essência do homem, um impulso em especial teria posto nossa investigação em movimento: o diagnóstico heideggeriano quanto à condição desapropriada do homem contemporâneo. A inflexão que essa tese heideggeriana provoca reside naquela lacuna que detectamos junto ao mesmo diagnóstico: dá-se uma ruptura entre o que prescreve o habitar como essência humana num plano especulativo de reflexão, e aquilo que vivenciamos de modo concreto em nosso cotidiano. Nesse sentido, nosso esforço cumpriu-se na defesa da leitura de que o habitar deve corresponder a essa condição apropriada que é pensada por Heidegger a partir do pano de

fundo das grandes transformações de nossas vivências ordinárias provocadas pelo domínio crescente dos dispositivos técnicos. Nosso intuito fora o de, primeiramente, buscar descrever como se dá esse modo de vida apropriado, isto é, esclarecer no que consiste uma experiência do habitar como a apropriação de si, para então colocar a questão acerca do modo de se conquistar essa apropriação de nossa essência que o habitar teria exigido.

Nossa trajetória orientou-se por dois eixos principais de análise: *a coisa e o si-mesmo*. O primeiro tratou de investigar o sentido de um habitar efetivo a partir do marco de um relacionamento renovado com as coisas do mundo que pudesse superar aquela objetificação da realidade técnica – junto à qual nossa essência vê-se desnuda de suas experiências mais íntimas (justamente aquelas que o habitar deve poder recuperar e, em nossa leitura de cunho prático, instalar efetivamente em nosso cotidiano): do mundo como uma totalidade significativa em que nos sentimos abarcados, da coisa que revela sua condicionalidade na pertença ao nosso construir, do corpo que mostra toda a sua potência de vida na graciosidade dos movimentos libertos de intenções. Deste modo, habitar significa aqui experimentar uma postura serena em que, acima de tudo, permite-se que a coisa apareça a partir de si mesma. A articulação dessa atitude de um deixar e um permitir foi construída em torno à noção de *serenidade*: o “*lassen*” de *Gelassenheit* compreende a desvinculação do pensamento do domínio da vontade e a conseqüente entrada numa postura de espera diante do Ser, em que o homem sabe de si como aquele que somente realiza sua essência em plenitude se apropriado no interior dessa relação. Assim, a serenidade permite um verdadeiro encontro com as coisas porque ela nos concede um espaço mais amplo de manifestação do Ser que é sempre prévio àquela contraposição objetiva do representar: na assunção de uma postura serena, as coisas são deixadas repousar em si porque já fomos capazes de abandonar aquela vontade de dominação, e assim nos encontramos livres para aceitar a vigência do real como aquilo de que não possuímos o controle, mas que amamos como se ama a dádiva tão aguardada que nos é finalmente enviada pelos deuses.

Junto ao problema dos objetos da técnica (que o habitar e sua noção de coisa verdadeira teriam respondido como a sua resolução), por fim, a noção de serenidade também teria contribuído no esclarecimento daquela conquista de uma relação correta em que a técnica não é assumida como neutra e nem mesmo negada, mas é antes encarada em sua verdade radical quanto a um modo de descobrimento do ente que não pertence a nós, seres humanos, mas que recebemos como o envio de um destino. Na relação apropriada com esse destino, cumpre-se, acima de tudo, a aceitação de nossa condição finita e, a partir desta, o

reconhecimento de que a técnica faz parte de nosso cotidiano e de que não há nada que possamos fazer para contornar o seu acontecimento; o que nos cabe enquanto habitantes é a correspondência a esse destino de um modo em que possamos nos relacionar com a técnica sem que ela encubra ou ofusque o que há de mais próprio e verdadeiro em nossa essência. Ainda assim, isto é, ainda que deixado em seu repousar em si, o objeto da técnica não pode se tornar propriamente uma coisa: só é coisa aquilo que manifesta a condicionalidade da vida que a produziu e, acima de tudo, só é coisa aquilo que oferece moradia à quaternidade – a coisa verdadeira, no brilho de sua vigência, devolve-nos nossa originária experiência de mundo, aquilo que torna o todo de nossa experiência propriamente *humana*. No espaço de manifestação do mundo aberto pela coisa é que o homem pode encontrar a si mesmo, pois é a coisa que permite a apropriação de cada uma das facetas da quaternidade enquanto aquela que reúne e conjuga as diferenças numa unidade. Assim, o homem habita *na* coisa enquanto aquela que oferece a moradia primordial à estrutura originária de mundo, num espaço de vigência em que o habitante pode se diferenciar face ao outro no jogo de espelho da quaternidade, experimentando a proximidade de seu pertencimento na própria preservação das distâncias de cada um. *Nós moramos na coisa porque a coisa deixa morar o mundo.*

O itinerário de nosso segundo elemento de análise, por sua vez, aquele do si-mesmo ou da *autocompreensão* humana, levou-nos da pergunta pela apropriação de si que o habitar teria exigido (isto é, a pergunta acerca de como é possível conquistar essa condição apropriada), para a experiência da arte como o caminho possível dessa realização. A questão da arte deve ter servido de pontapé para, mergulhando na obra heideggeriana, especularmos o modo com que se pode pensar uma via que nos conduza de modo efetivo ao habitar – a tese defendida fora a de que a vivência estética, enquanto provedora de uma experiência com a verdade ao modo de um choque que abala nossas referências usuais, mostra-se como um meio privilegiado para a apropriação de si. Fundamental para nossa argumentação fora a ideia buscada junto ao pensamento estético de Gumbrecht acerca de um estado existencial transformado para o qual a vivência estética pode nos conduzir, momento em que colhemos a noção gumbrechtiana de *disposição serena*, a qual corresponderia em última análise à sensação de encontrar-se em sintonia com as coisas do mundo, segundo a experiência de uma *afinação* com o ambiente em que o habitante pretende ter encontrado o seu lugar correto na natureza. O diálogo com Gumbrecht, contudo, trouxe-nos a particularidade de uma abordagem que, num contínuo com a filosofia de Heidegger, teria radicalizado suas teses mais originais quanto a um pensamento de ordem não-conceitual: ao lado de Gumbrecht, nossa

investigação alcança um âmbito de questionamento em que se faz possível recuperar o aspecto material de nossa relação com o mundo em todo o seu alcance e originariedade. Neste horizonte, a noção de presença em sua relação com o conceito heideggeriano de Ser, mais a leitura gumbrechtiana da verdade da obra de arte como o autodesvelamento do Ser que na obra emerge como uma coisa, isto é, em seu caráter de substância, conduzem-nos ao tema do corpo como um ponto estratégico no processo de apropriação de si que a experiência da arte possibilita – ao menos para o espectador engajado com a verdade que aí está em obra. Gumbrecht nos ensina que aquilo que responde à obra de arte em seu caráter de coisa é propriamente a substância de que somos feitos: é o nosso corpo que recebe a verdade da arte e a faz reluzir.

A tese defendida junto ao eixo de análise do si-mesmo, deste modo, fora a de que o corpo se trata de um elemento originário da experiência humana de mundo e de si mesmo e de que, nessa via, a questão da essência humana passa necessariamente pelo seu reconhecimento e apropriação. Gumbrecht é assim fundamental para essa reconquista da coisidade do mundo e é junto ao ensejo de seu pensamento que pretendemos ter desvelado o caráter espacial e material da própria noção de habitar: enquanto prevê o estatuto ontológico de *mortais* aos seres humanos e inscreve a sua própria condição de possibilidade nas coisas que são produzidas pelos habitantes e com as quais estes se relacionam, o habitar já adentra a partir de si mesmo o horizonte de uma nova compreensão em que a essência humana finalmente se apropria de sua realidade física e corpórea. Neste caminho inaugurado junto à filosofia de Gumbrecht, aproximamo-nos de um estágio ainda mais tardio da obra de Heidegger em que a questão do *corpo* emerge junto à temática das artes plásticas e, o que é central, junto à reformulação da questão do espaço no pensamento heideggeriano: para o Heidegger dos anos 60, o homem não possui um corpo, mas *é* este próprio corpo na relação com o seu ambiente, num laço indissociável de homem e mundo – o habitante *vive e corporifica* seu próprio corpo junto aos espaços humanos de habitação. O corpo é a experiência viva de que *ser* um ser humano é estar no mundo. Assim, se o que nos permite adentrar o mundo como um habitante é o nosso corpo, como a sua condição de possibilidade, então este é ao mesmo tempo a nossa primeira forma de habitar – a primordial habitação humana se dá como a unidade de corpo e mundo, porque o nosso corpo *é* essa relação com o mundo. A tarefa da apropriação de si como um mortal passa aqui necessariamente pelo reconhecimento do desgaste e da corrosão que a nossa constante entrada no mundo provoca em nosso ser feito de carne e osso, de modo

que morrer uma boa morte consiste em viver apropriadamente como um *mortal*, como aquele que sabe de sua morte sempre vindoura.

Ao fim deste percurso, as várias relações construídas em torno à noção de habitar a partir de outros conceitos pertencentes ao mesmo período da filosofia de Heidegger se mostram como conjugadas numa compreensão mais abrangente quanto ao sentido do habitar como essência humana. Serenidade [*Gelassenheit*], dispositivo [*Ge-Stell*] e coisa [*Ding*] são noções de que Heidegger teria se ocupado no horizonte de um mesmo momento histórico, de modo que pretendemos tê-las desvelado em sua relevante conexão junto ao tema do habitar: como a articulação do problema quanto à condição da essência humana no estágio último de uma metafísica tornada realidade técnica. Nesse sentido, foi possível responder à nossa interrogação inicial, em que o *sentido* de uma realização do habitar se dá como a experiência de neste mundo encontrar-se serenamente disposto e entregue ao que nos é confiado, em sintonia com as coisas do mundo, afinado [*stimmt*] com nosso lugar de morada que é o mundo, mas que é sempre também o nosso corpo, aquele que nos faz recordar de nossa originária relação material e espacial com esta terra sobre a qual *habitamos poeticamente*. Já a questão quanto à *possibilidade* de realizar o habitar ficou por conta da vivência estética em seu poder de permitir uma transformação existencial que oferece ao homem a porta de entrada para a experiência poética do mundo e de si mesmo. Deste modo, se o habitar corresponde ao encaminhamento da questão da essência humana na filosofia tardia de Heidegger, e se o seu conteúdo pretende descrever o significado de uma condição apropriada do ser humano, *realizar* o habitar deve consistir em, de algum modo, encontrar os meios para essa apropriação da essência humana.

É assim que a arte teria assumido uma posição intermediária em nossa investigação, aquela que nos pôs a caminho da efetividade prática do habitar, da possibilidade de o experimentarmos em nosso cotidiano como o acontecimento da apropriação de si – não mais como uma essência alhures, abstrata e universal. Tendo-se estabelecido a arte como caminho para a conquista do habitar, coube desenvolver a hipótese de que essa efetividade do habitar como um modo de vida apropriado neste planeta deve ser buscado como uma *tarefa*. O habitar poético pôde então ser lido como a tarefa assumida pelo habitante que reconhece sua responsabilidade em buscar constantemente pela apropriação de si, como um compromisso individual de engajar-se com o destino de nossa condição finita neste planeta, e de assim procurar pelo melhor modo de se conviver com outros habitantes, de cuidar e resguardar os céus e a terra, acolher as coisas como coisas, e zelar pelo lugar em que habitamos *juntos*.



Nessa leitura do habitar como tarefa, vários sentidos se conjugam num mesmo itinerário, até alcançar sua significação plena em nosso último passo: a completude do habitar como tarefa se realiza nas facetas de *corpo, arte, pensamento e coisa*. É assim que o habitar pode ser descoberto na abertura para a experiência do próprio corpo, na atitude de zelo e cuidado para com as coisas de nosso cotidiano, no exercício concentrado e engajado de um pensamento meditativo, na descoberta de si proporcionada pelo choque da vivência estética.

A tarefa do habitar corresponde simplesmente ao engajamento na busca por essas experiências enraizadas em nosso lugar de morada – o sentido máximo do habitar poético como tarefa é, por fim, a apropriação da essência humana nos seus variados percursos e em suas diversas matizes, a partir da assunção central de que não é possível ao homem o encontro com uma realização última de sua essência, plena e absoluta, fechada em si mesma. O horizonte de ação que nos traz a leitura do habitar como tarefa é aquele que reconhece a fratura essencial da essência humana e entende que atingir aquela condição apropriada de que fala Heidegger junto à noção de habitar não pode significar mais que uma busca contínua por um modo mais tranquilo de se *viver junto*, num processo constantemente renovado de descoberta de si e de acolhimento daquilo que o mundo *é* para além de nossas vontades e idealizações. Somente assim, apropriado da finitude que se encontra no coração de sua essência, o homem tornado habitante pode encontrar o único e verdadeiro sentido em que é possível descobrir-se livre e autônomo sobre esta terra: na aceitação de sua essencial condicionalidade diante do Ser e na profunda fragilidade que experimenta nos laços dessa relação. Desnuda-se, assim, ainda que de modo aparentemente paradoxal, a verdade de sua essência livre e entregue a tudo aquilo que pode alguma vez lhe ser enviado – se o homem souber esperar e, na persistência de sua tarefa, manter-se afinado e desperto para o seu próprio destino.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APEL, Karl-Otto. *Transformação da filosofia*. Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- CASANOVA, Marco Antônio. “A linguagem do acontecimento apropriativo”. In: *Natureza humana*, vol. 4. n. 2, jul/dez, 2002, p. 331.
- \_\_\_\_\_. “Linguagem cotidiana e competência existencial”. In: *Natureza humana*, vol. 8, n. 1, jan-jun 2006, p. 35-85.
- CRAIA, Eladio. “Heidegger e a técnica: sobre um limite possível”. In: *Aurora*, Curitiba, v. 25, n. 36, jan./jun., 2013, p. 241-264.
- DAVIS, Bret W. *Heidegger and the will: on the way to Gelassenheit*. Evanston: Northwestern University Press, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Do espírito: Heidegger e a questão*. Campinas: Papyrus, 1990.
- FERREIRA JR., Wanderley. *Heidegger: a questão da técnica e a superação da metafísica*. Campinas: Unicamp, 2001. 139 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- FRANCK, Didier. *Heidegger e o problema do espaço*. Tradução de João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1986.
- EDWARDS, John C. “Poetic dwelling on the earth as a mortal”. In: DREYFUS, H; WRATHALL, M. (Ed.). *Heidegger reexamined: art, poetry, and technology*. Vol. 3. New York; London: Routledge, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Hegel, Husserl, Heidegger*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 375.
- \_\_\_\_\_. “Para introdução”. In: MOOSBURGER, L. B. “*A origem da obra de arte*” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas. Curitiba: UFPR, 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007, p. 66-79.
- GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Heidegger urgente: introdução a um novo pensar*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto na literatura*. Trad: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. In: VILLAS BOAS, Luciana (Org.). Trad: Luciana Villas Bôas e Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

GUZZONI, Ute. “A relação entre o espaço e a arte no Heidegger tardio”. Tradução de Alexandre de Oliveira Ferreira. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 5, jul. 2008, p. 48-60.

HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 5. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2011.

\_\_\_\_\_. “A época da imagem de mundo”. In: SCHNEIDER, P. R. *O outro pensar: sobre que significa pensar? e a época da imagem de mundo, de Heidegger*. Trad. Paulo Rudi Schneider. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005, p. 191-232.

\_\_\_\_\_. “A origem da obra de arte”. In: MOOSBURGER, L. B. “*A origem da obra de arte*” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas. Curitiba: UFPR, 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007, p. 2-80.

\_\_\_\_\_. “A questão da técnica”. Tradução de Marco Aurélio Werle. In: *Scientiae Studia*. São Paulo, v. 5, n. 3, 2007, p. 375-98.

\_\_\_\_\_. “Arte e espaço”. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. In: CAVALCANTE, Márcia de Sá. *O espaço-entre poesia e pensamento*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1986.

\_\_\_\_\_. *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

\_\_\_\_\_. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. *Contribuições à filosofia: do acontecimento apropriador*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015.

\_\_\_\_\_. *Discourse on thinking*. Trad. John M. Anderson e E. Hans Freund. New York: Harper and Row, 1966.

\_\_\_\_\_. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. “Observações sobre Arte – Escultura – Espaço”. Tradução de Alexandre de Oliveira Ferreira. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 5, jul. 2008, p. 15-22.

\_\_\_\_\_. *Que é isto a filosofia? Identidade e diferença*. São Paulo: Duas Cidades, 1971.

\_\_\_\_\_. *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ser e Tempo*. Tradução Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. “Martin Heidegger e a técnica”. In: *Scientiae Studia*. São Paulo, v. 5, n. 3, 2007, p. 369-374.

LOPARIC, Zeljko. “Heidegger e a pergunta pela técnica”. <http://www.interleft.com.br/loparic/zeljko/pdfs/PerguntaTecnica.pdf>. Acesso em: 25/10/15.

LYRA, Edgar. “Superação da metafísica, realidade técnica e espanto”. In: *Natureza Humana*, vol. 5, n. 1, 2003, p. 95-127.

MALPAS, Jeff E. *Heidegger’s topology: being, place, world*. Cambridge: MIT Press, 2006.

MAURER, Reinhart. “O que existe de propriamente escandaloso na filosofia da técnica de Heidegger”. Tradução de Oswaldo Giacoia Junior. In: *Natureza humana*. Vol. 2, n. 2, 2000, p. 403-427.

MITCHELL, Andrew. *Heidegger among the sculptures: body, space and the art of dwelling*. Stanford: Stanford University Press, 2010.

MOOSBURGER, Laura de Borba. A obra de arte como essencialização da verdade: mundo, terra e o não-encobrimento. In: MOOSBURGER, L. B. “*A origem da obra de arte*” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas. Curitiba: UFPR, 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007, p. 81-147.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Maria José Campos (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

PADUA, Ligia Tereza Saramago. *A “topologia do Ser”: lugar espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*. Rio de Janeiro: PUC, 2005. 300 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RORTY, Richard. *Ensaio sobre Heidegger e outros*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

SHARR, Adam. *Heidegger for architects*. New York: Routledge, 2007.

STEIN, Ernildo. *Diferença e metafísica: ensaios sobre a desconstrução*. 2 ed., Ijuí: Editora Unijuí, 2008.

\_\_\_\_\_. *Pensar e errar: um ajuste com Heidegger*. Ijuí: Editora Unijuí, 2011.

\_\_\_\_\_. *Pensar é pensar a diferença: filosofia e conhecimento empírico*. 2ª Ed. Ijuí: Editora Unijuí, 2006.

VATTIMO, Gianni. “Aesthetics and the end of epistemology”. In: DREYFUS, H.; WRATHALL, M. *Heidegger reexamined: art, poetry, and technology*. Vol. 3. New York: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

YOUNG, Julian. *Heidegger’s Later Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. "What is dwelling? The Homelessness of Modernity and the Worlding of the World". In: WRATHALL, M. A.; MALPAS, J (Ed.). *Heidegger, Authenticity and Modernity – Essays in Honor of Hubert L. Dreyfus*. Massachusetts: The MIT Press, 2000, p. 187-188.

WERLE, Marco Aurélio. "Heidegger e a produção técnica e artística da natureza". In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 34, 2011, p. 95-108.