

Lis Helena Aschermann Keuchegerian

O LUGAR NO ESPAÇO: DE MARTIN HEIDEGGER PARA EDUARDO CHILLIDA

Natal, novembro de 2011

Título: O LUGAR NO ESPAÇO: DE MARTIN HEIDEGGER PARA EDUARDO CHILLIDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de filosofia- Mestrado, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em filosofia.

Orientador Oscar Federico Bauchwitz

“Eu sou um fora da lei. Me dei conta de que o poder da razão estava na capacidade que tem de nos fazer compreender suas próprias limitações, quer dizer, só os irracionais crêem que podem fazer tudo. O poder da razão é que ela mesma te diz até aonde pode chegar, ela sabe. Poder-se ia chegar a tudo, mas teremos tempo para fazer tudo? Aí entra já outro condicionante, o temporal.”

(Eduardo Chillida)

AGRADECIMENTOS:

Ao meu orientador, Prof. Dr Oscar Federico Bauchwitz, por partilhar e participar de todo o projeto.

À Marjorie Madruga, Amanda Damásio, Daniel Rehfeld e Itamar Vidal por doar mundo.

Ao meu pai, mãe , vó Cissa, vó Leda e avôs, com quem convivi menos, e todos os primos e tios pelo existir.

A Caetano Ferrari pela partilha do seu lugar, que abriu espaço para a conclusão do projeto.

Pelo apoio e carinho de Christine Campos, Virginia campos, Batsheva Aschermann, Kristofer Aschermann, Helena Aschermann, Sonia keuchegerian, José Largman e Nina Olsen.

À Cristiane Souza, Adda Aschermann, Julia Aschermann, Camila Aschermann, Marcel Morelli, Marcelo Rangel, Luiz Fernando Teixeira, Gisele Amaral, Luiz Camilo Osório, Bernardo Boelsuns, Nikolas Aschermann, Daniel Stephan Wajss, Paulo sarkis e Françoise Lima por permitir a releitura e pela partilha.

A Thiare Pacheco por viabilizar todas as questões de ordem prática.

A todos os grandes amigos por serem.

Agradeço por fim ao apoio financeiro da CAPES, fundamental para a elaboração desta dissertação.

RESUMO

Ao construir o livro *A Arte e o espaço* - intitulado originalmente *Die Kunst und der Raum* (1969) - juntamente com Eduardo Chillida e dedicar o seu texto ao escultor, Heidegger parece ver nas obras de Chillida alguns de seus temas fundamentais resgatados e reunidos. Essa mesma fusão de conteúdo e pensamento Heidegger pareceu encontrar em seu diálogo travado, em outro momento, com a poesia de Friedrich Hölderlin. O que se pretende com este trabalho de dissertação é apresentar alguns conceitos fundamentais em Heidegger, notadamente sobre espaço, lugar e arte, assim como o modo como estes dialogam com as obras e o pensamento do escultor Eduardo Chillida. Dentre os pontos principais dessa convergência de pensamento entre o filósofo e o escultor, encontramos: a definição de arte; a relação mundo e terra; o pensamento acerca do lugar da arte nos dias atuais; e os significados de espaçar, in-corporar e de positivar o espaço.

Palavras-chave: *Heidegger, Chillida, arte e pensamento*

ABSTRACT

In preparing the book *Art and Space* - originally titled *Die Kunst und der Raum* (1969) - together with the work of Eduardo Chillida, and devote the text written to the sculptor, Heidegger seems to see in the works of Chillida some of his key themes rescued and reunited. This fusion of content and thought was revealed in his dialogue, at another moment, with the poetry of Friedrich Hölderlin. This dissertation aims to present some of the fundamental concepts in Heidegger's work, especially space, place and art; as well as explain the dialogue between these concepts and the works and thoughts of the sculptor Eduardo Chillida. Amongst the main points of this convergence of thought between the philosopher and the sculptor, we can find: the definition of art; the relationship of world and earth; the thinking about the place of art nowadays; and the meanings of interspace, to incorporate and make the space positive.

Key-words: *Heidegger; Chillida; Art; Thought.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
PARTE 1 - A FORMAÇÃO DOS CONCEITOS LUGAR, ESPAÇO, ARTE E HABITAR EM HEIDEGGER	
1.1 Cotidianidade, espaço, proximidade e mundo em <i>Ser e Tempo</i>	14
1.2 Entrelaçamento entre mundo e espaço	19
1.3 A indissociabilidade da ontologia fundamental no pensamento de Heidegger.....	21
PARTE 2 - ENTRELACEMENTO ENTRE ESPAÇO E ARTE NO PENSAMENTO DE HEIDEGGER	
2.1 Espaço: o espaço em movimento	25
2.2 Imagens, construção e linguagem	28
2.3 Um outra 'coisa': a obra de arte	35
2.4 O invisível e o nada: o surgimento do lugar	38
2.5 O espaço do poético	41
PARTE 3 - UMA CONVERSA ENTRE ARTE E PENSAMENTO, DE HEIDEGGER PARA CHILLIDA.	
3.1 O entorno, o não útil e o lugar da arte	45
3.2 Escultura, escultores e artes espaciais	50
3.3 Entre Heidegger e Chillida	54
3.4 Espaço, tempo, aspecto tridimensional e vazio na obra de Eduardo Chillida.....	57
3.5 Arte e filosofia no pensamento de Heidegger e nas obras de Chillida	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS	72
ANEXO 1- Sobre Eduardo Chillida.....	76

INTRODUÇÃO

As críticas endereçadas por Heidegger ao caminho percorrido pelo pensar contemporâneo e à disposição que o filósofo nomeia como “o advento da técnica” trazem em si a exigência de uma constante atualização de nosso modo de estar no mundo e com o mundo. O fenômeno do espaço e o espaçar são abordados fora da discussão científica (calculadora), pela via da obra de arte. Em seus textos posteriores a *Ser e Tempo*, especialmente em *Arte e Espaço*, ao abordar o tema do espaço, o autor irá individualizar através de um movimento diferenciador o espaço da arte e o espaço da técnica científica.

Tais temas serão inicialmente discutidos através das definições conceituais de Heidegger, inicialmente a partir de textos anteriores aos aqui mencionados de sobramaneira: *Arte e Espaço* e *Construir habitar, pensar*. A intenção inicial do trabalho é entender como o pensador delinea o espaço como um conceito filosófico amplamente discutido, e como este - o espaço - se consolida no pensamento maduro de Heidegger.

Dentre os autores que abordam a questão, partimos, primeiramente, da tese de Ute Guzzoni que inclui o homem no vínculo que há entre *mundo* e *espaço* e pensa na espacialidade como o lugar próprio da abertura das relações. A tese de Ligia Saramago, por sua vez se mostra de extrema importância por delimitar a diferença entre *Lugar* e *Espaço*, *Topos* e *chora*; recolocar a questão sobre a verdade do ser a partir do tema do espaço; introduzir a questão da proximidade para compreensão do espaço em Heidegger e trazer a arte para a discussão do tema. Outrossim, a obra de Didier Franck, *Heidegger e o problema do espaço*, mostra-se igualmente valiosa por tratar do entrelaçamento entre mundo e espaço, e de questões que envolvem as ideias de corpo, proximidade e afastamento.

Coletâneas de entrevistas com Eduardo Chillida, escritos do escultor e alguns estudiosos como Olano e Amón também são de contribuição fundamental para compreender como arte e pensamento; ou ainda como o

filósofo e o escultor estabeleceram sua conversa no que concerne a compreensão do espaço.

Na primeira parte discorre-se seguindo o fio condutor dos conceitos inclusos em *Ser e Tempo*, quais sejam: espaço, cotidianidade, habitar, e mundo; até chegarmos, posteriormente, aos referidos conceitos, no entanto, mais elaborados, divididos e compreendidos tal como ocorre com o de 'espaço' (*Raum*) e o de 'lugar' (*Ort*), sugestão apresentada por Utte Guzzoni em seu artigo *Heidegger: Art and Space*.

Se num primeiro momento o “mundo” é caracterizado ontologicamente, ainda que a partir da ocupação, e o “espaço” como fenômeno, em textos posteriores, estes são constantemente relacionados à arte e ao próprio modelo demonstrativo e argumentativo, no qual Heidegger recorre à arte para desenvolver e dizer acerca do pensamento. Temos, portanto, o pensamento que se diz pela arte.

Podemos observar, em *Ser e Tempo*, que ao trazer a distância e proximidade como propriedades, para a discussão do espaço, Heidegger aproxima a questão do espaço às questões do habitar e do relacionar-se do homem, tal como o 'espaçar', termo tardio, que traz em si a possibilidade de abrir relações.

Apresentam-se como preocupações centrais três questões presentes neste amadurecimento de idéias e conceitos em Heidegger: 1 - a pergunta pela verdade do ser; 2 - a contraposição do modo de pensar científico em relação à arte e ao pensar filosófico; 3 - a perda de proximidade e enraizamento do habitar humano nessa nova era que se abre.

Fica clara a necessidade de se pensar na origem (*Ursprung*), resgatar o pensamento originário e também deixar o pensamento do mundo (*Weltdenken*) ganhar espaço onde o tema central era o pensamento sobre o sentido do ser. Como a nossa intenção é apresentar uma conversa entre arte e pensamento, diálogo entre Heidegger e Chillida, algumas desses temas não serão direta e profundamente abordados, mas seguem correntes e presentes nas questões que cabem à arte e ao pensamento filosófico surgindo a todo momento no transcorrer de seu desenvolvimento.

A segunda parte apresenta movimento e acontecimento como características próprias do espaço. O surgimento do termo espaçar (*Räumen*) torna evidentes tais propriedades.

As obras de arte aparecem como possibilidade de vínculo com o mundo em um tempo em que as coisas se tornaram exclusivamente objetos úteis, mercadorias, algo técnico que não permite um confronto cuidadoso entre o homem e o externo, ou ainda entre o homem e natureza. Heidegger propõe tal confronto em alguns de seus exemplos destacados neste trabalho, a saber: a ponte e a casa camponesa encontradas no seu texto *Construir, habitar, Pensar*; a jarra encontrada em texto do mesmo ano *A coisa*; e a escultura e o seu 'in-corporar' em *A arte e o espaço*. Homem e mundo são pensados na possibilidade do acontecimento e no movimento que permite um olhar sobre o formar-se de ambos.

Na terceira parte, em que se pretende abrir de fato a conversa anunciada, observamos como a idéia de mundo e terra se estende nos pensamentos extraídos através da reflexão advinda das obras de Chillida. Como se dá esse "positivar o espaço" que Chillida sempre menciona em suas entrevistas, como o vazio também participa deste positivar e como estes dialogam com o conceito de 'espaçar' e de 'in-corporação do espaço'.

Outra questão que habita a convergência dos pensamentos do escultor e do filósofo é o lugar próprio da obra de arte e a resistência que as esculturas de Chillida podem oferecer aos museus e galerias em suas exposições transitivas.

Mais abstratas e profundas são as idéias de entorno, pátria e enraizamento que podem ser pensadas pelo erigir da obra e que as obras de Chillida, em especial, instigam. Assim como o 'pôr-em-obra da verdade' de uma determinada época, que se mostra através de certas obras; e da mesma forma que ocorre com o aspecto historial do humano, permitindo em diferentes momentos, o 'desvelar' dos templos e lugares que podem permanecer abertos pela arte.

1. A FORMAÇÃO DOS CONCEITOS LUGAR, ESPAÇO, ARTE E HABITAR EM HEIDEGGER

1.1. Cotidianidade, Espaço e Proximidade em *Ser e Tempo*

Em *Ser e tempo* há uma ampla discussão acerca da cotidianidade e do espaço, contudo, vamos aqui nos ater a algumas definições feitas entre os parágrafos 22 e 24. Ao pensar o espaço, Heidegger não o desvincula da *presença*¹. O espaço não está no mundo, mas é descoberto pela presença à medida que ela ocorre como 'Ser- no- mundo'. O espaço não está no mundo e nem é dado pelo sujeito, mas o sujeito no mundo é que já é, ontologicamente espacial. "Espaço constitui mundo"², Heidegger afirma isso no parágrafo 22, ainda que não delimite o modo e sentido como isso ocorre.

Apesar de em *Ser e Tempo* o "sentido de ser" (*Sinn von Sein*) estar determinado pela temporalidade originária, a espacialidade exerce um papel fundamental na terminação *Dasein*, tornando-se mais evidente na tradução 'ser-aí', na qual este 'da' ou 'aí' se mostra carregado desta espacialidade (*Räumlichkeit*). Já a determinação "ser-no-mundo" (*In-der-Welt-Sein*), também possui embutida em si a concepção de espaço. No entanto, anterior a discussão do espaço em si, há a questão acerca do mundo, desde sua materialidade e constituição até seus diversos significados. Em *Ser e Tempo*, Heidegger inicia essa discussão estabelecendo alguns contrapontos no pensamento que vai desenvolver em relação ao pensamento cartesiano.

Heidegger reinterpreta a questão ontológica da substancialidade, com o propósito de resgatar o conceito de *concepção de mundo*, independentemente da interpretação particular de um ente, ou mesmo das coordenadas de Descartes em relação a *res extensa* (natureza x espírito). O mundo, enquanto

1 Para todos os efeitos usamos a tradução de Márcia Schuback para o termo *Dasein-presença*, Não obstante usamos o termo em alemão e algumas vezes citamos a outra possibilidade de tradução: *Ser-aí*.

2 HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*, 2008. p. 155

material e corpóreo, é repleto de substancialidade e de seus 'atributos'. Uma substância corpórea pode apresentar-se de diversos modos e em múltiplas formas, tendo o movimento como propriedade real. Propriedades como dureza, peso, e cor podem ser alteradas, extraídas da matéria, enquanto a substância permanece o que é. Ou seja, "Por substância só podemos entender um ente que é de tal modo que para ser não precise de nenhum outro ente"³. A substancialidade da substância é de 'permanência constante', no entanto, é através de alguns atributos que a discussão se aproxima do sentido do ser e da substancialidade. O 'ser', para se tornar acessível, é expresso pelas determinações ônticas dos entes.

A questão do *ser* já traz em si a discussão acerca do nosso 'ser-no-mundo'; ou ainda, pelo modo como se dá o habitar nesse mundo. Pensar o 'ser-no-mundo' é pensar na estrutura fundamental da existência, já colocada por Heidegger em *Ser e tempo*. Trata-se de perguntar pelo habitar que, na realidade, remete à questão sobre o *ser*, em uma época onde os avanços e descobertas nas áreas culturais, sociais, científicas, e de produção, ocorrem através de um movimento incessante, calculador, e massificado. Essa disposição dificulta pensar sentido do ser, principalmente no modo como o homem contemporâneo vive e se relaciona com as coisas.

Nesse sentido, pensar o *ser*, ainda que pela percepção de seu retraimento, uma constante exigência da época, é próprio do homem. A observação de Vattimo: o uso de 'dis-torção' (*Verwindung*) - termo usado no lugar de superação (*Überwindung*) da metafísica aparece também como uma tentativa de manter a abertura para 'o que cabe ser pensado cuidadosamente'. Pensar o termo 'superação' relacionando o vínculo que estabelece com 'distorção' permite que a questão do ser seja repensada sem que seja atribuído a este 'repensar' qualquer descredibilidade.

Ao pensar a espacialidade, Heidegger, já neste primeiro momento, antecipa que espacialidade também pode ser compreendida como uma abertura para as relações. No parágrafo 23, do segundo capítulo de *Ser e tempo*, Heidegger trata do 'ser-no-mundo', tendo como base a espacialidade,

3 HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. 2008 .p.143

ou seja, o 'ser-em'. A preposição 'no' (*in*) não deve ser tomada com o sentido de "dentro", mas aproximar-se do "em", pois não se trata de um ente dentro de outro. 'Ser-no mundo' é uma expressão que demonstra o modo familiar e preocupado do *Dasein* lidar, ou seja, a maneira intra-mundana.

Ute Guzzoni e Ligia Saramago chamam a atenção para o fato de que já em *Ontologia* a pergunta sobre o significado de mundo remete, imediatamente, a noção de encontro. Este encontro, dentro das ocupações se dá de dois modos: no 'para quê' das coisas e, posteriormente, através da convivência daqueles com quem a ocupação se dá no encontro 'co-mundano'. Os termos 'Ser-em' e 'Ser-com' mostram-se em uma hierarquia dentro desses modos da ocupação. A compreensão disso poderá nos levar a uma outra: entender, posteriormente, como o termo 'região de encontro' possibilita o lugar onde se abrem as relações.

O filósofo apresenta o distanciamento⁴ e o direcionamento como caracteres fundamentais da espacialidade, e é embasando-se neles que designa a relação entre o *Dasein* e o 'espaço'. O distanciar pretende fazer desaparecer o distante, sendo ele um dos apontamentos da aproximação. Conforme o texto, o autor coloca que: "Distanciar diz fazer desaparecer o distante, isto é, a distância de alguma coisa diz proximidade".⁵

Na compreensão de Heidegger, numa primeira aproximação, os sentidos notam a utilidade e a desvantagem das coisas intramundanas, registradas ontologicamente sem importância. Este primeiro 'olhar' vê apenas a vantagem daquilo que observa, ainda com um sentido que carece, sendo ao mesmo tempo o impulso de tornar familiar que carrega a possibilidade de dar sentido mais profundo, permitindo assim proximidade e distanciamento.

O *Dasein* é essencialmente espacial, ele ocupa um lugar, no entanto, medir a distância e a proximidade das coisas, considerando apenas o intervalo que promove a separação entre os entes e as coisas, seria tratar com indigência o sentido dos termos. Em *Ser e tempo*, Heidegger nos dá dois

4 Distanciamento (*Ent-fernung*) também pode ser traduzido por desfastamento, que nos permite compreender melhor essa idéia de remoção do distante. Por utilizar a tradução de Shuback, M. deixamos até o momento o termo utilizado por ela.

5 HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, 2008. p 158

exemplos, instrumentos para ver e ouvir, inserindo esta idéia: o óculos e o fone do telefone. Ambos ficam espacialmente muito próximos ao corpo, mas são apenas instrumentos que possibilitam a proximidade através dos sentidos. A espacialidade, portanto, relaciona-se com os sentidos e com o uso que se faz dos entes intra -mundanos, além da questão física.

Ao observar um quadro, por mais que o intervalo de espaço entre os olhos e o quadro seja maior do que o que há entre os olhos e o óculos, é para lá, em direção ao quadro, que o olhar se dirige e é deste que os olhos se aproximam. A estrada que percorremos para chegar a um destino também toca a sola dos pés, mas é o 'conhecido que vem ao encontro' a 'vinte passos' que está nesse distanciamento previamente percebido pela circunvisão. A aproximação se orienta pelo ser no mundo da ocupação.

O conceito de circunvisão (*Umsicht*) é inerente a um saber, conhecer. Este saber inclui a noção de como se dá seu uso, todavia, ele se abrange ao material utilizado, como também à própria obra e até ao *Dasein*. Não é uma aproximação teórica que se dá, mas uma abertura de mundo que permite a familiaridade, compondo cadeias significativas. Nesse sentido, Ligia Saramago explicita essa proximidade e referencialidade dos entes à mão:

A forma como o mundo se abre na circunvisão, ou seja, o modo de encontro com os instrumentos que aí se dá, não contempla os objetos tematicamente, mas, antes, a 'visão' de todo da circunvisão é ela própria orientada a partir das referências emitidas⁶

Ao desvelarem as distâncias entre si, os entes tornam-se acessíveis, e a distância faz referência à presença de outros entes. A percepção do distanciar permite um aproximar dentro da circunvisão, um trazer para a proximidade, para a possibilidade de 'ter à mão'. Conforme diz Heidegger, "Na presença reside uma tendência essencial de proximidade"⁷. É no afastamento que os entes se separam no espaço e que toda aproximação é possível. As questões

6 SARAMAGO, L. *Topologia do Ser: Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*. P.73

7 HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback Petrópolis:vozes;Bragança paulista: Ed Universidade São Francisco, 3ª Ed, 2008. (p.159)

apresentadas acerca do espaço, encontradas fundamentalmente nos parágrafos 22 e 23 de *Ser e tempo*, são de grande importância para o desenvolvimento do tema proposto.

Um conflito⁸ proveniente das interpretações do *ser do espaço* é indicado ao fim do parágrafo 24: no qual o espaço é suscetível ao conhecimento e é apresentado ali como fenômeno – ‘o fenômeno do espaço’, contudo o espaço só pode ser concebido recorrendo-se ao sentido de ‘mundo’. Apesar de não estar no mundo e de não constituir o fenômeno do mundo, não há como acessá-lo de modo exclusivo ou primordial.

Nos textos que serão utilizados mais adiante os termos ‘distância’ e ‘proximidade’ aparecem amplamente, permitindo ao filósofo discutir no sentido de abrir de uma via dupla diferenciadora. Ao pensar os termos ‘proximidade’ e ‘espaço’, é possível seguir tanto a via do pensamento da técnica, ou calculador; quanto a via do pensamento originário, de sentido (meditativo). Assim, filosofia e arte, para Heidegger, seguem esta segunda via.

O termo lugar (*ort*) não se mostra um conceito desenvolvido inicialmente nas obras de Heidegger, enquanto outras terminações parecem desenvolver-se amplamente e permanecem de extrema importância para reflexões posteriores. De modo que uma abordagem direta e uma preocupação com o lugar irão surgir apenas em seu pensamento tardio.

Já a discussão acerca da cotidianidade, é situada no preâmbulo de *Ser e Tempo*, e se estende à questão do uso de utensílios e ferramentas (*Zeug*), na qual Heidegger observa questões da cotidianidade que, por sua vez, envolvem o instrumental além de seu caráter meramente usual, abarcando também as considerações aqui colocadas sobre o habitar.

Lígia Saramago, em seu trabalho *A topologia do Ser*, torna clara a diferença entre a inserção espacial do *Dasein* e a dos entes à mão. Os instrumentos não são por si mesmos, mas encontram-se na condição de “ser

8 A palavra conflito pode parecer errônea, pois é próprio do método fenomenológico proposto em *Ser e tempo* essa dificuldade de apreender a unidade e o universal. Ainda assim pareceu o termo mais adequado para explicitar a sobreposição do termo mundo na compreensão do fenômeno do espaço.

para algo”⁹, esse caráter utilitário é discutido de maneira detalhada posteriormente em *A Origem da Obra de Arte*. A referencialidade também é traço fundamental dos instrumentos, sendo a partir dela que se dá a relação dos homens com as coisas.

O modo de lidar cotidiano permite uma leitura de medições do espaço, isso é caracterizado em uma análise reducionista, isto é, apenas no modo como o espaço se mostra suscetível ao conhecimento, mas não delimita ainda o fenômeno do espaço. A região, por sua vez, possui um caráter de familiaridade (não causa surpresa), já que possui ocupação e representa o espaço descoberto. Os lugares são fragmentos do espaço, que surgem ao se abrir um espaço, ou ao formar e construir algo, o que também permite o espaçar. Referidos conceitos se tornam mais claros através de alguns exemplos que serão mencionados e contextualizados.

1.2. ENTRELAÇAMENTO ENTRE MUNDO E ESPAÇO

“A Hermenêutica do espaço tem lugar na hermenêutica da mundaneidade”.¹⁰ Assim começa o terceiro capítulo do livro *Heidegger e o problema do espaço*, com o título “A mão e o mundo”. Tal frase nos remete diretamente ao parágrafo 24 de *Ser e Tempo*, quando Heidegger menciona a dificuldade em apreender o fenômeno do espaço e a impossibilidade de desvincular essa apreensão do fenômeno do mundo.

O espaço, conforme Heidegger fala, citando Goethe, tem em si algo que toca as extremidades da angustia: o fato de não possuir nada por trás de si. “perante ele, não há maneira de esquivar-se para outra coisa.”¹¹ Além disso, do fato de não poder ser reconduzido a algo diferente dele, o espaço também não aparece no horizonte do tempo, trata-se de um fenômeno originário inderivável. Pensamos em espaço através de mundo, mas um não emana do outro; estão

9 SARAMAGO, L. *Topologia do Ser: Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger*. P. 72

10 FRANCK, D. *Heidegger e o Problema do Espaço* P. 49

11 *Ibid.* P. 90

entrelaçados, mas um não deriva do outro.

Didier Franck afirma que a partir do estudo de 'ser-no-mundo' é possível chegar a compreensão de como a espacialidade transgride a temporalidade, tomando a expressão do próprio do autor. O mundo recebe sua espacialidade do seu 'ser-no-mundo', e a hierarquia que se dá é "o espaço é no mundo"¹² e não o contrário. Esse entendimento é anterior e necessário para a posterior inclusão do termo "espaçar", através do qual o mundo se forma, ou seja a partir de um mundo espaços podem ser abertos para que esse mundo se reformule e abra a cada vez.

A abertura permanece fundamental para o conhecimento e para o relacionar-se do sujeito. Apesar de encapsulado em si mesmo, todo conhecimento, enquanto determinação contemplativa do ente à mão, se constitui na abertura do sujeito ao objeto. Abertura essa que não é nem objetiva nem subjetiva, mas uma característica própria do modo de 'ser-no-mundo'. Essa fissura aparece como uma deficiência na preocupação ocupada da rotina. Ao abster-se do manipular e da produção o homem pode "de-morar-se", permanecer junto às coisas.

Os utensílios não se encontram sozinhos, mas em um complexo organizado e envolto numa estrutura de remissão, que é sempre 'algo para', ou ainda um 'ser-para' (*Um-zu*). Todo utensílio pertence a um conjunto e subordina-se ao que está por ser realizado.

Ainda nos mantendo na obra de Franck recolocamos a pergunta: "O que é um signo?"¹³ Tal pergunta nos interessa por remeter ao fundamento das relações. Antes, porém, de estreitar o assunto, podemos observar a resposta que ele nos dá:

De acordo com a definição tradicional, uma coisa que está em vez de outra coisa(...) Na grande época dos Gregos, o signo (*Zeichen*) é experienciado a partir do mostrar (*zeigen*); é marcado por, e para, ele. No mundo circundante, o signo é, antes de mais, um utensílio que mostra.¹⁴

12 *Ibid.* p.50

13 *Ibid.* p.57

14 *Ibid.* p.57

Sendo assim, o signo é importante, sobretudo, porque mostra o lugar de ser do 'ser-no-mundo': o próprio mundo.

Didier Franck ainda nos dá o exemplo da invenção da seta sinalizadora dos carros, que antes disso eram feitas com as mãos. As setas permitem que o indivíduo, ou ainda o *Dasein*, desvie enquanto toma uma direção, deixando esta orientada e à caminho através de uma visão panorâmica das vias e meios de transporte. Com este exemplo é possível tentar definir com mais precisão o signo e o mundo circundante:

O signo é, portanto, um utensílio que remete para todo o complexo dos utensílios, mostra a sua conexão referencial fornecendo assim ao *Dasein* uma visão global sobre as cercanias do seu mundo.¹⁵

O signo apresenta ao mundo a estrutura ontológica do ser à mão. Tal asserção permite uma maior compreensão do mundo circundante e da relação dos homens com as coisas.

Ligia Saramago ao falar dos instrumentos menciona o seu "diluir-se na familiaridade e obviedade do mundo"¹⁶ e no modo como essas características evitam a produção de choques na cotidianidade, mas, ainda assim, é nelas que se dá o processo de desencobrimento do instrumento. O mesmo ocorre no que a autora chama de "inconspicuidade do espaço":

[...] o espaço jamais é percebido em seu ser, mas se organiza, se configura e se deixa perceber como um determinado lugar a partir das coisas, dos objetos que compõem cadeias significativas.¹⁷

Conexão referencial ou cadeias significativas denotam aqui a referencialidade e familiaridade do mundo circundante. Os instrumentos que em seu *modo de ser* são qualificados como '*ser para algo*', carregam em si o peso da utilidade na vida cotidiana. É interessante nos atentarmos que a estes entes intramundanos, denominados instrumentos, não são incluídas as obras de arte.

15 *Ibid.* P. 59

16 SARAMAGO, L. *A Topologia do Ser*. P.73

17 *Ibid.* p.73

1.3 A INDISSOCIABILIDADE DA ONTOLOGIA FUNDAMENTAL NO PENSAMENTO DE HEIDEGGER

Frank Didier nos lembra da ampla dificuldade que Heidegger afirma encontrar ao pensar sobre o ser-vivo, “nosso parente mais próximo” e “familiar à nossa essência”(question III p. 93); e posteriormente em acentuar o contraste entre a vida e a existência que ele, Didier, coloca em paralelo com outro contraste: o divino e o carnal, da onde ele vai retirar o conceito de ‘carne-viva’ e ‘espacialidade incarnada’. Para apreender tais conceitos Didier nos lembra que Heidegger para apreender o ‘espaço’ não abdica das palavras mais elementares, seguindo a construção do conceito de espaço. A partir daí, reinterpretando esse caminho, o francês encontra, adentrando-se na estrutura do ‘aí’, o ‘sentimento da situação’ a disposição do humor, o ‘como estamos e vamos’ que Heidegger cita em *Ser e tempo*.

Essa disposição do ‘sentimento da situação’ está relacionada ao ‘estar-lançado’ e, portanto, não se trata de uma vivência interna, mas de algo que, imediatamente, nos lança para o exterior no modo de ‘ser-no-mundo’. Antes de dar continuidade a essa discussão é preciso deixar claro que não se trata de uma questão relacionada ao problema da subjetividade, dissociando-se da ontologia fundamental, como a proposta de Biswanger.

No seminário de 8 de março de 1965, encontrado na coletânea *Seminários de Zollikon*, Heidegger abre uma crítica às ramificações que a psiquiatria abre a partir de trabalhos filosóficos de Husserl e, especialmente, sobre a *Daseinanalyse* construída a partir de *Ser e tempo*. Nesse momento ele afirma que toda a estrutura de *Ser e tempo* é fundamentada na ontologia fundamental e que a ‘compreensão do ser’ é a preocupação fundamental da obra. Mais adiante ele faz a distinção entre a ontologia fundamental, que se movimenta no fundo de todas as ontologias; e a ontologia regional, como é o último, a ontologia regional, não pode prescindir do fundamento; e é justamente aí que mora a crítica de Heidegger às ontologias regionais, nessa intenção de dissociar-se da ontologia fundamental.

Temos claro que para Heidegger a compreensão do ser é a questão principal de *Ser e tempo* e que ele mesmo assistiu algumas ‘ramificações

regionais' retiradas de seu trabalho. Em outros momentos ao tematizar sobre essas outras 'ramificações', como veremos no decorrer do trabalho, Heidegger sempre manteve a preocupação com o ser, ou seja, a ontologia fundamental manteve-se indissolúvel de qualquer questão que tenha sido aberta em seus ditos.

Há um sentido da significação estética que se difere em muito dos que constituem a consciência, pois são, ao mesmo tempo, significação e conteúdo da consciência. Algo como sentir-se vendo: "O olhar que não se vê vendo, sente-se, entretanto, vendo."¹⁸ Ou ainda, transcrevendo um outro trecho:

(...) Uma atenta observação revela que nenhum olhar é um simples ver do 'objectum' , implicando essencialmente, o sentimento das coisas derivado do fato de que, como já afirmamos, a visão que doa as coisas se sente a si mesma vendo ('sentimus nos videre'), experimentando e afetando a si mesma antes de ser afetada pelo mundo. P.80

Há algo de conciliador na obra de arte: mundo, terra, verdade e subjetividade a um mesmo instante são convocados. A ordem muitas vezes é o interior precedendo o mundo aberto, conforme citação acima. O 'sentir ver' justifica a arte como uma genuína abertura, e não representativa.

As disposições sensíveis e afetivas retiradas das propriedades objetivas apreendidas sensorialmente da construção material da arte, tal como cor, ângulo, linearidade e sinuosidade revelam algo que existe no interior de uma afetividade constituída que, apesar de estar no âmbito da subjetividade, faz parte do conjunto referencial de um mundo no qual já sempre estamos.

A arte é sempre um 'conduzir além', colocando à mão a realidade impalpável das sensações, para a qual é aberta a possibilidade de um olhar. Toda arte age, como falamos, na essência da sensibilidade.

"o que toca se mostra na afecção"¹⁹ A partir dessa afirmação Didier questiona se é possível fundamentar os sentidos e a sensibilidade carnal, que são, segundo ele, do âmbito do 'ser' do *Dasein* ,através da disposição. O ente intra-mundano sempre nos afeta: surpreende, resiste, ameaça.

18 FURTADO.J.L. *A origem da obra de arte*. In *Arte e filosofia*,2008. P.73

19 FRANCK. D. *Heidegger e O Problema do espaço* P.84

Ao falar da dureza, Didier afirma que ela é revelada no seu movimentar-se mais lento que a intenção- intensidade da mão que empurra: “A proximidade confunde-se com o alcance da mão”²⁰

Outra coisa que parece muito clara no pensamento de Heidegger é a essência humana presente em seu pensamento: ‘morte’, ‘angustia’, ‘cuidado’, ‘linguagem’ e ‘arte’ são palavras que fazem parte daquilo que ele chamou de ‘ontologias regionais’ e que estão presentes em suas preocupações, muitas delas desde *Ser e tempo*. Termos como ‘afecções’, ‘construções’, ‘habitar’, ‘incorporar’ e outros que permitem o abrir de um ‘pensar regional’ permeiam toda a obra de Heidegger e, embora ele mesmo explicita que não se trata de sua preocupação principal, são parte da sua persistência em manter-se em um modo não científico e humano de filosofar.

20 FRANCK, D. *Heidegger e o problema do espaço*.P.80

Parte 2- Entrelaçamento entre 'Espaço' e 'Arte' no Pensamento de Heidegger.

2.1. ESPAÇAR: O ESPAÇO EM MOVIMENTO

Ute Guzzoni se atenta para uma prática comum do filosofar ocidental: o isolar metodicamente seus objetos a fim de apreendê-los através de um olhar cuidadoso e direto em suas essências fixas e sentidos. Apesar de manter a intenção de resgatar uma unidade, por meio de conexões de conceitos, este 'um' se mantém ainda em uma unidade de "substâncias ou conceitos existentes para si". Mesmo sendo herdeiro desta tradição de pensamento, e muitas vezes a seguindo despercebidamente, Heidegger se atenta para uma mútua combinação entre ser e pensar, conceito e coisa, como também ao movimento do ser (*seingeschehen*).

O próprio pensar colocava-se, assim, fora do mundo em um espaço, por assim dizer, carente de mundo e de espaço (*weltlos, raumlos*) [...] As coisas elas mesmas tem algo a dizer ao pensar a partir de si mesmas.²¹

Há um campo de referências onde as coisas, que falam a partir de um mundo, estão situadas. Existindo, sem dúvida, uma relação espacial entre as coisas, dentro de uma estrutura relacional com outros lugares, mas há também o que Ute Guzzoni vai denominar de "relações e comportamentos espaciais fáticos constituídos pelo mundo".²² Os lugares possuem uma organização e estrutura relacional entre eles e os homens possuem comportamentos determinados pelas organizações espaciais.

Pensando na relação com o espaço, como também na diferença de como esta se dá para o *Dasein* e para os entes intra-mundanos, pode-se dizer que os homens estendem, alargam, e dão movimento ao espaço - inclusive o

21 GUZZONI, U. *A relação entre o espaço e a arte no Heidegger tardio*. P. 48 e 49
22 *Ibid.* P. 49

movimento humano de instalar-se; enquanto os entes não humanos apenas o preenchem. O homem instala lugares para os entes à mão e também dá lugar a si mesmo, instalando a si mesmo. O des-afastamento²³ (*Ent- Fernung*); a remoção do distante; e o direcionamento, são qualidades próprias do instalar, pertencentes ao 'ser-no-mundo'. Essas propriedades permitem ao *Dasein* o abrir das regiões circumspectas, pois a partir delas todo *para onde, ir, vir e buscar* torna-se possível.

Heidegger, em seu texto *Observações sobre Arte- Escultura e Espaço*, menciona algo importante para a compreensão da relação entre homem e espaço: a ação do homem de instalar espaço, de permitir o espaço como espaçante. Ele fala de uma expressão alemã: "*Von ein Einräumen*", que temos similar em português 'ceder espaço' ou ainda 'dar espaço' que pode se estender a linguagem, pensamento e a coisas abstratas. O homem assim arranja e arruma as coisas e a si mesmo.

A distinção entre lugar e espaço é reconhecida pelos gregos: *Topos e chora*, Heidegger recorda essa diferenciação em *Observações sobre Arte- Escultura- Espaço*, notando o aspecto metafísico dessa bifurcação. O espaço é pensado, neste momento, a partir de uma relação com o corpo. Um espaço que permite acolhimento e aproximação pode ser compreendido como um 'acontecimento espaçante' por meio da possibilidade de doar e instalar espaços.

Enquanto *Topos* é ocupado por um corpo, um lugar significando o limite a partir do qual algo começa (não se pensa a partir de onde algo termina ou acaba, mas a partir de começo). *Chora* significa espaço na medida em que pode receber e abarcar, guardar um lugar.

O termo espaçar remete à relação entre espaço, homem e mundo. O próprio homem é pensado a partir do movimento e acontecimento ele não é um corpo composto por partes, e sim um fenômeno corporificante que possui sua superfície visível e também propriedades invisíveis nos termos usados pelo

23 Trata-se aqui do mesmo termo anteriormente traduzido por distanciamento (*Ent- Fernung*)

filósofo “o modo como essa cabeça olha no mundo”²⁴. Ou através da criação artística:

“ O artista traz o invisível essencial para a configuração e, se ele corresponde à essência da arte, deixa ver, a cada vez o que nunca foi visto até então.”²⁵

O espaço espaça à medida que o homem o instala, doando o livre. Essa relação que Heidegger chama de misteriosa, é de co-pertencimento como a que há entre mundo e espaço é uma vinculação também do ‘Ser com’ do homem. Essa relação é um movimento igualmente circular ao que ocorre quando precisamos determinar a arte a partir do artista e o artista a partir da arte .

O co-pertencimento entre homem e espaço é algo tão estrito que nos faz, por vezes, retornar à ligação entre ser e homem, como o filósofo reitera em sua palestra proferida em 1964. A vinculação do ‘ser’ com o ‘homem’ aparece para Heidegger como traço fundamental da essência do pensar humano, sendo também possível pensar na vinculação mútua entre espaço-ser e homem. O movimento de instalar, engendrado pelo homem, permite ao espaço espaçar.

A característica de reunir, própria dos lugares, foi atribuída por Heidegger com veemência, uma vez que traz em si a dupla finalidade de salvaguardar o habitar humano e a presença essencial das coisas. Em mais de um momento, tanto pensando na essência das coisas, como em permitir o habitar do homem, essa reunião resguarda a imagem da quadratura, como veremos mais adiante.

Há um termo usado por Heidegger: “chamar-ao-seu-lugar” (*An-seinen-Ort-rufen*), tal expressão, conforme nos lembra Ute Guzzoni, pode evitar a má interpretação da idéia de lugar. Há uma propriedade originária que permite o instalar humano, e que propicia lugares reunidores, dito de outro modo, uma organização essencial.

Todavia, se atribuirmos esse movimento ao termo ‘região de encontro’, como apresenta Ute Guzzoni: ‘vir-ao-encontro’, podemos então, a partir dessa retomada, ampliar nossa reflexão acerca da ‘dimensão’ e do ‘espaço- entre’

24 HEIDEGGER, M. *Observações sobre Arte- Escultura e Espaço*, P. 20.

25 *IBID* P. 20

para a idéia do encontro do homem com o próprio lugar, e não apenas dos lugares entre eles. O próprio pensar é capturado nessa região de encontro, abrindo uma dimensão ou clareira (*Lichtung*), através da qual, no deixar ser, o que cabe ser pensado ganha espaço para sê-lo.

2.2. IMAGENS, CONSTRUÇÃO E LINGUAGEM

Na conferência de 1951 intitulada *Construir, Habitar, Pensar*, proferida para a exposição de arquitetura de Darmstadt, Heidegger nos dá duas imagens que podem ajudar a elucidar seu pensamento acerca do *habitar* do homem contemporâneo: a antiga ponte de Heidelberg e a casa camponesa típica da Floresta Negra. Antes, porém, cabe fazer uma breve análise da palavra *bauen* (construir), termo bastante utilizado no texto. O termo se desdobra em dois significados: edificar e cultivar. No sentido de proteger e cultivar, construir não é o mesmo que produzir, mas esse termo resguarda em si o habitual, e é neste caso que todo “de-morar-se” é possível. Ao pensar nesta retomada do significado próprio da palavra *Bauen* em seu caráter originário, Heidegger nos lembra que além do que é dito em um primeiro plano, a palavra trás em si um apelo que silencia.

Neste momento ele tenta reconduzir os fenômenos do construir e do habitar à referência originária que ambos estabelecem com a linguagem. “O homem se comporta como criador e senhor da linguagem, ao passo que ela permanece sendo senhora do homem”.²⁶

A maneira autêntica de a linguagem acontecer, modo que o filósofo nomeia de poético, o qual revela a linguagem no seu movimento mais próprio, que é o movimento de trazer à tona o que se mantém encoberto: o ser. Por isso a palavra não se esgota em um único sentido.

Tendo sido previamente delineados os significados do termo *bauen* e sua relação com a questão da linguagem, é possível então retomar as imagens. Sobre a ponte, Heidegger nos diz:

26 HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*, 2006, P.126.

Se agora- nós todos- lembrarmos em pensamento da antiga ponte de Heidelberg , esse levar o pensamento a um lugar não é meramente uma vivência das pessoas aqui presentes. Na verdade pertence a essência desse nosso pensar sobre essa ponte o fato de o pensamento poder ter sobre si a distância relativa a esse lugar. A partir desse momento em que pensamos, estamos juntos daquela ponte lá e não junto a um conteúdo de representação armazenado em nossa consciência. Daqui podemos até estar bem mais próximos daquela ponte e do espaço que ela dá e arruma do que alguém que a utiliza diariamente como um meio indiferente de atravessar os espaços.²⁷

A ponte permite ao rio o seu curso, ao mesmo tempo em que preserva, para os mortais, um caminho para a sua trajetória de terra em terra, não formando apenas uma região por onde o homem passa, uma vez que ela trás em si o modo de habitar do homem.

Quando Heidegger nos diz “Construir está mais próximo da essência dos espaços e da proveniência essencial ‘do’ espaço”, ele nos fala sobre “As Coisas construídas com autenticidade”²⁸, de maneira que podemos regressar às definições do fenômeno do espaço em *Ser e Tempo*, onde temos a afirmativa de que o fenômeno do espaço só é pensável a partir de ‘mundo’. Construir, nesse sentido mais autêntico, se pensado mais amplamente, corresponde também ao ‘formar mundo’, mencionado pelo filósofo tanto em *Ser e Tempo* quanto em *Mundo, Finitude, e Solidão*.

Quanto ao espaço, a conferência revisita algumas exposições de seu conceito em *Ser e Tempo* “O espaço nem é um objeto exterior e nem uma vivência interior (...) não existem homens e além deles espaço”²⁹. Ao se pensar homem, diz Heidegger, já se pensa no seu modo de habitar: demorando-se junto às coisas. O homem não está distante do espaço. O sentido de ‘demora’ também aparece em *Arte e espaço* quando ele fala da permanência das coisas e da concessão de um lugar ao homem por meio destas, nas palavras de Heidegger:

A escultura seria uma in-corporação de lugares que abrindo e

27 *Ibid.* P 136

28 *Ibid.* P 138

29 *Ibid.* P136

guardando um ambiente mantem o livre recolhido no seu volume, que possibilita uma permanência às coisas respectivas e ao homem um habitar em meio as coisas.³⁰

O espaço aparece de duas maneiras: O espaço que torna possível a doação de lugares, mas que é também o espaço da ciência e da matemática, e os espaços arrumados pelos lugares. Para diferenciá-los no texto são utilizadas aspas no primeiro termo, que remete ao significado da palavra latina '*Spatium*'. Já os espaços 'espaçados' fazem referência ao termo 'extensio'. Neste momento se reabre a discussão com Descartes que vem desde *Ser e Tempo*, segundo a qual remeter o espaçado e o espaçar a este termo parece também designar o espaço como extensão do sujeito.

É claro que a ponte foi construída num espaço pré-existente, as margens do rio Neckar, mas Heidegger desvia o olhar para a abertura que o habitar do homem propicia. A 'Terra' que ele tanto menciona em *A Origem da Obra de Arte* mantém os lugares velados. É no edificar da ponte que se define uma localização e que um mundo é aberto.

O lugar não está simplesmente dado antes da ponte existir, já que ao longo do rio há muitas posições que podem ser ocupadas por alguma coisa. Dentre essas muitas posições, uma pode se tornar um lugar. No entanto, a ponte não se situa num lugar, mas é da própria ponte que ele surge e que se abre um espaço. Ute Guzzoni explana belamente as idéias que permeiam essa passagem:

O lugar (*ort*), por sua vez, tanto está em um espaço como é uma parte do espaço. O lugar é o espaço próprio das coisas, ou seja, é o espaço limitado que um corpo ocupa "no espaço" e que é coextensivo ao contorno, ou seja, ao volume do corpo. Em contrapartida o espaço é a amplidão vazia na qual tudo o que possui um corpo encontra seu local que o envolve e compreende.³¹

O construir significa edificar e produzir lugares. Através de um lugar, se produz um espaço aberto "A ponte é um lugar"³². O cultivo deste lugar permite que o

30 HEIDEGGER, M. *A arte E o espaço*. P 95

31 GUZZONI, U. A relação entre o espaço e a arte no Heidegger tardio, in revista *Artefilosofia* (No 5), 2008, P. 50

32 HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*, 2006, P.134

homem o habite. O lugar é uma moradia que permite a demora dos homens.

A ponte, semelhante ao exemplo da jarra, que ele nos dá em outro momento, (*A coisa- das ding*) é uma coisa enquanto coisifica e permite reunir e recolher, numa unidade, as diferenças. Nesta coisificação da coisa, a quadratura pode ser vista como unidade. Também a ponte em seu caráter de coisa possibilita um espaço em que se admitem terra e céu, os divinos e os mortais.

Quanto à casa camponesa, Heidegger lembra da preocupação com a proteção dos ventos, do sol, da proximidade da água, o suportar o peso da neve. Ao pensar na constituição e na estrutura da casa, tal como na quantidade de quartos, na disposição da cobertura, o autor traz à tona um aspecto essencial da moradia: o da possibilidade de acolher, “sob um mesmo teto, as várias idades de uma vida”³³. A casa camponesa foi construída sem todo aparato tecnológico de seu mundo contemporâneo, pois foi edificada pelas mãos do trabalhador que ainda fazia uso de suas ferramentas como coisas.

O filósofo não pretende através da referência a este habitar que se volte a construir do modo camponês, ou para suscitar a ingênua idéia de um abandono da ‘técnica’, mas para tornar visível a possibilidade de habitar no ‘construir’ (*bauen*). Ao afirmar que só é possível habitar o que se constrói, Heidegger diz na realidade que só é possível habitar o que se cultiva (*bauen*). A espacialidade em seu sentido originário mostra o lugar como o mundo em que se abrem relações.

Em uma outra conferência do mesmo ano, 1951, *Poeticamente o Homem Habita*, Heidegger parece complementar e enriquecer toda essa discussão acerca do espaço e do habitar trazendo as palavras do poeta. O texto se inicia com uma crítica endereçada ao ‘cientifizar’ de todas as coisas, próprio do mundo onde vigora a técnica. O autor fala da indústria literária que, cientificamente, é objeto da história literária. O morar de hoje, ou habitar, também é questionado no texto, em que um dos temas correntes é a possibilidade de se pensar o habitar e o poético juntos, ou ainda, um habitar poético inerente ao modo humano de estar sobre esta Terra.

33 *Ibid* p.139

Quando Heidegger cita “*Cheio de méritos, mas Poeticamente o homem habita esta terra*”³⁴. Esses ‘méritos’ são as ocupações, ou construções cotidianas que tomam o tempo e distraem o homem para o poético do habitar. Heidegger usa o termo ‘edificar’ para estas tarefas cotidianas. Equivalente a esses ‘méritos’ são as ocupações cotidianas ditadas pelo impessoal. O termo *Durchschnittlichkeit*: ser-mediano parece exprimir esse estado anestesiado do homem. Didier Franck o traduz por “mediocridade”, expondo a seguinte ressalva: “entender esta palavra no seu sentido arcaico e sem conotação axiológica”.³⁵

Entre os temas mais discutidos no texto destacam-se a medida do homem, o mesmo dizer do poeta do e do pensador, o mistério resguardado e a estranheza. Sobre a medida do homem Heidegger cita Hölderlin: “sobre esta terra” e “sob este céu”³⁶. Este ‘entre’ aparece como uma dimensão, é também um espaço. A quadratura também está implícita nestes termos, ‘terra e céu’, a partir daí, o texto segue com a compreensão de que o homem sendo mortal mede-se, no entanto, com o divino.

Desde *Ser e tempo* pode-se observar o espaço como algo no qual estamos e nos movemos, tudo está em um local (*platz*). Ao falar sobre ‘região’ a noção de localização e a espacialidade do *Dasein* e das coisas aparecem de forma nítida no pensamento do filósofo. O que começa a surgir com maior clareza, como já dissemos antes, é a idéia de lugar. Além dos locais e espaços, há sempre um ‘entre-espaço’ (*Zwischenraum*). Este intervalo, ou ‘entre’, é discutido nessas duas conferencias de 1951. Contudo, o que nos interessa de fato nesse ‘entre-espaço’ é que ele mesmo não é um lugar, e sim algo ‘entre’ ou ‘para’ os lugares, como sugere Ute Guzzoni. Este espaço que se difere qualitativamente produz ‘momentos do espaço’, tal como o termo ‘regiões de encontro’³⁷, que surge de seu pensamento tardio.

Em *Poeticamente o homem habita* essa dimensão ‘entre’ constitui sim

34 *Ibid* P. 168

35 FRANCK, D. *Heidegger e o Problema do Espaço*. P.50

36 HEIDEGGER, M. *Ensaios e conferências*, 2006, P.175

37 Tradução encontrada no texto de Ute Guzzoni: *A relação entre o espaço e a arte no Heidegger tardio*, feita por Alexandre de Oliveira Ferreira. Marcia Schuback o traduz por contréia, Miguel Gally por canto.

um lugar, ou até, como Heidegger denomina, a 'dimensão do homem', mas também podemos entender a partir dessa dimensão que este entre, 'sobre esta terra, sob este céu', carrega em si a idéia de um lugar um tanto deslocado. O homem nem é completamente envolvido e absorvido por suas ocupações cotidianas, nem tampouco pelo mistério guardado no céu sobre ele. Coincidentemente temos algumas obras de Chillida que parecem fazer uma releitura desse pensamento, que aparentam estar, a um só tempo, arraigadas a terra e aberta ao céu, a série "Elogio del aire" é um exemplo desta imagem.



Céu e terra, compondo o jogo de espelhos da quadratura, são lugares. Um sobre o outro rematando a dimensão do homem, medida esta que permite ao homem observar a sua finitude e manter o olhar sobre o imortal, deixando que se mostre o mistério e resguardando o que se encobre. Como abertura para o mistério inesperado, o dizer poético permite ao homem perceber e dizer sobre o que é guardado pelo 'céu', e ainda mantém resguardado o desconhecido, dito de outro modo, o mistério que se deixa ver como mistério. Assim, o céu que se mostra aparece ainda como mistério.

Na página 170 da tradução que observamos Heidegger suscita a poesia e o pensamento que se encontram na diferença de seus modos de ser. Estes não são iguais, mas integradores quando pensam no mesmo. Nas palavras de Heidegger: “o mesmo reúne integrando o diferente numa unicidade originária”³⁸.

Chillida, em breve comentário, explana acerca da importância da construção na arte:

“ se pode atuar em campos muito variados, mas pelo que aparenta a arte, ao que tem em comum todas as artes, é que estão obrigadas a ter presentes dois componentes, os quais não podem faltar: a poesia- é necessário que exista algo de poesia- e uma dose de construção; se não, não há arte.” ³⁹P. 77

Em ambos os textos, tanto em *Arte e Espaço* de 69, quanto em *Poeticamente o homem habita* de 51, Heidegger discursa, de algum modo, sobre a arte e a obra de arte. No primeiro, apesar de dedicar a Chillida e construir com ele a obra, Heidegger não especifica nenhuma obra do escultor a qual faz alusão, mas fala da relação da escultura com o lugar e com a doação de sentido . No segundo, ele utiliza uma obra, o poema de Hölderlin, mas não fala de arte especificamente. No entanto, ao mostrar uma similaridade entre o dizer do pensador e do poeta, e ao falar através da obra, o autor também discursa sobre a arte, mais que isso, estabelece sua conexão com a filosofia.

38 HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*, 2006, p.170

39 CHILLIDA, E. *Escritos*. P77

2.3. UMA OUTRA “COISA”: A OBRA DE ARTE

Parece imprescindível dirigir a atenção para uma espécie de curva no pensamento heideggeriano, propiciada através da inserção da arte em seus ditos. O surgimento da obra de arte em seus escritos parece assim reformular muitos conceitos de *Ser e Tempo*, dando a estes um novo âmbito.

Enquanto o manual não causa surpresa, nem mesmo estranheza, a obra artística se mostra claramente de uma natureza diferente dos instrumentos. E é justamente essa diferença que permite a ela causar abalo onde os entes à mão não o fazem. Os instrumentos permanecem ‘*destituídos de mundo*’ enquanto as obras de arte são ‘*fundadoras de mundo*’.

Com a inclusão efetiva da obra de arte, em 1936, nas preocupações do filósofo, conceitos como ‘espaço’, ‘lugar’, ‘proximidade’, e ‘linguagem’, ganharam lentamente uma nova esfera, desdobrando-se em novos sentidos. O próprio termo abertura, tão presente em *Ser e Tempo*, ganha novas roupagens como a ‘abertura poética’.

A partir daí a questão que se abre é se existe um pensamento puramente estético em Heidegger. Parece que para Heidegger ontologia e estética estão intrinsecamente ligadas, daí a importância de se atentar para certos conceitos trabalhados pelo autor em seus escritos anteriores. Dentre os comentadores essa parece uma questão comum: quais pretensões de Heidegger ao falar da obra de arte, para Casanova, por exemplo, trata-se de uma forma de recolocar questões epistemológicas fundamentais. Para Ute Guzzoni, como observamos, a inserção da arte em suas preocupações ampliam seus interesses, seu campo de investigação e dão amplitude a seu pensamento estendendo-o a questões relacionadas a ontologia da arte e da alteridade.

Voltando a questão da ontologia fundamental, que como vimos abarca todo o pensamento heideggeriano, inclusive as questões cercam sua ontologia da arte, lembramos que o filósofo reitera a questão do ser e a diferença

ontológica. Através do primado ôntico da questão do ser somos também impelidos, no pensamento heideggeriano, a pensar por uma via ontológica. Como um jogo da diferença ontológica, as duas partes, ontica e ontológica, se tornam partes que dão unidade a este pensamento. O Ser que é fundamento de tudo, permite a via ontológica de homem e de mundo por meio da relação de imanência entre ser e ente. O ser pode projetar do ente como a possibilidade de ser, e assim transcende o próprio ente, a partir de um caráter de retirada, de abismo (abismal).

Há uma latência do ser no ente, daí a transcendência da relação entre ser e ente. Este vazio (ou abismo), que é uma abertura de possibilidades, consente e dá garantia ao mundo ôntico. Essa ausência remete à falta, à possibilidade de preenchimento, e à abertura; um espaço livre que é propício a edificações. O vazio da abertura é um vazio de possibilidades, sendo ele fértil e dotado de um caráter existencial, o que permite a relação transcendente entre ser e ente.

Um outro jogo, do qual também participa a diferença ontológica, velamento- desvelamento parece nos levar a proximidade da resposta a questão anterior: 'É possível falar de um pensamento puramente estético em Heidegger?' O termo *A-letheia*, que resgata o sentido de desocultamento, ou de verdade desvelada deve ser pensado para que se reflita a respeito.

Para Heidegger a verdade se encontra em um nexos originário com o ser. A compreensão tradicional de verdade consiste na adequação do juízo à coisa. A justaposição entre o juízo e o objeto pressupõe uma dualidade entre sujeito e objeto. Essa separação entre homem e mundo é claramente explicitada por Fernando Pessoa, Nos baseando em seu artigo *Arte e Verdade no Pensamento de Heidegger* temos que a inteligência no interior do sujeito é o lado ideal e o objeto externo o lado real. A tradição filosófica fomentou essa oposição ora pendendo para um lado, ora para outro. Duas correntes que exemplificam esse habitual pender para o sujeito ou para o mundo externo são, respectivamente, o idealismo e o realismo.

Para evitar uma realidade repartida- sujeito e objeto ou sujeito e mundo- que perfez o caminho do esquecimento do ser, Heidegger oferece a idéia de

unidade de acontecimento existencial através do termo *Da-sein*. O *Dasein* é sempre o lugar do ser e revela a síntese e adequação que há em homem e mundo.

No *Seminários de Zollikon* ao falar das teorias do conhecimento, idealismo e realismo, Heidegger nos fala um pouco sobre o corporar. O corporar, nos diz o filósofo, “ está em toda parte onde participa a sensorialidade”⁴⁰. Há uma ampliação do modo sensorial que não se restringe ao ‘ver corporal de algo diretamente dado’, mas que se estende à imaginação, conforme exemplifica Heidegger:

Se o doutor H. diz que os limites do meu corporar estão na África quando eu imagino minha estada na África, então o limite do corporar está na África, mas nesse caso os limites do corporar estão num âmbito inteiramente diferente do que quando eu vejo algo mesmo. Eles estão, então, no âmbito da possibilidade da imaginação.(...) Mas também na imaginação de estar na África acontece um corporar, porque as montanhas ou desertos africanos imaginados ou sua presentificação são dados sensorialmente⁴¹

Os próprios termos verdade e não-verdade entendidos como uma tensão: o desencobrimento do que se encobre permitem que homem e mundo sejam compreendidos na possibilidade original do acontecimento e não como coisas prontas.

Para Heidegger o termo verdade não é pensado no âmbito da moral ou de modo apofântico. No texto *Sobre a essência da verdade* de 43, ele relaciona, em uma primeira definição, o significado de verdade à autenticidade e não ao real. Em outras palavras o que é verdadeiro é autêntico. Mais adiante no mesmo texto ele estabelece uma relação essencial entre a verdade e a liberdade, em uma relação com o aberto. Antes na *A origem da obra de Arte*, em 36, ele fala de um deixar –acontecer “a adveniência de verdade” e de um “estabelecer da verdade”.

⁴⁰ HEIDEGGER, M. *Seminários de Zollikon* P.235

⁴¹ *IBID* P.235

Em sua obra *Parmênides*, além de destrinchar o termo *A-letheia*, Heidegger também faz a distinção entre “princípio” e “origem”, trazendo à tona o aspecto essencial e formador de tradição do filósofo de Eléia e de outros pensadores do mesmo período, momento em que tal espaço para esse pensar foi aberto e que a tradição metafísica teve seu início despontado. A origem fica designada como o próprio conteúdo desse pensar.

A tradição filosófica deixou sem resposta a questão inaugurada pelos pensadores do princípio, como também deixou cair no esquecimento o sentido de seu questionamento. Reconhecendo tal esquecimento, Heidegger retoma a tarefa histórica de recolocar a questão do “sentido do ser” desde *Ser e tempo*. Posteriormente “desvelamento” e ‘pensamento originário’ servirão de fio condutor para a maturação de seus conceitos dentro da esfera da arte.

2.4. O invisível e o nada: o surgimento do lugar’

Em suas explanações acerca do pensamento de Heidegger, Utte Guzzoni destaca a importância que o espaço vai ganhando em sua maturação. Apesar de em *Ser e Tempo* o sentido de *ser* estar determinado a uma temporalidade originária, o espaço possui posto decisivo. Isso pode ser observado em duas determinações fundamentais: ‘ser-aí’ ou ‘pré-sença’ (*Da-sein*) e ‘ser-no-mundo’; há nelas, de modo óbvio, uma relação estreita com o espaço, conforme já explanamos anteriormente.

A autora aponta para a mudança fundamental no pensamento tardio do Heidegger diminuindo progressivamente a importância do pensamento histórico do ser, o que corresponde à valorização do pensamento de mundo.

Conforme já mencionado, des-afastamento e direcionamento são termos encontrados em *Ser e Tempo* que propiciam o instalar. Enquanto os entes intra-mundanos apenas preenchem espaços, os homens, por sua vez, o alargam e estendem.

“A experiência Humana do espaço não é nada que se passa dentro do homem, antes é a própria diferença entre um mundo interno e um mundo externo que ao mesmo tempo em que se coloca no mundo junto a um ente encontrado e instala um espaço e um lugar para esse

ente , ele próprio dá a si mesmo um lugar, instala a si mesmo.”⁴²

A compreensão de acontecimento espaçante, sobre a qual já discorreremos, é algo fundamental para entender o instalar e o movimento do espaço. Esse ‘caráter acontecimental do espaço’ é resultado do instalar humano que permite ao espaço acolher. Surge assim, nas palavras de Ute guzzoni, uma definição de lugar que participa desse movimento instalador:

“apenas há lugar quando algo é instalado de modo a manter e a apresentar um lugar no espaço. Espaço, lugar e homem não podem ser tomados separadamente , assim como não podemos, respectivamente, separar uns dos outros Ser, homem e ente. Ou mundo homem e coisa.”⁴³

Pensar sobre o que é o espaço, ou ainda sobre o ser espacial dos homens e das coisas remete ainda à ligação entre ser e homem. Vinculação do ser aparece como a vinculação com a essência humana., como algo essencial do traço fundamental do homem, pensando o homem vincula-se ao ser.

O espaçar se dá no erigir e construir lugares. O sitio que permite a reunião é fundamental para que se dê o livre e o aberto. Uma característica que Heidegger freqüentemente atribui aos lugares é o seu potencial reunidor. Este reunir é um ‘chamar a seu lugar’ (*Na-seinen-Ort-rufen*), que busca nas coisas sua propriedade originária.

Ute Guzzoni exemplifica esta característica reunidora própria dos lugares com algumas localizações geográficas que apresentam uma certa sacralidade. Estes locais são transformados em diferentes lugares de cultos, através dos séculos, por possuírem em si, independente de qualquer conhecimento comprovável, esse caráter sagrado que reúne, ou seja, reunidor.

Heidegger em seus ditos sobre o espaço demonstra que movimento e acontecimento são parte da essência de seu sentido, ou seja, estão no cerne de seu significado. O termo ‘*gegnet*’, para o qual temos a tradução de ‘*contrea*’,

⁴²GUZZONI, U. Arte e Filosofia p50

⁴³ IBID p.51

'canto' ou 'região de encontro', Surge como o melhor, ou ainda, mais apropriado, para exprimir o movimento e acontecimento do espaço. Essa expressão, conforme Ute Guzzoni explana, carrega em si o encontro do homem com o lugar, existe nela um aspecto de 'vir a nós', 'chegar', 'doar-se' e 'submeter-se', assim como um 'deixar ser', 'receber', 'esperar'. Feito uma clareira que permite olhar através do incorporado, condensado, e plastificado. Para que ocorra esse 'olhar e escuta' é necessário, no entanto, que haja envolvimento, deixar ser e as seguintes adequações: homem/espaço; homem/lugar; homem/mundo; homem/coisa.

As coisas elas mesmas tem algo a dizer ao pensar a partir de si mesmas, ao mesmo tempo em que sempre estão situadas em um campo de referência e sempre falam a partir de um mundo.

Fica claro que o termo *gegnet* libera aquilo o que deve ser pensado para que assim o seja, é o lugar que se envolve com o pensar, mas devemos também pensar na relação desse termo com um verbo que Heidegger utiliza bastante e que nos esclarece sobre o modo como *gegnet* o libera o pensar:

O repousar das coisas corresponde a serenidade do pensar. Em *Serenidade* Heidegger já relacionava esse repousar, que permite às coisas uma singularidade e auto-referência, ao termo 'Gegend'.

Parece inevitável conceber que 'retorno' e 'recolhimento' advêm da noção de 'repouso' e 'quietude'. O homem precisa fazer um esforço, sair de si e trazer para si através do pensar, deixando que as coisas sejam. O pensamento deve chegar às coisas de forma não impositiva. Este 'dar lugar as coisas' não quer apenas assegurar que ela esteja ali, mas dar um lugar onde a coisa possa se enraizar e desenvolver-se por si mesma. Em um pequeno catalogo do museu Chillida-Leku, encontramos a seguinte frase:

As grandes esculturas que se levantam (erguem) do solo como fenômenos da natureza são na realidade manifestações do eterno diálogo do ser humano com seu entorno.⁴⁴

⁴⁴ Catalogo museo Chillida- Leku p.44

A 'Região de Encontro' permite que as coisas repousem e permaneçam, dá as coisas lugar próprio, para que o homem habite.

É muito comum nas reflexões filosóficas contemporâneas, que as obras de arte representem as coisas. Isso ocorre porque as coisas tornaram-se exclusivamente objetos úteis, mercadorias; algo técnico que não permite um confronto cuidadoso entre o homem e o externo, ou homem e natureza. A obra de arte traz a exigência de um lugar próprio para o vínculo do mundo.

O 'invisível essencial' ao qual Heidegger se refere em *Observações sobre Arte- Escultura e Espaço* não é uma verdade mais elevada trazida para a aparência sensível, pois invisibilidade não deve se opor a sensibilidade espacial. Isso seria só um modo diferente de manter a tradição metafísica da diferença ontológica, através de uma oposição entre o sensível e o não sensível, transpostos em visível e invisível.

O invisível é o espaço livre a partir do qual o visível se ergue e constrói e não uma dimensão mais elevada, nas palavras de Ute Guzzoni: “ (...) a própria imagem visível faz ver o invisível a partir do qual ela adquire sua visibilidade”⁴⁵

A obra de arte reúne em si visível e invisível, este último traceja o visível do desconhecido ao visibilizar a partir do nada, essas elucubrações nos remetem à pergunta que Heidegger coloca na Introdução a Metafísica “por que antes o ente e não o nada?”.

2.5. O ESPAÇO DO POÉTICO

Em seu texto *Poeticamente o homem habita* é visível a relação aberta entre a composição poética e o espaço, mais especificamente, do espaçar com o dizer poético. Não apenas as artes plásticas, mas a composição poética também está vinculada à noção heideggeriana de espaço. Podemos observar isso na proximidade entre o ditar poético e o pensar, quando ele fala a respeito do habitar poético.

⁴⁵ IBID p.60

É característica própria da arte, por mais sumária que esta afirmação pareça, ser algo exclusivamente humano. O que significa um transformar da natureza sensível em uma linguagem menos ordinária e não exclusivamente verbal, como se permite ser, muitas vezes, a poesia. Nas palavras de Ute Guzzoni:

Diante das outras coisas produzidas, as obras de arte são coisas especiais que tornam visível o movimento do mundo como tal, o desocultar da verdade do ser, na medida em que elas permitem nelas mesmas um lugar para esse movimento. Poderíamos dizer que as obras de arte são lugares para os lugares [...].⁴⁶

Tais palavras nos levam imediatamente, tal como observa a autora, à idéia de 'incorporação de lugares', propriedade que Heidegger atribui às esculturas, mas que podemos também incluí-la à necessidade anterior do habitar poético, para que esses lugares - as esculturas -, possam ser instalados e ganhem o seu sentido artístico.

Nota-se que na concepção heideggeriana a arte falada também é 'incorporadora' da verdade e o espaço é pensado de modo abrangente. A linguagem é ela mesma um espaço, conforme explicita Ute Guzzoni:

Esse espaço alargado pode ser- também- o espaço da linguagem, sendo que a linguagem não é tida apenas como a possibilidade humana de falar. Em um certo sentido a linguagem, tal qual Heidegger a compreende , é ela mesma um espaço. Para ele as expressões e as imagens que pertencem às coisas espaciais encontram-se costuradas, de modo quase indissolúvel, no domínio da linguagem.⁴⁷

Alguns termos visivelmente importantes no pensamento de Heidegger, tais como : 'caminho'; 'salto'; ' construção; ' região de encontro'; 'lugar'; 'proximidade'; 'distância', não podem ser pensadas desvinculadas da compreensão de espaço, nem tão pouco através de uma transposição ou doação de sentidos espaciais para o domínio da linguagem. Este último abarca o domínio do

⁴⁶ GUZZONI, U. *A relação entre o espaço e a arte no Heidegger tardio*. p.55

⁴⁷ GUZZONI, U. *Arte e Filosofia* p. 57

espaço e vice versa, sendo a linguagem por si mesma espaçante. O que há é uma co- pertinência entre espaço e linguagem.

Benedito Nunes sugere que tanto para Hegel como para Heidegger é tida como verdadeira a idéia de que a poesia é a realização geral da arte. Heidegger considera que toda arte é poética, e ao afirmar isso não pretende reduzir todas as artes a um sistema ordenado pela poesia, mas colocar a linguagem como limiar de toda experiência artística. Tal consideração também nos permite dizer que, por utilizar a palavra em si, a poesia se mostra ainda mais condicionada de diversos modos.

Toda arte é uma expressão do pensar, já que a experiência pensante participa da construção artística. Pensar através da arte e com ela é sempre um modo de optar por um outro caminho que não o regido pelos preceitos científicos e do método.

Existe uma poesia primeira (*Urpoesie*) inerente as línguas que, segundo Benedito Nunes, “extrapola a literatura”⁴⁸. Em *Introdução a Metafísica*, Heidegger introduz ao poético o termo poetizar (*Dichtung*) - para definir o modo como um povo poetiza o ser através de sua língua. Essa mesma idéia também é encontrada em outro momento: *Hölderlin e a essência da poesia*.

Marc Jimenes defende que o pensamento estético em Heidegger é repleto da intenção de um retorno às origens. Assim como os românticos alemães, o poeta Hölderlin, tão citado por Heidegger, também canta em seus hinos uma conciliação com os gregos antigos. Poetas como Hölderlin fundam a habitação original.

Ainda pensando na relação entre a linguagem poética e o espaço, do texto *Para que poetas?* Podemos importar a expressão de Rilke: ‘diante do mundo’, a qual faz referência ao posicionamento do homem perante o mundo. Aqui o poeta parece observar ‘mundo’ como “objeto elaborável”⁴⁹. O homem aparece, assim, excluído do mundo e, portanto, do aberto e da condição de abertura do *Dasein*. Essa objetivação do mundo e das coisas é algo que se projeta no agir humano e que fundamenta a vontade e o querer (*Wollen*), ou

⁴⁸ NUNES, B. *Passagem para o poético*. P.261

⁴⁹ SARAMAGO, L. *A Topologia do ser*. P. 246

seja a 'essência da técnica'.

Tal representação calculadora e, portanto, não intuitiva, obscurece a dimensão do sensível, do abstrato e empobrece a capacidade imagética da palavra que sempre traz outros significados para além da mera capacidade de se comunicar.

Ao final do poema surge a possibilidade de uma inversão que retoma o aberto no interior do homem, através do 'espaço de jogo', que acolhe em si o 'outro'. Surge, assim, uma outra expressão 'o espaço interior do coração' (*der Innenraum des Herzens*).

Essa 'indigência' proveniente da extrema objetivação do mundo toma o espaço do poético. Contudo, permanece protegida a existência mundana (*weltliche Dasein*), apesar do 'tempo de penúria' ou seja de uma aparente obscuridade. Nessa existência mundana, *Dasein* e mundo continuam em uma relação de unidade que, espacialmente, se manifesta pelo aberto.

PARTE 3- UMA CONVERSA ENTRE ARTE E PENSAMENTO, DE HEIDEGGER PARA CHILLIDA.

3.1. O ENTORNO, O NÃO ÚTIL E O LUGAR DA ARTE

Em *A origem da obra de arte* Heidegger menciona que o modo poético, ou ainda como ele coloca no texto traduzido o ‘poetizar- apropriador’, se estende a todas as artes e aos modos de ser. As galerias e os museus, vistos como lugar da arte, também são questionados nesse momento, assim como em seu outro texto: *Sobre a Sistina* (*Über die Sixtina*), de 1955.

Heidegger, no parágrafo 68 de *A origem da obra de arte*, questiona sobre o caráter das coleções e exposições, do comércio da arte, dos críticos e da pesquisa da história da arte; assim como sobre o quanto estes mesmos artifícios propiciam que a obra venha ao nosso encontro, apesar da perda e destruição do mundo do qual tiram suas referências e o qual elas próprias abrem.

No parágrafo 72 ele coloca a questão “A que lugar pertence uma obra?”⁵⁰ e nos responde “A obra pertence, como obra, unicamente ao âmbito que se abre através dela própria”⁵¹.

Anterior a essa questão do ‘lugar da arte’ aparece uma outra distinção, ainda mais detalhada que a exposta anteriormente, entre a presença e os entes à mão. Dentre as coisas estão os utensílios, que se submetem a serventia, e a obra de arte, mencionada e tratada diretamente pela primeira vez por Heidegger. Antes de 1936, foi possível observar uma estreita ligação com a arte em seu texto intitulado *Introdução a Metafísica*, mas o único texto em que Heidegger expõe direta e nitidamente seus conceitos estéticos é na *A Origem*

⁵⁰ HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. 2010. P. 101

⁵¹ *IBID.* p 101

da *Obra de arte*.

Ora, parece claro que Heidegger diferencia em *A origem da obra de arte*, o ser do utensílio e da coisa da obra de arte, caracterizando os três: coisa, obra e utensílio. Havendo dois itens implícitos no surgimento da obra: a criação do artista e a materialidade amorfa anterior. A obra de Arte dá forma à matéria. Ao dizer, por exemplo, “a pintura está na cor”⁵² Heidegger denota a inseparabilidade entre matéria e forma.

Ao trazer a pintura de Van Gogh, Heidegger permite que lancemos o olhar para uma unidade entre os distintos âmbitos: do natural, do utilitário e da obra. O caráter utensiliário do sapato é pensado não para resgatar o ser do utilitário, mas para mostrar que a partir dessa ‘representação’ o mundo da camponesa é aberto. Ao desvelar o mundo cotidianamente encoberto dos sapatos, o caráter de utensílio vem ao nosso encontro, mas através do contorno gasto de sua aparência, do transparecer do caminho por terra úmida do campo. A partir daí, tanto sua serventia quanto o lugar ao qual pertence estão subentendidos na obra. Mundo e Terra compõem a obra. “À terra pertence esse utensílio e no mundo da camponesa ele está abrigado”⁵³. Já o utensílio na obra mostra a relação de pertencimento com a Terra e de abrigo com o Mundo.

Mundo e Terra são termos que, segundo Casanova, designam a tensão velamento e retração. As épocas trazem em si um mundo singular, formado por sua própria semântica, pluralidades e significações. Quando Heidegger fala, em *A origem da obra de arte*, ‘decisões singulares e essenciais no destino de um povo’, a justificativa de tal asserção é justamente o modo como essas ‘decisões’ acompanham toda esta unidade própria do momento histórico.

Esse Mundo é sempre o mundo através do qual o *Dasein* se articula e, apropriadamente, a cada instante, continua sendo de forma coesiva com o que foi; e também abrindo, a cada vez, um porvir repleto de possibilidades de herança.

Quanto ao confronto Terra e Mundo, o que ocorre não é uma luta, mas

⁵² HEIDEGGER, M. *A origem da Obra de Arte*, 2010 p. 43

⁵³ *Ibid* p.81

um vir á tona- através de todo formar mundo- da matéria, do entorno e do abrigo que a Terra é para que o mundo seja. Para Heidegger esse desvelar nunca se dá no modo científico, ou calculador , o que seria a mesma “errância”⁵⁴ a qual a metafísica encontrou o esquecimento do ser. Confiando, desse modo, na medida ontológica desse confronto e compreendendo que toda tentativa de compreensão de totalidade ou de extinguir a falta de fundamento sempre esbarra nas suas próprias ‘zonas de sombreamento’.

Essa metáfora, o embate mundo e terra, nada mais é que a tendência, sobrevivente nos mundos de todas as épocas, de confrontar toda a tentativa de absolutização e seus limites. O que aparece é que sempre há algo mais por trás, velado, feito o céu de Hölderlin sobre o qual já falamos.

Nesse sentido a arte toma um ‘papel fundacional’, no qual o artista sempre se revela um homem de seu tempo, não por expressá-lo, mas por ceder o espaço para o ‘pôr-se- em- obra da verdade’ da sua época, a arte aparece, então, como linguagem do ser.

Michel Haar nota que o conceito terra foi elaborado a partir de uma obra de arte, mas reconhece a amplitude do conceito ao destrinchá-lo em quatro sentidos: Primeiramente relacionado ao termo grego *physis*; depois a partir da compreensão usual de natureza; como terceiro sentido temos a identificação da ‘terra’ no interior da obra, como a matéria que a compõe; e, por último, como o solo pátrio, ou ainda, enraizamento.

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger define as coisas diferenciando o animado do inanimado, sendo este último compreendido como uma propriedade do que ele designa inicialmente por coisas, seja um elemento da natureza ou um utilitário. A coisa se torna obra nessa relação de espacialidade/ tempo e proximidade/ distância⁵⁵. O Templo grego citado nesse texto, sem seu valor histórico e sentido de santuário, poderia ser mero abrigo, uma construção. Entretanto, a obra faz vir à tona o ‘Mundo’ que está na ‘Terra’, tornando possível o habitar e a formação do lugar. Um outro importante aspecto do

⁵⁴ Casanova faz aqui alusão a um termo que, segundo ele exemplifica, Heidegger utiliza para denominar um caminho, Próprio da tradição metafísica, que leva ao esquecimento do Ser. Elemento que acompanha o acontecimento do ser.

⁵⁵ Nesse caso proximidade/distância ainda é uma relação que está no interior da discussão acerca do tema do espaço.

templo é o revelar do 'Mundo'. O contraste que o seu entorno ganha e que torna visível árvore, grama, mar e até mesmo, como ressalta o filósofo, o espaço invisível do ar.

Se agora tentarmos nos reconduzir a uma das obras mais monumentais e conhecidas de Eduardo Chillida através da descrição esmiuçada e repleta de sensações que Ana Maria Rabe nos oferece em seu artigo *El Arte y la Tierra en Martin Heidegger e Eduardo Chillida*, facilmente equivalemos o pensamento do filósofo ao do escultor que, não usando a mesma linguagem, falam do mesmo. Rabe nos diz que 'Elogio Del Horizonte' é feito uma nave que se aventura nos vai e vens das águas mexidas pelos ventos. Essa presença deixa à mostra o céu sereno e a terra firme. O movimento do sol é revelado e ao mesmo tempo permite os jogos de luz e sombra, doando o seu movimentar-se ao interior da obra. Trata-se de uma escultura imensa e acolhedora e conforme define a autora a obra foi 'convertida em templo do universo'⁵⁶.

Além do jogo de luzes e do entorno tão repleto de diferentes texturas, cores e sensações; há também o som do agito do mar, do quebrar e desfazer-se em espumas das ondas. Sobre o som que se escuta na obra, Ana Maria Rabe nos diz:

Aqui a música eterna das ondas, com intervalos ligeiramente irregulares golpeiam contra as pedras ao pé do acantilado. Sempre de novo, mas nunca igual, como diria Chillida, repetem o mesmo ciclo: nascem em um ponto indeterminado, se acercan, se agrandan, adquirem um volume curvado e saltam sobre si mesmas. Ao cair rodando hacia delante, dissolvem-se como ultimo sinal de sua potencia em polvilho branco, que se dispersa hacia arriba. E desaparecem , fundindo-se com o elemento que as viu nacer. Assim cada vez que uma tormenta de ondas entoa um 'final tempestuoso', o concerto marítimo desemboca em uma nova sinfonia de abertura.⁵⁷

Um espaço para ver e ouvir, onde sons e jogos de luz são a 'Terra' revelada pelo lugar 'Elogio Del horizonte'.

⁵⁶ RABE, A. *El Arte y la Tierra en Martin Heidegger e Eduardo Chillida*. P. 171

⁵⁷ *Ibid.* 172



Elogio Del Horizonte

Fonte: *Eduardo Chillida*. Photography of David Finn, 1999 P. 52

No texto *Arte e Espaço*, Heidegger nos aponta definições de espaço e lugar ao delinear o espaço a partir do exemplo da arte, mais especificamente da escultura, que por sua vez dá corpo ao lugar.

Para esclarecer o termo espaço, amplamente discutido nas obras do filósofo parece fundamental pensar o espaçar (*Räumen*), que carrega o significado de abrir possibilidades e retoma o conceito de abertura. Inclusive o próprio ocultamento também aparece como um possibilitador da abertura. O espaço aqui é sublinhado pelo seu caráter de permitir e dispor. Este movimento de propiciar lugares carrega em si a característica de guardar e cuidar. O que é guardado e cultivado não são as coisas que ocupam os lugares, pois as coisas já são em si mesmas um lugar e não pertencentes a um, mas a *in-corporação* do lugar.

O espaçar instala o livre, que se abre para o homem estabelecer-se e habitar. Pensado em sua propriedade, o espaçar é a livre doação de lugares, em que os destinos do homem em sua habitação voltam para a graça de um abrigo, para a desgraça do desabrigo ou até para a indiferença de ambos.⁵⁸

A 'indiferença de ambos', assim como a falta de doação de sentido aos lugares, é que os tornam inabitáveis. A falta de proximidade do homem com o seu lugar,

58 HEIDEGGER, M. *A Arte e O Espaço* P. 93

ou antes com o seu modo de habitar, esquecendo-se desse sentido, dessa proximidade, carrega em si esse termo: 'indiferença' - indiferença à pátria ou ao exílio, e indiferença ao abrigo ou desabrigo. Em outras palavras, a falta da falta.

Não passam despercebidas no texto palavras que remetem à pátria e ao exílio. Recorrentes, esses termos denotam-se importantes para se pensar o habitar do homem. Márcia Schuback, por sua vez, os traduz por 'abrigo e desabrigo'. À época de *Ser e Tempo* temos a mesma opacidade ontológica em relação a manualidade (*Zuhandenheit*), que não abre a uma nova espacialidade por parte do *Dasein*. O que se consolida é a ausência de solo, própria da ocupação pelos fenômenos da impermanência e da dispersão, em novas possibilidades que fundam o fenômeno do desamparo, da ausência de estadia, ou seja, do desenraizamento inerente à impropriedade do *Dasein*.

Em seu ensaio *O Fenômeno do lugar*, Christian Norberg-Schulz afirma que a identidade humana pressupõe a identidade do lugar. Há um significado concreto e profundo na nacionalidade e origem do indivíduo, trata-se do peso de alegar, por exemplo, 'sou brasileiro' ou 'sou europeu', pois há sistemas de pensamentos desenvolvidos regionalmente.

3.2. ESCULTURA, ESCULTORES E ARTES ESPACIAIS

Chama atenção Heidegger ter dois textos dedicados à escultura e a escultores. A tentativa neste momento é tentar compreender o que de peculiar Heidegger observou neste modo de expressão artística e também tornar perceptível como não só a arte, mas as idéias de 'corpo', 'espaço', 'sentido' e 'verdade' ganham recinto e novos contornos nesse pensamento amadurecido do filósofo.

Interessante que o próprio filósofo em um seminário no mesmo ano de *Arte e Espaço* aponta um novo trajeto e novas perguntas que conduzem seu pensar: um direcionamento para a verdade do ser. Em *Arte e Espaço* ao citar Goethe "Nem sempre é necessário que o verdadeiro tome corpo(...)". Ainda que Heidegger dedique tematicamente à escultura, às artes espaciais e ao 'espaçar', fica evidenciado que o '*pôr-em-obra da verdade*' permanece uma

preocupação filosófica de seus escritos. Preocupação que, como sabemos, ganhou notoriedade a partir de 1936 com *A origem da obra de Arte*.

Heidegger fala da *Tekne* grega, lembrando que o conceito de 'arte' advém deste termo. Ele traz à tona a atribuição nascente do termo *tekné* que remete à qualidade de um conhecimento e não de um fazer, tornando visível o traço de permitir desvelamento de todo conhecer, conjugando assim a pergunta que Heidegger propõe em uma reformulação, de outra anterior, pela verdade do ser (*Wahrheit des seins*).

Heidegger introduz no texto *Observações sobre Arte-Escultura e Espaço* algo importante para compreender a relação homem/ espaço: a ação do homem de instalar espaço, de permitir o espaço como espaçante, propriedade relacionada ao termo 'espaçar' sobre o qual já falamos anteriormente. Ele fala de uma expressão alemã: "*Von ein Einräumen*", que temos similar em português 'ceder espaço' ou ainda 'dar espaço' que pode se estender a linguagem, pensamento e às coisas abstratas. O homem, assim, arranja e arruma as coisas e a si mesmo.

O termo '*räumen*' que traduzimos por espaçar tem em alemão o significado de desentulhar ou evacuar, mas como a língua alemã permite verbalizar substantivos e substantivar os verbos, tradutores como Alexandre de Oliveira Ferreira, Marcia sa Schuback e Miguel Gally acreditam, pelo contexto, que Heidegger forjou o verbo '*räumen*' a partir do substantivo '*Raum*', como fez outrora com '*Ding*' e '*Welt*', por exemplo.

Ir a um lugar, ou ainda, mudar de lugar não significa transportar seu corpo, mas mudar sua estadia, esclarece Heidegger, e é desse modo que se dá o fenômeno de *ser-no-mundo*.

O termo espaçar, como já vimos, remete à relação entre espaço, homem e mundo. A partir do movimento e acontecimento o próprio homem é pensado, não apenas como um corpo composto por partes, mas sim como um fenômeno corporificante que possui sua superfície visível e também propriedades invisíveis nos termos usados pelo filósofo, citando mais uma vez: "o modo

como essa cabeça olha no mundo”⁵⁹. Ou através da criação artística que traz o invisível essencial para a configuração, deixando ver “a cada vez o que nunca foi visto até então”⁶⁰

O espaço espaça a medida que o homem o instala, doando o livre. Essa relação de co-pertencimento é similar a que existe entre mundo e espaço, conforme já foi dito anteriormente . Trata-se de uma relação com um movimento igualmente circular ao que ocorre quando precisamos determinar a arte a partir do artista e o artista a partir da arte na discussão inicial de *Observações sobre Arte- escultura e espaço* ; e que também inicia *A origem da obra de arte*.

O movimento do espaço, o espaçar, que doa o aberto, liberta, recebe ocorre no modo do instalar humano. Ute guzzoni lembra que em *Observações sobre Arte- Escultura e Espaço* Heidegger suscita os termos gregos *Topos* e *ksora*, os quais em suas significações marcam a distinção entre lugar e espaço. Essa distinção é metafísica, pois assim como esta não pensa o ser como ser, também não pensa o espaço naquilo que lhe é próprio e o concebe na sua relação com o corpo, mas Heidegger tem a intenção de pensá-lo no seu movimento ontológico de acolhimento e aproximação, desaprisionando o lugar do corpo. É possível, a partir desse raciocínio, compreender o espaço como um acontecimento espaçante, doador e instalador de espaço.

A diferença lançada entre a física e as artes plásticas em *Observações sobre Arte- Escultura- Espaço*⁶¹ é que ainda que o escultor não possa antecipar o resultado dessa confrontação com o espaço ou mesmo responder o que é o espaço, o consumir desse confratar permite ao artista abrir por meio de sua obra o ser do espaço e da própria arte que sempre aparecem como inexprimíveis. Segundo o próprio filósofo destaca ao responder a pergunta por ele implantada “Pode o escultor como escultor, ou seja, através da escultura dizer o que é o espaço e o que significa confrontação com o espaço”⁶²:

⁵⁹ HEIDEGGER, M. *Observações sobre Arte- Escultura e Espaço*, p.20.

⁶⁰ *Ibid* p. 20

⁶¹ Título original: *BermeKungen Zu Kunst- Plastik- Raum* (1964)

⁶² HEIDEGGER, M. *Observações sobre Arte- Escultura- Espaço* p.16

Ele não pode. Esse não-poder não significa nenhuma fraqueza, e sim a força do artista. Por meio de uma obra plástica (*bildwerk*), o escultor pode dizer de maneira tão escassa o que seja a arte plástica (*Bildkunst*), quanto o físico enquanto físico pode dizer o que seja a física por meio de suas experiências. Isso o que é a física não se deixa investigar a partir dos métodos (*wege*) físicos e com meios físicos. A física como ciência não é um possível objeto para um experimento físico.⁶³

Se até aqui a impressão que dá é uma similitude e não diferença entre o físico e o escultor, cabe citar o que Heidegger atribui somente ao artista mais adiante:

O artista traz o invisível essencial para a configuração e, se ele corresponde à essência da arte, deixa ver, a cada vez, o que nunca foi visto até então.⁶⁴

Neste momento Heidegger diz que a arte do escultor não precisa de exposição e a compara com a arte dos romanos que não necessita de documenta, relatando um diferencial diante de outras expressões artísticas.

Heidegger abre também nesse texto uma crítica ao que se diz sobre arte, no que chamam 'literatura sobre a Arte'. Ele lembra que não existia essa 'literatura' na época da arte grega e não era uma descrição de vivências da alma, mas um manifesto de um povo e de sua época que eram expressas pelas obras de arte e arquitetura da Grécia antiga. Logo no início temos a afirmação:

Provavelmente nunca, em tempo algum, falou-se e escreveu-se tantas e tão confusas coisas sobre a arte, tão improvas no uso da palavra, como hoje em dia.⁶⁵

Essa crítica se agrega a um resgate que Heidegger faz de um tempo em que

⁶³ *Ibid.* p.16

⁶⁴ *Ibid.* p.20

⁶⁵ *Ibid.* p.15

não se discutia tanto sobre arte. A partir dessa comparação entre essas duas épocas e dos movimentos artísticos próprios de cada uma delas que parece surgir esse pensar sobre a escultura, esse olhar sobre a arte que confronta o espaço ganha lugar no pensamento de Heidegger, podemos observar esse destaque dado a escultura:

A arte do escultor, por exemplo, não necessitava de nenhuma galeria ou exposição, mesmo a arte dos romanos não precisava de nenhuma documentação.⁶⁶

A escultura torna-se co-determinante para o planejamento espacial (*Raumplanung*). Isso certamente repousa no fato de que ela possui uma relação distinta com o espaço, de que ela, em certa medida, compreende-se como uma confrontação com o espaço.⁶⁷

Embora Heidegger não trate diretamente sobre arquitetura, além desse texto produzido para a exposição de Darmstadt, não podemos ignorar o grande valor que os conceitos de 'ser-no-mundo'; 'espaço'; 'habitar', sobretudo o de 'habitar poeticamente'; e, 'espaçar' tem para a arquitetura. Alguns ensaios feitos a partir do pensamento acerca do 'lugar' e do 'espaço' – como os escritos pelos arquitetos e teóricos Kenneth Frampton e Juhani Pallasma - e inclusive a idéia de uma 'fenomenologia da arquitetura', mostram a contribuição que os temas especulados por Heidegger deixam para os teóricos da arquitetura. O termo construir sobre o qual dissertamos a pouco, apesar de menos freqüente no pensamento do filósofo, também denota-se um relevante aporte para a teoria arquitetônica.

3.3. ENTRE HEIDEGGER E CHILLIDA

A escultura abstrata garante á escultura a possibilidade de ser

⁶⁶ *Ibid* p.15

⁶⁷ *Ibid* p.16

contemplada por todas as suas perspectivas conferindo-lhe muitas vezes o inusitado em seus diferentes ângulos; e é exatamente essa a principal vantagem da escultura abstrata em relação à pintura abstrata, a precursora do estilo.

Quanto a abstração, Ana Maria Prekler nos lembra que o estilo existe nos movimentos artísticos desde que a história é história. Porém, foi apenas no século XX que a abstração foi nomeada como arte em si mesma, fundando assim um estilo irreduzível a qualquer outro movimento. Diferente de outros estilos de nascimento contemporâneo à ela, que em sua maioria tiveram curta duração, a abstração permanece um estilo que perdura, até os dias de hoje, com plena vitalidade.

A autora do artigo *chillida: la abstração* reconduz o estilo abstrato à noção aristotélica de matéria e forma. E também ressalta o aspecto tridimensional que destaca a escultura nesse estilo, lembrando que é através da escultura que a abstração alcança a sua plenitude.

Chillida, em suas obras, usa preferencialmente madeira e ferro. Sobre o ferro o escultor diz que antes de tudo, a impressão que se forma desse material é uma idéia de força. Aderiu posteriormente ao barro, ao cimento e às pedras. A partir de 1980, Eduardo Chillida se especializou na instalação de peças de grandes dimensões. Densidade aparece como algo fundamental para Chillida que vê seu significado para além da constituição material da obra:

Para mim, densidade é uma palavra chave, é um dos valores que considero decisivo (...) Estou falando de concentração de espírito, de concentração de limites, de demarcação de esforço, de limitação de propósito, de comportamento assumido e comprometido, tudo isso é que dá a obra esta densidade que digo.⁶⁸

Uma das características da obra do escultor Eduardo Chillida é a introdução de espaços abertos. Muitas de suas obras ambientam-se no espaço em que se encontram.

⁶⁸ OLANO, Adorta k. *Una Mirada sobre Eduardo Chillida*. P.19

O encontro entre o escultor basco e Heidegger se deu no início da década de 60. Neste encontro ambos perceberam a dupla afinidade que a um só tempo pensava o espaço e tinha um mesmo “modo” de trabalhar com ele.

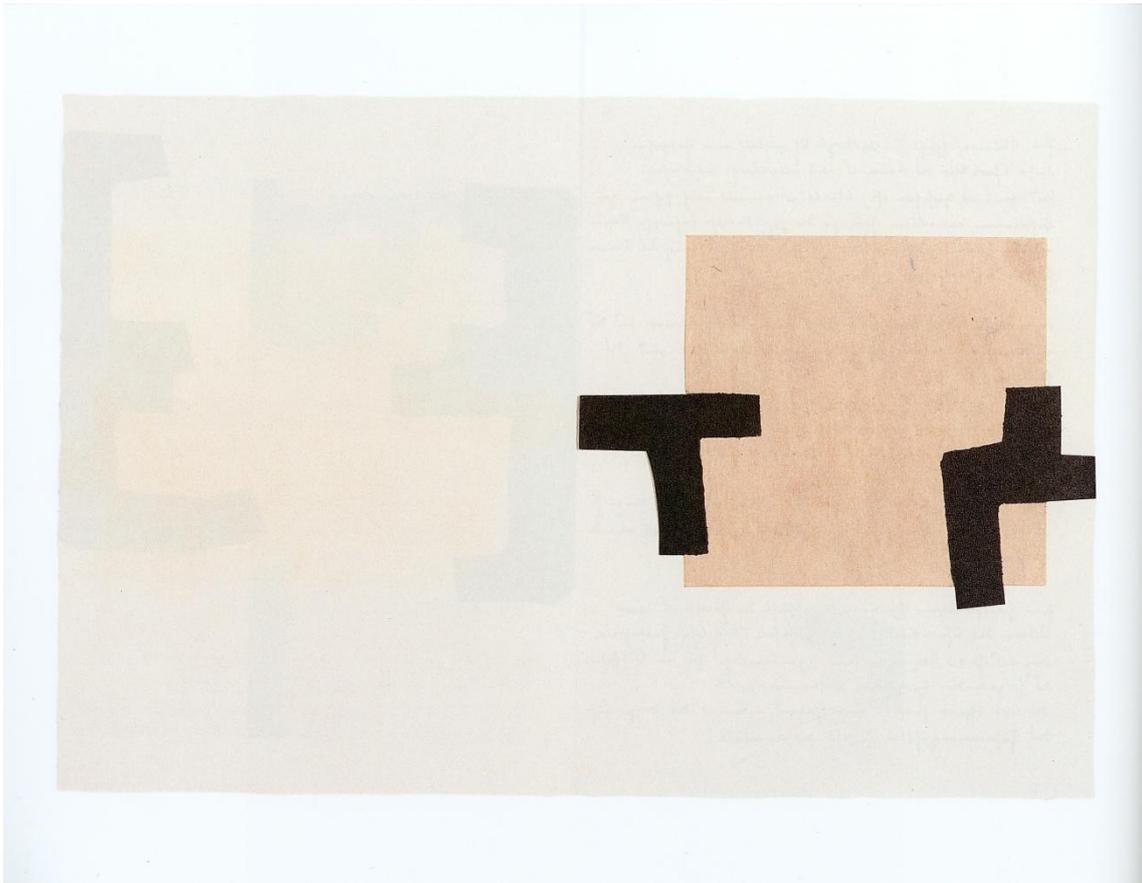


Gruss an Hiedegger, Frankfurt am Main (1994)

Fonte: <http://panathinaeos.wordpress.com/2010/07/16/chillida-gruss-an-hommage-a-heidegger/> acessado em 22/08/2011

Em sua obra *Escritos*, Eduardo Chillida nos dá alguns detalhes de seu encontro com Heidegger. Nos diz antes, porém, que em Paris, 1952, atribuiu à escultura um duplo discurso- intuição/razão- e que o conceitual e o intuitivo trabalham conjuntamente, através de uma tensão dialética. A partir dessa percepção da dupla linguagem, própria de sua escultura e da arte, o escultor percebe que territórios paralelos, como a física, a biologia e a filosofia englobam muitos dos temas e discussões de seu trabalho.

Conheceu Heidegger em uma exposição sua em Zürich e disse que nesta ocasião Heidegger lhe encheu de perguntas sobre as suas obras e os seus títulos. Algum tempo depois um editor suíço entrou em contato com o escultor dizendo que Heidegger se impressionara bastante com o encontro e pedia, por este motivo, o envio dos pensamentos de Chillida sobre suas obras. A sugestão de um “livro bibliófilo” com um escrito do filósofo, ou seja, um trabalho conjunto em uma tiragem limitada, foi uma resposta- convite de Eduardo Chillida.



Fonte: *Der Raum und Der Kunst*, 1969

3.4. ESPAÇO, TEMPO, ASPECTO TRIDIMENSIONAL E VAZIO NA OBRA DE EDUARDO CHILLIDA

O capítulo 17 do livro *Una mirada sobre Eduardo Chillida* é aberto com a seguinte afirmação “ toda a obra de Eduardo Chillida desde o ano 1947 até o final de seus dias é antes de tudo uma concepção original do espaço”⁶⁹. O autor do livro em questão fala do espaço a partir de duas dimensões possíveis: uma dimensão real, na qual se observa um espaço tangível que reparte e ordena ritmos, e uma dimensão espiritual. Apesar de não definir com exatidão o que vem a ser essa dimensão espiritual é possível supor que se trata, conforme mais adiante explicita Olano, da busca do artista pelo profundo do espaço. Isso ocorre através da arte, a qual, ele crê, possui a existência como a sua própria finalidade.

Uma outra coisa que parece dar a tonalidade dessa dimensão espiritual

69 OLANO, Edorta O. *Una Mirada sobre Eduardo Chillida*. P119

que Olano menciona, e que também parece dialogar diretamente com o pensamento de Heidegger, é o sincretismo ocultação-revelação. Uma obra, que é um objeto, a partir dela mesma originará em torno de si um espaço circundante. Com a obra torna-se visível uma realidade profunda intocável, sobre a qual obtemos um “médio conhecimento”⁷⁰.

Olano nos aponta o efeito diferenciado do vazio e da tridimensionalidade com a qual conta a escultura. Ele a diferencia de outras artes plásticas e procura demonstrar as diferentes perspectivas da obra de Chillida que o entorno, escolhido pelo escultor, pode revelar :

Ao pintor bastam dois olhos para expressar-se, o escultor requer três.(...) A obra de Chillida ao estar acabada , parece ter sua própria constituição e sua posição espacial indicativa, mas deixa livre o espectador para eleger seu próprio ponto de vista⁷¹

Na escultura o espaço é rodeado e investido por todos os lados, as estruturas de formas côncavas e convexas vão dando contorno ao vazio e às sombras. A forma indica sua contra forma, o visível revela o vazio. Não se trata de interior e exterior, os vazios também dão o contorno das obras de Chillida e são parte constituintes delas. Olano denomina essa inclusão do vazio na obra de “o mistério da realidade sem matéria”⁷². Um vazio que revela o sacro, como uma música calada. Como para a teoria da música que denota a pausa como tão importante quanto a nota⁷³, o vazio é igualmente constituinte na obra de Chillida.

O vazio se cria, se origina, a partir das formas que o cerca. Nas obras de Chillida o vazio aparece como entidade apreciável e ganha o predicado de volumétrico; temos, então, o ‘volume vazio’ que se dá a partir de uma concepção apriorística do espaço. Mais uma vez uma convergência espaço /tempo , pausa/vazio que nos permite uma analogia entre a música e o espaço. Osinaga nos diz, sobre o lugar da música, que esta não está nas notas, mas

70 *IBID* p.121

71 *IBID* p.121

72 *IBID* p.123

73 teórico que fala sobre a importância da pausa na música- Arnold Schoenberg

entre as notas.

Nas obras de Chillida temos vazios que servem de cobertura à toda superfície e que acabam por confundir-se com a obra, desse modo a poética de sua escultura nada mais é que uma poética dialética do espaço, uma conversa entre a matéria e a forma com o vazio que as envolve. Os vãos formam, como denomina Olano, a “constelação labiríntica”⁷⁴.

Olano menciona também a necessidade de levar em consideração a importância do tempo nas obras de Eduardo Chillida, que está relacionado ao material. Em suas obras elaboradas com cimento e barro o escultor joga com o elemento tempo que incide no ritmo da secagem e solidificação. Algumas obras de cimento que formam uma macro estrutura eram planejadas em parceria com arquitetos e engenheiros de Madrid para integrar a escultura ao urbanismo local. Além da questão relacionada ao material o escultor expõe outros fatores da temporalidade, inclusive relacionando-o ao espaço, presentes em seu pensamento e obra:

“O espaço é um irmão gêmeo do tempo. São dois conceitos absolutamente paralelos e tremendamente similares, e como eu estou muito condicionado pelo espaço, e estado muito interessado pelo tempo. De fato, meu tempo é muito lento, mas esse tempo que é do relógio, a mim não me interessa. Me interessa o tempo que é harmonia, é ritmo, são medidas e já deixam de ser tempo de relógio, é outra coisa.”⁷⁵

Por não ordenar suas esculturas através da simetria, Chillida se intitula um “fora da lei”⁷⁶. Diz que para ele a geometria não existe e fala da possibilidade de compor com pequenos erros, onde as equações não são apenas números, mas sensações, paixões, parte de tudo que comporta um processo vital. Fala de uma propriedade da razão: compreender suas próprias limitações e da sua busca por “limites inalcançáveis” (límites inalcanzables)⁷⁷.

Chillida afirma em entrevista á Deia, ao ser questionado sobre a arte contemporânea, que a arte possui espaço e tempo, o que significa que possui

74 OLANO.E.K. *Uma Mirada sobre Eduardo Chillida*. P 110

75 CHILLIDA, E. *Escritos*. P 80

76 *IBID* p.83

77 *IBID* p.85

raízes. Nesse sentido ele compara arte e religião, o quão arraigada a arte deve ser. Diz que o minimalismo compromete a arte e exemplifica a música contemporânea qualificando-a como muito fria, hermética e elitista.

Não há dúvidas sobre o fato das obras de Chillida dialogarem com o espaço, o habitar e o sentido da arte. Indagamo-nos e tentamos encontrar o modo como esses pontos se relacionam com as obras de Chillida.

A primeira formação de Chillida, abandonada por ele como vimos anteriormente, é em arquitetura. Suas obras não são habitáveis apenas por '*incorporar*' o lugar, elas permitem habitar em diversos âmbitos. Em obras públicas e de dimensões maiores suas obras oferecem espaços interiores onde o espectador pode penetrar a obra, adentrar-se nos seus vãos (ex *Buscando la luz*).

Na obra pensada para a montanha Tíndaya é interessante observarmos que Chillida não pretende ocupar ou preencher, mas ele espaça. Ele pensa em esculpir o vazio para que os homens possam habitá-lo. Trata-se de uma obra que permite habitação e estância, um lugar habitável para o visitante. A obra revela o interior da montanha. Nesta obra o espaço interno aberto, a própria montanha e os jogos de luz é que a formam. O que fica é a pergunta: Tíndaya é uma escultura ou um espaço arquitetônico? O próprio artista responde que é uma extensão dos trabalhos denominados *Lo profundo Es El aire*, esta série mostra mais nitidamente obras que possam ser ao mesmo tempo esculturas e espaços arquitetônicos.

É próprio da arquitetura meditar sobre o interior e o exterior, o contorno é muito importante para a arquitetura. Nas obras arquitetônicas essas duas partes, externa e interna, são conexas. Isso pode ser observado em características evidentes da construção: através de janelas, portas, paredes de vidro, ou seja, o entorno participa do interior das construções. Esse entorno é comumente chamado de quintal ou jardim. E é esse valor ao entorno, característica presente nas obras de Chillida, um dos pontos que marcam a essência arquitetônica de seu trabalho.

Obras como essas nos remetem aos termos *habitar e construir* que Heidegger menciona em 1951 na conferência *Habitar, Construir, Pensar*.

Parece elucidar o modo de habitar do homem. A arquitetura sempre cria espaços através de colunas, telhados, estruturas planas e divisões de espaço. O estilo das formas, das divisórias, o planejamento do espaço e até o material variam de uma cultura a outra, ou seja, no espaço e no tempo. Há ainda, independente destas variações, qualidades próprias dessas construções: elas sempre doam aos homens lugares e refúgios. Como refúgios podemos tanto citar a proteção às condições climáticas como também o sagrado que carregam alguns lugares, como o exemplo que Heidegger nos dá do templo grego em *A Origem da Obra de Arte* de 1936.

Essa Reflexão sobre o limite entre o arquitetônico e o escultórico a qual nos leva às esculturas de Chillida parece ser antes de tudo uma reflexão sobre o habitar. A própria casa de Zabalaga, uma casa de fazenda situada no museu Chillida-Leku, ao ser restaurada foi convertida em escultura. O que Chillida fez foi tornar a restauração da casa, que seria uma obra arquitetônica, em uma de suas obras escultóricas. Nas palavras de Ricardo Pinilla:

Zabalaga se transformou em uma escultura (...) Zabalaga já não é arquitetura em sua acepção usual. A casa passou a ser escultura porque já não é um espaço destinado as funções cotidianas, sendo transformada em um âmbito para pensar e sentir nosso lugar.⁷⁸

Quando esses estudiosos da obra de Chillida pensam nesse 'âmbito para pensar e sentir nosso lugar' podemos migrar diretamente e sem dificuldades para a reflexão ao *habitar poético* que Heidegger interpretou na obra de Hölderlin, modo de habitar que dá ao homem sua medida.

Em *Ser e tempo* Heidegger fala do modo como lidamos com os entes a mão, com as ferramentas. Falando, inclusive, da possibilidade de um posicionamento teórico contemplativo diante dos afazeres cotidianos, propiciando assim uma indagação ontológica fundamental, ao invés de uma relação estritamente pragmática e instrumental. Essa mesma relação mais contemplativa e menos pragmática, que transcende o mero utilitário, podemos

78 PINILLA,R. *Los Espacios Logrados y Habitados: Escultura y arquitetura a la luz de la obra y Del pensamiento de Martin Heidegger*. P. 270

observar em *Construir, Habitar, Pensar* de 1951 quando ele descreve a relação dos passantes com a Ponte de Heidelberg, sobre a qual já se falou anteriormente.

3.5. ARTE E FILOSOFIA NO PENSAMENTO DE HEIDEGGER E NAS OBRAS DE CHILLIDA- O PENSAMENTO IMPORTADO DAS OBRAS DE CHILLIDA

Se nos fiarmos na questão do desvelamento, termo ao qual somos remetidos a pensar nessa *in-corporação* do espaço, à livre doação de lugares, podemos ver abrir-se uma analogia entre poesia e escultura, pois se a linguagem permite o desvelamento através da poesia, o espaço o permite através da arte plástica.

Pensar na doação de lugares a partir da escultura permite que esse sentido poético e desvelador do habitar se torne mais compreensível. Retirado o caráter utilitário dos exemplos anteriores, a escultura pode trazer com maior pureza o sentido da possibilidade de habitar através do lugar, haja vista que a escultura dá corpo ao espaçar. Esse aspecto de in-corporar lugares é bastante visível nas obras de Eduardo Chillida, para quem Heidegger dedicou o texto em questão e com quem ele construiu o livro à mão. Muitas esculturas de Chillida misturam-se com a natureza disposta, só fazendo sentido no local em que se encontram. (ex.: *Elogio del horizonte*)

Em entrevista,⁷⁹ Eduardo Chillida é questionado sobre a importância da concepção do espaço em sua obra. Em sua resposta, ele cita suas leituras e conversas com Heidegger. Nessa mesma entrevista, o escultor fala sobre o vazio - fazendo uma alusão direta a *Arte e espaço*. Ao falar do espaço aberto no coração da montanha – Tindaya (obra inacabada), também considerada uma obra arquitetônica, ele adjetiva o esculpir por positivar um espaço, e fala da ação essencial do vazio para fazê-lo, criando a partir de um vazio e com ele: “Sí, que lo negativo se convierta en positivo”⁸⁰

79 José Angel Valente e Francisco Calvo Serraler- *Conversación com Eduardo Chillida*
80 *Ibid.* p.112

Os espaços propiciados pelas construções de Chillida são habitáveis, não em um sentido meramente funcional, mas no sentido abrangente e originário que Heidegger pensou o verbo 'construir'. A construção, no entanto, não pode ser vista apenas como objeto. Mais do que este caráter objectal, o construído deve ser resguardado como "coisa".

Do mesmo modo que em *A origem da obra de arte* Heidegger inverte a posição da matéria pela obra numa tentativa de talvez tornar visível uma relação mutua de pertencimento. Isso fica claro quando ele diz: "O monumento está na pedra(...) a pintura está na cor, a obra de linguagem está na fala"⁸¹. Positivar o espaço aparece aqui como desvelar o lugar que há nele, propiciando doação de lugares ao habitar dos homens, permitindo a estes o caráter de abertura. O lugar é o espaço aberto que permite, pelo espaçar, que o homem habite por entre as coisas.

A poética dialética do espaço, sobre a qual já falamos, que se dá na relação entre a matéria e a forma com o vazio que a envolve forma a 'constelação labiríntica' das obras de Chillida. Tal formação se dá de diferentes maneiras com diferentes materiais.

Essa relação tão íntima com a matéria, ou ainda com a 'Terra', confere às obras de Chillida e, usemos ainda dizer da própria relação do artista com a obra, um caráter acontecimental. Heidegger não reconhece, de modo algum, a obra de arte como representativa, mas como a própria verdade ou mundo aberto. Ela, a obra, é em si mesma o espaço aberto e não uma representação de um espaço. A obra é o acontecer da verdade, a clareira e o mundo aberto. A obra não representa e sim apresenta, no sentido de tornar algo presente.

O uso dos diferentes materiais pode revelar distintas fases no trabalho de Chillida. O ferro possui a qualidade de resistência, diferentemente do granito e do mármore que estalam, racham. O ferro precisa ser torturado pelo fogo e pelo ferreiro que o manipula; dessa maneira ele vai se metamorfoseando na volatilidade conferida pelo calor até que fixe forma no seu esfriar. Olano compara esse moldurar do ferro com o próprio fluir das palavras: desde a boca até a transcrição literária da mesma.

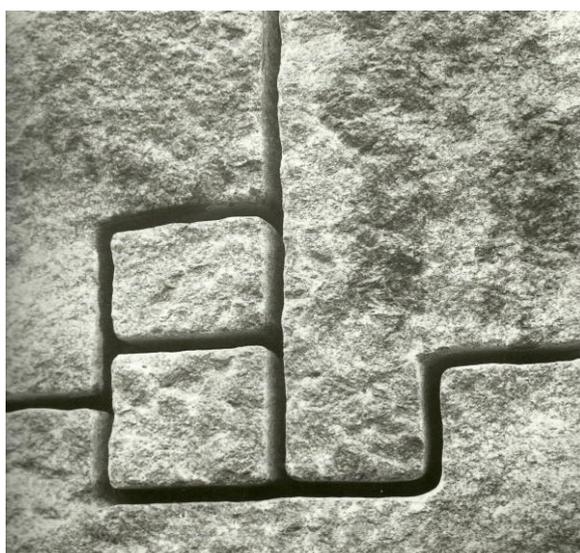
81 HEIDEGGER, M. *A origem da Obra de Arte*, 2010 p. 43

Existem muitas obras de madeira, que Chillida construiu na mesma época a qual Olano intitulou de “idade do ferro”. O Orgânico da madeira confere a obra um caráter lírico e assegura força e consistência através de vigas vivas. E as formas quadradas mostram a madeira como um material de manipulação ainda mais resistente que o ferro.

Há também O alabastro, material que desemboca no que Olano Classifica como uma terceira etapa. Organizando a sequencia, temos três etapas: a primeira fase, *Os Torsos* que compõem suas obras esculturais inaugurais; a segunda a *Idade do Ferro* sobre a qual já explanamos; e a terceira do alabastro, cimento e pedras.

Ao falar da obra que construiu em parceria com Heidegger, como ele mesmo define seu trabalho, Chillida menciona os conceitos de lugar (*Ieku*) “lugar – espaço, localização (topos) e encontro, limite ou mesmo o ‘lugar de encontro’ ”⁸², tal como o escultor o denomina, para este último termo ‘lugar de encontro’ temos os termos ‘contréa’ ou ‘canto’ nas traduções brasileiras.

Ao falar da escolha do nome de uma de suas esculturas “*escuchando la piedra*”, Chillida também explicita essa relação mútua de pertencimento entre obra e material. Ele diz que tentou ouvir da pedra, em toda sua estrutura, aspereza, peso e cor, a obra que havia nela. Ouvir a obra que havia nela.



Escuchando la piedra

82 UGALDE, M. *Hablando com Chillida*. P. 100

Heidegger na *A origem da obra de arte* diz acerca do templo: “A obra templo, ao contrário, no que ela instala um mundo, não deixa a matéria desaparecer”⁸³, fazendo uma contraposição à matéria do utensílio, neste momento fala do rochedo que se torna rochedo, do brilhar dos metais das cores reluzindo e também do som ao soar. Tudo isso aparecendo em um primeiro plano através da obra, o próprio ar que rodeia o edifício ganha visibilidade.

A preocupação com o lugar da obra, ou ainda com o espaço e o mundo aberto por ela, também aparece como tema partilhado entre o pensador e o artista. Nas palavras de Chillida:

El espacio será anônimo
Mientras no lo limite.
Antes mis obras eran
Protagonistas.
Ahora, deben ser médios
para hacer protagonista El
espacio.
Y que este deje de ser
Anônimo.⁸⁴

Mesmo sem um comprometimento teórico e acadêmico o espaço e seu desvelamento é pensado por Chillida. Sua arte é também pensamento.

Un día soñé uma utopia:
encontrar un espacio
donde pudieran
descansar mis esculturas
y la gente caminara entre
ellas como por um bosque.⁸⁵

Nesta “utopia” está guardada a importância do entorno, da formação do lugar e o que nos chega à superfície é uma tênue crítica à generalização estética encontrada em museus contemporâneos, e uma tentativa de manter sua obra

83 HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. P.113

84 Museo chillida-leku. Catálogo p.14

85 *Ibid.*P.10

ambientada no entorno escolhido pelo autor, apenas com a interferência das estações que conferem ao bosque diferentes paisagens no decorrer do ano.

Uma característica que parece uma conquista da arte contemporânea e que encontramos na arte de Chillida, é a retirada do espectador de uma posição de contemplação cômoda e passiva. A obra abstrata com referência diametral, ou, ainda, a 'presença abstrata', conforme aduz Amón, se difere da observação distante e tranqüila de visitas habituais a museus e exposições.

Amón nos diz que é exigido do espectador da arte contemporânea atenção esmerada e esforço. Um certo critério subjetivista, neste caso guiado pela sensibilidade, torna-se exigência da estética contemporânea, mas é preciso mais que isso, é preciso ver na arte um sistema de transformações. Segundo Piaget, citado por Amón, são três as notas da estrutura geral para se observar a estrutura de transformação da arte: totalidade, transformação e auto regulação. Esse compêndio integral confere a arte algo além do que um estímulo de sensibilidades refinadas, uma exigência ao observador: contemplação repleta de agudeza e esforço. Essa contemplação se parece, no entanto, com o esforço que Heidegger menciona em relação a palavra da poesia, ou ainda em relação a 'coisa': deixar ver dos significados profundos e recônditos que está também na matéria, na cor e na forma; além disso há o esforço de deixar a coisa ser. Deixar que a coisa seja.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema do espaço se apresenta como uma inquietação no interior do pensamento contemporâneo em suas diferentes extensões: na ciência, por exemplo, assim como na arte e na filosofia. Ao discorrer acerca da escultura, Heidegger fala sobre a possibilidade de 'in-corporar' própria das obras que se conformam mediante uma delimitação, incluindo e excluindo limites através do vazio e de vãos.

Quanto ao pensamento do Heidegger, parece que há nele uma mudança no que se refere ao seu modo de compreender e aclarar conceitos. Muitos termos permaneceram em seus ditos, abrindo ainda para outros novos e muito significantes. Não há, porém, uma quebra brusca entre o primeiro e o segundo Heidegger, mas um amadurecimento de conceitos e de reflexão filosófica. A arte aparece com acuidade no Heidegger tardio e se mostra como uma possibilidade de refletir sobre 'o que cabe pensado' por uma outra via que não a da técnica ou a da ciência.

A compreensão do 'espaço' que norteou o presente trabalho parece permitir observar com detalhes esse amadurecer e fazer, a partir de si, brotar novos termos e sentidos na filosofia heideggeriana. Todos os textos do filósofo aqui analisados fazem alguma referência a *Ser e tempo* e também, muitas vezes, conectam-se entre si. Observamos que intérpretes como Ute Guzzoni, Didier Franck e Ligia Saramago deram bastante peso à compreensão de 'espaço' e usaram o termo para tentar apreender de modo geral as variações do pensamento heideggeriano..

Ao transportar para seu pensamento os termos que traduzem espaço, tanto do latim quanto do grego, fica evidenciada a necessidade do filósofo de uma compreensão profunda e minudenciada do espaço, que por sua vez tem diversos significados. Para Heidegger, o espaço é abrangente e é a partir dele que surge a possibilidade humana de ceder lugar para tudo o que é humano, desde os lugares físicos, onde as coisas e os homens são acolhidos, até o pensamento. O invisível e abstrato pensar humano também precisa de espaço

para se desenvolver. É preciso língua, história, tradição, percepção do eterno e do mortal para que o homem alcance com o pensamento aquilo que aparece inicialmente no distante. A arte aparece como aquilo que traz para a proximidade aquilo que cabe ser pensado, ela figura e in-corpora o invisível das coisas e do mundo, amplia os sentidos e dá forma às sutilezas.

As obras de Chillida por si mesmas explicitam o que o texto *A arte e o espaço* define como 'in-corporar verdades' e mostraram a Heidegger a possibilidade concreta de abrir espaços a partir do nada, motivadas pelo entorno. Seja na casa preparada para recebê-las ou no bosque cultivado para que elas fossem erigidas no museu Chillida-Leku; ou, ainda, sobre as rochas no meio do mar como os *Peines del viento*, as esculturas dele não estão ali por mera coincidência. Chillida observou o invisível daqueles lugares e suas obras revelam as sutilezas e encantos do espaço onde foram deixadas, elas dão lugar ao espaço e revelam o entorno de seu lugar, assim como o ínfimo que participa dele. Parece que observar os feitos de Chillida permitiram a Heidegger evidenciar a possibilidade de plastificar o invisível. Ele também demonstra isso frequentemente através da poesia de Hölderlin e também de Georg Trakl, mas a escultura foi além ao permitir definir o espaço que se abre e que toma forma mais claramente, ganhando, assim, um sentido abrangente para ser amplamente pensado.



Peines Del Viento

Há uma discussão fundamental em Heidegger sobre a qual não nos aprofundamos, visto que desviaria em muito o objetivo inicial do trabalho. O estudo do singular, do próprio e do autêntico juntamente com o aspecto totalizante que encontramos na definição de 'mundo' é algo que permeia todos os ângulos de *Ser e tempo* e de muitas obras posteriores que fazem alusão a esta. À medida que o homem forma mundo ele abre algo que não diz respeito apenas a vida individual do sujeito, mas que abrange a todos da convivência ou partilha daquela experiência.

Abrindo a possibilidade para uma outra familiaridade, a qual não advém de um significado oferecido previamente dentro dos sentidos e referências já definidos no interior de um determinado horizonte, abre-se a possibilidade de dar um sentido a partir de uma insatisfação do *Dasein*, permitindo que homem e mundo possam ser compreendidos na possibilidade original do acontecimento e não como coisas prontas. Essa insatisfação aparece como uma fissura, provocando deficiência na preocupação ocupada da rotina. Ao abster-se do manipular e da produção, o homem pode *de-morar-se*, permanecer junto às coisas. Os temas *distância*, *des-afastamento* e *proximidade*, são recorrentes e difundidos nas obras do filósofo. Heidegger coloca, em diferentes momentos, a questão da necessidade contemporânea da superação da distância e a pergunta pela essência da proximidade. Observamos isso tanto em *Ser e tempo*, quanto em sua conferência *A coisa*:

“Hoje todo vigente está igualmente distante. Hoje domina e reina a falta de distância. Ora, todo encurtamento e toda supressão dos afastamentos não nos trazem nenhuma proximidade. Que é proximidade?”⁸⁶

Na questão da obra de arte, mais especificamente do artista, isso é algo que não passa despercebido. Quando usamos o exemplo da escultura *Escuchando la piedra*, sobre a qual já falamos, não há dúvida que escutar a pedra, entender sua matéria, sua dureza é uma relação que o artista estabeleceu com o material que tornar-se-ia sua obra. Ao nomeá-la dessa

86 *IBID* P.155

maneira Chillida nos doou duas coisas: O mundo do artista que se relaciona com a matéria até o seu ínfimo, que escuta a matéria, e também o *deixar ser* da coisa, sobre o qual tanto nos fala Heidegger: essa atitude fenomenológica de deixar que fale a matéria, que se deixa perceber.

O que vemos aqui é o mundo próprio do artista que ‘escuta a matéria da pedra’ se tornando o mundo de todos os que são, de alguma forma, espectadores. Os lugares que Chillida deixa também já fazem parte deste ‘mundo totalizante’ de sua pátria e para além disso. Do mesmo modo que, por exemplo, o arquiteto Niemeyer doa seu mundo aos brasileiros deixando seus ‘lugares’. Músicos, poetas também o fazem. Esse próprio que forma mundo é algo que cabe ser pensado, e embora Heidegger não tenha diretamente falado sobre esse movimento, podemos vê-lo no ciclo indissolúvel obra- artista que ele menciona em mais de um momento, bem como nos termos pátria, exílio e enraizamento usados em textos sobre arte.

O espaço se mostra uma preocupação do pensamento contemporâneo em diferentes vertentes: na física, ou seja na ciência, assim como na arte e na filosofia. Heidegger, ao falar da escultura nos deixa claro que os corpos se conformam mediante uma delimitação, ou seja, de um incluir e excluir limites. O texto de Heidegger, que não cita Chillida, contém, segundo Amón, a exegese mais luminosa que é possível imaginar da obra escultórica do Basco.

A pergunta por algo que está fora das entranhas da vida mesma, tem como método para resposta o intuitivo bergsoniano, conhece desde fora, mas não está atada ao presente é orientada por possibilidades justamente encobertas pelo presente. O contato com o presente imediato sempre carrega algo de instintivo. E Para Amón é justamente esta a busca heideggeriana: “se acercando instintivamente, como por simpatia, a um fenômeno original, o espaço que abarca o acontecer vital (...)”⁸⁷ Sobre esse acercamento, as fronteiras da inteligência derramam uma densa “chuva de perguntas”⁸⁸ acerca da propriedade espacial. Há definições no texto do filósofo que parecem um ‘eco’ aos títulos doados por Chillida às suas obras e, em ambos os casos,

87 AMÓN, Santiago. *El arte y El Espacio: Um Libro de Martín Heidegger e Eduardo Chillida*
p. 103

88 *Ibid.* p. 103

temos um chamado á superfície inteligível ao que há de latente no espaço.

As questões que Heidegger formula acerca do vazio, todas estabelecem uma conversa com as formas que Chillida dá as entranhas de ferro de sua obra, Amón define, a relação de Chillida com o ferro como Passional: “Chillida sempre foi essa ambivalência incerta entre o fogo, a paixão, a aura romântica que torturam seus ferros (...)”⁸⁹

89 AMÓN, Santiago. *El arte y El Espacio: Um Libro de Martín Heidegger e Eduardo Chillida*. P.104

REFERÊNCIAS

- AMÓN, Santiago. *El arte y El Espacio: Um Livro de Martín Heidegger e Eduardo Chillida. Imerker* (revista)
- Artefilosofia /instituto de filosofia, Artes e Cultura/Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, n.5. *Dossie Heidegger a arte e o espaço*. Ouro Preto:IFAC,2008. (revista)
- CHILLIDA, Eduardo. *Escritos*. Madrid: La Fábrica, 2005.
- DIDIER, Franck. *Heidegger e o Problema do Espaço* . Trad. João paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1997
- DUQUE-ESTRADA, P. C. *Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade*.In: *O que nos Faz pensar*, N. 13, abr. 1999.
- Eduardo Chillida*. Photography of David Finn, Text by Giovanni Carandente and Dena Merriam, KÖNEMANN. Ed. Cologne, 1999
- GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Tradução: Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- GUZZONI, Ute. *Heidegger: Space and Art*. en *Natureza Humana* 4 (1): 59-110. 2002
- HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen, Neske, 1954.
- _____. *Ensaio e Conferências*.Tradução brasileira de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes. Bragança paulista: Ed Universidade São Francisco,2002.
- _____. *Língua de tradição e língua técnica*. Tradução de M Botas. Lisboa: Vega, 1995.
- _____. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica- Mundo, Finitude, Solidão*.Tradução : Marco Antônio CasaNova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006
- _____. *Sein und Zeit*. Tübingen, Max Niemeyer, 1993.
- _____.*Ser e Tempo*. Tradução brasileira de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: vozes; Bragança paulista: Ed Universidade São Francisco, 2008

_____. *A origem da Obra de Arte*. Tradução Maria da Conceição Costa. Edição bilíngüe. Lisboa: Edições 70, 2010.

_____. *Parmênides*. Tradução: Sérgio Mário Wrueblevski. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *A Caminho Da Linguagem*. Tradução brasileira de Márcia Sá Schuback. Petropolis, RJ: Vozes, 2008

_____. *Carta sobre o Humanismo*. Tradução brasileira de Ernildo Stein. . Lisboa: Editora Guimarães, 1973.

_____. *Introdução a metafísica*. Tradução de Emmanuel carneiro leão. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1999.

_____. *Seminários De Zollikon*. Trad. Gabriela Arnhold, Maria de Fátima de Almeida Prado. Petrópolis: Vozes, 2001A.

_____. *Aportes a la filosofía – acerca del evento*. Tradução argentina de Dina Picotti. Buenos Aires, Editoriais Almagesto e Biblos, 2003.

_____. *Heraclito*. Tradução de Márcia S C Schuback. Rio De Janeiro: Relume- Dumará, 2002.

_____. *Serenidade*. Tradução portuguesa de Maria Madalena Andrade e Olga Santos: In: *Serenidade*. Lisboa, Piaget, 2000.

_____. *A origem da Obra de Arte*. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. *A época das imagens de mundo*. Tradução de Claudia Druker.

_____. *L'Art et l'Espace. (in questions III-IV)* Paris : Gallimard, 1996.

_____. *El arte y El Espacio*. Barcelona: Herder Editorial, 2009

_____. *Arte e Espaço*. Tradução: Márcia Sá Schuback.

_____. *Arte e Espaço*. Tradução Miguel Gally, 2010.

_____. *Questions I et II*. Traduit de l'allemand par Kostas Axelos. Paris: Gallimard, 1968.

_____. *Questions III et IV*. Traduit de l'allemand par Jean Beaufret. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *Remarques sur Art- Sculpture- Espace*. Traduit de l'allemand par Didier Franck. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2009.

HERVÉ, Pasqua. *Introdução à leitura de Ser e Tempo de Martin Heidegger*. Tradução Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

JIMENEZ, Marc. *O que é Estética?* Trad: Fulvia M.L. Moretto. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

MACDOWELL, João A. *A Gênese da Ontologia Fundamental De Martin Heidegger: ensaio de caracterização do modo de pensar em Sein und Zeit*. São Paulo: Loyola, 1993.

NUNES, Benedito. *Passagem Para o Poético: Filosofia e Poesia em Heidegger*. São Paulo : Ática, 1986

OLANO, Edorta K.. *Una mirada sobre Eduardo Chillida: vida y obra de un artista universal*. Madrid: Síntesis, 2003

PAREYSON L. *Os Problemas da Estética*. 3a. ed Martins Fontes. São Paulo; 1997.

PINILLA, Ricardo. *Los Espacios Logrados y habitados: escultura y arquitectura a La luz de La obra de Eduardo Chillida y Del pensamientode Martin Heidegger*. en Arte, Individuo y sociedad. Vol.14 (2002)

POGGELER, Otto. *A Via do Pensamento de Martin Heidegger*. Tradução: Jorge Telles de Menezes; Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

RABE, Ana M. *El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida*. (en articulo publicado em el no 14 de AIS), 2003.

SARAMAGO, Lúgia. *A Topologia do Ser: Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Heidegger*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio;São Paulo: Loyola, 2008.

STEIN, Ernildo. *Compreensão e Finitude: Estrutura e Movimento da Interrogação Heideggeriana*. Ijuí: Unijuí, 2001.

HAAR, Michel. *A obra de arte- ensaio sobre as ontologias das obras*. Tradução de Maria Helena Küner.Rio de Janeiro:Difel, 2000.

_____. *Pensar é pensar a diferença: filosofia e conhecimento empírico*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2002.

_____. *Seis estudos sobre “Ser e Tempo” (Martin Heidegger)*. Petrópolis: Vozes, 1988.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosacnaify, 2001.

VATTIMO, Gianni. *Introdução à Heidegger*. Trad. João Gama. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *Más allá del sujeto: Heidegger y la hermenêutica*. 2ª ed. Trad. Juan Carlos G. Vitale. Barcelona: Paidós, 1992.

_____. *O fim da modernidade: Nihilismo e hermenêutico na cultura Pós-Moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes. 2002

VALENTE, J. A.. y CALVO SERRALLER, F. *El arte como vacío. Conversación con Eduardo Chillida*, en *Revista de Occidente*, nº 181, junio. 1996

ANEXO 1- Sobre Eduardo Chillida

De acordo com o caráter teórico filosófico desta dissertação de mestrado, optamos por apresentar uma sucinta biografia do escultor Eduardo Chillida. Aqui vamos nos adentrar um pouco em informações básicas acerca da história pessoal do escultor Eduardo Chillida e, especialmente, de sua trajetória artística.

Eduardo Chillida nasceu em San Sebastian, em 1924. Aos 19 anos mudou-se para Madrid para estudar arquitetura iniciando sua graduação na universidade de Madrid. No entanto abandonou incompletos seus estudos de arquitetura e ingressou no círculo de Belas Artes de Madrid. Inicialmente produzia obras figurativas, mas adentrou em um novo movimento, a partir de 1950, concentrando-se na abstração.

No que podemos chamar de um primeiro momento de sua criação artística, entre 1948 e 1950 em *Forma y Torso*, temos obras que tomam o contorno de figuras humanas sem cabeça. São formas arredondadas e massudas que dão o delineio de suas primeiras esculturas. Material, peso, densidade e topos (lugar) já aparecem nesse período como preocupações centrais de Chillida.

O artista diz que admira o trabalho de escultores em seu país, cita Beobide, Uribealgo e Larrea, mas diz que foi quando foi a Paris que encontrou outras coisas e a sua maior admiração pela arte espacial. Parece que as obras helênicas do Louvre fazem parte da influência para esse primeiro momento. O encontro com Heidegger se deu no início da década de 60.

Sua primeira exposição individual foi em 1954, na galeria Clan situada na Espanha. Esta exposição foi a pioneira em mostra de escultura abstrata no país.

Eduardo Chillida faleceu em 2002, em San Sebastian, sua cidade natal.