

Sobre A arte e o espaço, de Martin Heidegger

Ligia Saramago*

61

Artefilosofia, Ouro Preto, n.5, p. 61 -72, jul.2008

Mesmo se reconhecêssemos a diversidade das experiências passadas, obteríamos já com isso uma visão penetrante do próprio do espaço? A questão, o que é o espaço enquanto espaço, ainda não é questionada e menos ainda respondida. Permanece indeciso de que modo o espaço é e se lhe pode corresponder um ser.

Pertence o espaço aos fenômenos originários, em cujo contato, segundo uma palavra de Goethe, sobrevém ao homem uma espécie de timidez que chega até à angústia? Pois atrás do espaço, assim parece, já não existe nada a que pudesse ser reconduzido. Diante dele, não existe desvio possível para uma outra coisa. O próprio do espaço deve mostrar-se a partir dele mesmo. O que ele é ainda se deixa dizer?¹

Martin Heidegger (*A arte e o espaço*, 1969)

O espaço, como mostram estas palavras de Heidegger, proferidas no final do caminho de seu pensamento, permaneceu como aquele diante do qual não existe desvio possível, ou mesmo a possibilidade de recondução a algo que lhe fosse anterior. Permaneceu também como uma questão não plenamente questionada “e menos ainda respondida”, dirigida a um “ser” ao qual talvez não corresponda *ser algum*, e em cujo contato nos sobrevém retraimento e angústia. Desde o início de sua reflexão, Heidegger pensou o espaço em sua vinculação ontológica com a noção de *lugar*, considerando este último em seu sentido mais tangível: os lugares do mundo. Tal distinção entre os conceitos de espaço e lugar – nem sempre considerada entre os estudiosos de filosofia do espaço ou de teoria da arquitetura – é, contudo, fundamental no caso de Heidegger. Em obras como *Ontologia (Ontologie)*, de 1923, e *Ser e Tempo (Sein und Zeit)*, de 1927, nas quais, por exemplo, a questão da espacialidade já se fazia presente, a primazia da abordagem fenomenológica e da noção de lugar justificou a situação altamente problemática em que foi lançado o conceito de espaço ao longo de seu pensamento. Se os “lugares” da existência eram, indiscutivelmente, dotados de concretude e sentido, o mesmo não se dava com o espaço, este termo um tanto amorfo e abstrato, que acabou por se constituir num verdadeiro desafio filosófico para Heidegger. Como será visto mais adiante, os lugares não se confi-

* Doutora em Filosofia e Professora do departamento de Filosofia e do Curso de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio (ltsaramago@hotmail.com).

¹ HEIDEGGER, Martin. *Die Kunst und der Raum*. In: *Aus der Erfahrung des Denkens – 1910-1976*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983, que será aqui referido como KR, p. 205. A tradução que será aqui utilizada é a de Márcia Sá Cavalcante Schuback, inserida no volume *O espaço-entre poesia e pensamento*, da série universitária *Teses*, que será aqui referido como AE, p. 99, tradução modificada.

guram inicialmente *nos* “espaços disponíveis” do mundo: antes, os lugares são a origem dos espaços (no plural); lugares abrem e doam espaços. No âmbito do pensamento heideggeriano, tais conceitos – de espaço e lugar – se mostraram, contudo, inseparáveis, envolvendo em sua problemática não apenas o fator tempo, mas também a própria linguagem.

A conferência *A arte e o espaço (Die Kunst und der Raum)*, proferida em 1969, retoma, além destas questões, uma outra discussão que ocupou muito Heidegger: a crítica à redução do problema do espaço aos limites impostos tanto pelas ciências – especialmente a física, a geometria, a geografia e a cosmologia –, quanto pelo pensamento que o concebe como atrelado à consciência subjetiva, opondo a interioridade do sujeito à exterioridade do mundo. Ele fará estas últimas considerações sobre o tema tomando como eixo para sua meditação aquela que sempre se mostrou como o contraponto fundamental à abordagem técnico-científica tanto do espaço como da própria existência: a obra de arte, então compreendida como lugar do acontecimento da verdade. No caso específico de *A arte e o espaço*, está em questão a escultura, onde o acontecer da verdade revela o que o autor identifica como o “espaço autêntico”. Nisto talvez resida um dos maiores interesses desta conferência, uma vez que Heidegger já havia desenvolvido tal temática a partir de outras formas de arte em outros momentos. Em *A origem da obra de arte (Der Ursprung des Kunstwerkes)*, de 1936, por exemplo, a arquitetura (o templo grego) desempenhou um papel decisivo em sua elaboração da questão da verdade; também num breve escrito intitulado *Sobre a Sistina (Über die Sixtina)*, de 1955, em torno da enigmática tela de Rafael, o autor descreve a tomada de posse, pela pintura, de seu espaço essencial.

Será interessante lembrar que ao longo da década anterior à desta conferência, expressamente dedicada à escultura, o problema do espaço suscitou intensos debates nos *Seminários de Zollikon (Zollikoner Seminare)* – que se estenderam de 1959 a 1969 –, em que este tema foi abordado sob diferentes enfoques, dentre estes o da *corporalidade*, ou *o estar-no-espaço de um corpo*. Ainda nestes seminários, foram discutidas as concepções topológicas de Aristóteles, em sua *Física*, que abordam também a temática da relação entre um corpo e seu lugar². O vazio, considerado de forma altamente positiva nas conferências do início da década de 50, voltou a ser discutido nos *Seminários de Zollikon*. Todas estas questões foram retomadas em *A arte e o espaço*, último escrito de Heidegger dedicado às questões da arte.

É importante também observar que no último dos *Seminários de Zollikon*, de 1969, ano em que foi redigida a conferência *A arte e o espaço*, o conceito de *lugar*, antes detentor de uma inegável primazia sobre o de *espaço* no contexto do pensamento de Heidegger, começa a não mostrar mais tal precedência, como atestam as palavras do próprio autor no já referido seminário:

A palavra grega *τόπος (topos)* é traduzida erroneamente pela palavra “lugar” (*Ort*), mas designa algo que costumamos chamar “espaço” (*Raum*).³

² Uma crítica muito freqüentemente endereçada a Heidegger é a da marcante ausência de uma tematização do corpo em sua obra, da corporalidade do *Dasein*, por exemplo, com todas as suas implicações. As freqüentes alusões à corporalidade nos *Seminários de Zollikon* talvez tenham levado Heidegger a considerá-la expressamente em seus comentários sobre a escultura em *A arte e o espaço*.

³ HEIDEGGER, Martin. *Seminários de Zollikon*. Tradução de Gabriella Arnhold e Maria de Fátima de Almeida Prado. Petrópolis: Editora Vozes, 2001, p. 170.

Esta surpreendente interpretação de *topos* como “espaço” antecipa a forma que a questão, como um todo, vai ganhar em *A arte e o espaço*, em que a indagação sobre “o próprio do espaço” se coloca já no início do ensaio, indicando a direção que tomará sua investigação, ou seja, a de uma certa “equivalência” ontológica entre espaço e lugar. Isto já é, de alguma maneira, anunciado pela epígrafe que abre o texto deste último seminário, uma frase de Aristóteles seguida por um importante adendo inserido pelo próprio Heidegger, que diz:

“Parece, pois, algo grandioso e difícil de apreender, o *topos*” – isto é, o lugar-espaço (*das heisst der Ort-Raum*).⁴

A temática mais ampla que envolve de maneira complexa as noções de espaço e lugar – bem como outros conceitos a estes estreitamente relacionados, como o fundamental conceito de *região*, por exemplo – permaneceu como um foco de interesse até os últimos trabalhos de Heidegger. Em *A arte e o espaço*, o autor não deixa dúvida quanto à importância que estes temas foram gradativamente assumindo no conjunto de sua obra, e este escrito poderia mesmo ser tomado como uma síntese bastante significativa das preocupações que marcaram os diversos momentos da densa e fragmentada reflexão heideggeriana sobre o espaço. Meu objetivo neste trabalho é apenas o de apresentar esta síntese, que resgata e reúne alguns dos mais expressivos conceitos cunhados por Heidegger no que tange a esta temática, registrando alguns dos inúmeros desdobramentos que esta questão apresentou.

Espaços, lugares, regiões

Em *A arte e o espaço*, Heidegger toma a escultura, arte espacial por excelência, como tema para sua investigação sobre “o próprio do espaço”, buscando, pela via da arte, adentrar esta questão. Seu ponto de partida é simples: um corpo que ocupa um espaço. Esta circunstância aparentemente tão banal não será como tal considerada por Heidegger, como fica evidente logo no início de seu ensaio, quando ele diz:

As formas da escultura são corpos. Seu material, composto de diferentes matérias, estrutura-se variadamente. A formação ocorre num delimitar, como um incluir e excluir limites (*das Gestalten geschieht im Abgrenzen als Ein- und Ausgrenzen*). Com isso entra em jogo o espaço. Ocupado pela forma escultural, o espaço é definido por um volume acabado, penetrado e vazio. Esse estado de coisas é bem conhecido e ainda assim rico em enigmas.

O corpo escultural corporifica algo (*Der plastische Körper verkörpert etwas*). Corporifica ele o espaço? Será então a escultura uma apropriação do espaço, uma dominação do espaço? Será que assim a escultura corresponderia à conquista científica do espaço?⁵

⁴ KR, p. 203/AE, p. 97, tradução modificada.

⁵ KR, p. 204/AE, pp. 97-98, tradução modificada.

⁶ Não há, no texto de Heidegger, na passagem sobre o templo grego, um termo como “escultura” ou “estátua” que indique precisamente a existência de tal obra em seu interior. O autor alude apenas à presença do deus no templo. Como Heidegger não explicita a que templo se refere (presume-se que seja o templo de Hera, em Pasteum), foi tomado aqui por base o modelo clássico de templo adotado na Grécia antiga. Não obstante as variações de um templo para outro, as esculturas ou relevos em seus frontões e balaustradas, que tinham sempre como tema o deus ao qual o templo fora dedicado, eram uma constante. A importância da imagem do deus foi registrada por Heidegger neste mesmo ensaio quando, a respeito desta imagem, ele afirma: “Não se trata de uma representação para que, através dela, mais facilmente se conheça que aspecto tem o deus, mas é uma obra que faz advir o próprio deus e que, portanto, é o próprio deus”: *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977, pp. 33-34.

⁷ “Que a Madona Sístina tenha se tornado um quadro, e digno de museu, se deve ao próprio curso da História da arte ocidental desde o Renascimento. Mas talvez a Madona Sístina não tenha sido inicialmente uma janela pintada. Ela era, e isso quer dizer: ela permanece uma imagem em sua essência (*ein Bildwesen*) de um gênero único”. Tradução de Nina de Melo Franco a partir daquela realizada para o francês por Philippe Lacoue-Labarthe, transcrita na íntegra em seu artigo *A Vera Semelhança*, que integra o volume *Mimesis e Expressão*, organizado por Rodrigo Duarte e Virgínia

Esta curta passagem, que visa a encaminhar um esclarecimento inicial do que seria “o próprio do espaço”, envolve duas questões distintas: primeiramente, a que concerne ao modo como as formas da escultura (*die plastischen Gebilde*) instalam seus próprios espaços. Em segundo lugar, o autor coloca a questão da possibilidade de uma relação de dominação do espaço que seria levada a cabo pela escultura, o que a aproximaria da forma científica de apropriação daquele. Antes de tudo, será interessante observar que a possibilidade de “corporificação” do espaço pela escultura, mencionada por Heidegger, não acontece pela via do sagrado, como era recorrente em seu pensamento. Este poder da arte, identificado à presença mesma do divino nas obras, pode ser encontrado, por exemplo, em *A origem da obra de arte*, quando Heidegger faz uma alusão à *imagem* do deus no templo grego, recusando-se a se referir a esta como “escultura”⁶, talvez por considerar este termo por demais ligado às categorias da história da arte e à representação. A palavra “imagem” parecia garantir à obra a autenticidade do evento que nela se dava, o aparecer do sagrado.

Este mesmo recurso é encontrado em *Sobre a Sístina*, em que o autor, referindo-se à tela de Rafael, se detém numa discussão sobre o significado do termo *Bild*, imagem, remetendo-se, como ele mesmo esclarece, a um significado anterior à distinção entre “uma imagem em sua essência” e um “quadro”⁷. É, portanto, bastante instigante não apenas o fato de Heidegger, em *A arte e o espaço*, fazer uma alusão explícita às artes plásticas (*die bildende Kunst*) e à escultura (*die Plastik*), como também o tratamento que dá a esta última, sublinhando sua corporalidade – “as formas da escultura são corpos” (*die plastischen Gebilde sind Körper*) – e reconduzindo-as ao que têm de mais “profano”: sua matéria e estrutura, seus cheios e vazios, seu incluir e excluir limites.

Nenhuma menção ao sagrado, ou a qualquer obra específica – menção que pudesse garantir a esta o *status* de obra da “grande arte” –, é feita na abertura de *A arte e o espaço*, quando Heidegger apresenta a escultura, de um modo geral, como tema de sua reflexão. Maria Villela-Petit, em seu excelente estudo sobre o conceito de espaço no pensamento de Heidegger⁸, arrisca o nome de Henry Moore, cujas obras, por suas características específicas, parecem se encaixar perfeitamente nos comentários do autor. De qualquer forma, é significativo o fato de que a materialidade, a forma e o volume da escultura tenham recebido aqui uma total primazia sobre a dimensão do sagrado ou mesmo sobre sua dimensão histórica, ambas tão presentes nos escritos de Heidegger sobre a arte.

A alusão à conquista científica do espaço – leia-se: à dominação tecnológica deste –, mencionada logo em seguida e longamente discutida no texto, guarda, sem dúvida, uma relação direta com o caminho escolhido por Heidegger para falar da escultura. Trata-se aqui da contraposição entre, de um lado, uma aproximação não apenas do ponto de vista da forma da arte, mas também de uma fenomenologia do espaço – aberto pela escultura, no caso –, e, por outro lado, uma abordagem técnica, teórica e representacional do mesmo, que o autor associava ao cientificismo moderno. A relação de Heidegger com a

modernidade como um todo foi, como sabemos, bastante problemática. Esta questão é resumida por Michael Zimmerman nos seguintes termos: “para Martin Heidegger, a ‘modernidade’ constituía o estágio final na história do declínio do ocidente, desde a grande idade dos gregos até o niilismo tecnológico do século XX.”⁹

A modernidade aparece associada, em Heidegger, não apenas à dominação tecnológica, mas também, colocando a questão de forma um tanto esquemática, à industrialização *versus* manualidade do trabalho na oficina, à cidade *versus* campo, à ameaça de perda da identidade de um povo *versus* seu enraizamento ao solo natal, à técnica *versus* arte. O niilismo contemporâneo trazido pelo domínio da tecnologia seria, para ele, o resultado inevitável do pensamento metafísico iniciado com Platão, que teria encontrado um de seus momentos mais expressivos no racionalismo iluminista, dominado pela matemática e pelas ciências naturais. Em vista disso, a arte é concebida por Heidegger como um contraponto forte o bastante a este estado de coisas, capaz de resistir ao domínio da técnica e da produção industrial, ao racionalismo cientificista e à representação; capaz, enfim, de restituir a um povo histórico seu rosto, como afirmara o autor em 1936.

A questão colocada pela tecnologia domina uma parcela significativa da reflexão sobre o espaço levada a cabo em *A arte e o espaço*, especialmente em seus parágrafos iniciais. Neste sentido, bem mais do que uma investigação específica sobre a arte da escultura, é a confrontação de duas formas diversas de se tratar o problema do espaço – a da tecnociência e a da arte –, que pode ser considerada o cerne mesmo desta reflexão, que é resumido na instigante pergunta “mas e o espaço – permanece ele o mesmo?”¹⁰ Tal indagação vai além da distinção inicialmente mencionada entre espaço e lugar, buscando, no espaço mesmo, suas próprias possibilidades de ser.

Partindo da premissa de que a arte e a técnica científica concebem e lidam com o espaço de forma radicalmente diferente¹¹, Heidegger expõe sua visão do espaço moderno – o espaço de Galileu e Newton, o espaço da física, da geometria e da matemática, desprovido de lugares e regiões – e o questiona, nos seguintes termos:

O espaço – aquele uniforme, onde nenhuma das possíveis posições é privilegiada, válido em qualquer direção, mas imperceptível aos sentidos? (...)

E o espaço dos projetos técnicos da física, ou qualquer que seja sua determinação ulterior, pode pretender-se o único espaço verdadeiro? Em comparação com todos os outros espaços diferentemente estruturados, o espaço artístico, o espaço das ações e deslocamentos cotidianos, serão apenas formas primitivas do sujeito, derivações do único espaço cósmico objetivo?

No entanto, o que isso significaria se a objetividade do espaço objetivo do mundo permanecesse inevitavelmente o correlato da subjetividade de uma consciência, estranho aos séculos que precederam a modernidade européia?

Figueiredo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 22.

⁸ VILLELA-PETIT, Maria. Heidegger's conception of space. In: MACANN, Christopher (ed.) *Critical Heidegger*. Londres: Routledge, 1996, p. 153.

⁹ ZIMMERMAN, Michael. *Heidegger's confrontation with modernity: technology, politics, art*. Indianapolis: Indiana University Press, 1990, p. 3, tradução minha.

¹⁰ *Der Raum aber – bleibt er der selbe?* KR, p. 204/AE, p. 98.

¹¹ Embora esta premissa possa ser completamente questionada em vista da crescente qualidade dos trabalhos da arte eletrônica, ela será aqui considerada unicamente por corresponder à posição de Heidegger.

(...) Mesmo se reconhecêssemos a diversidade das experiências passadas, obteríamos já com isso uma visão penetrante do próprio do espaço?¹²

Esta passagem resume as principais questões que mantiveram o espaço, ao longo do caminho do pensamento de Heidegger, como um problema; o que não ocorreu com conceitos tais como os de lugar, localidade ou região, por exemplo, tão adequados a suas considerações fenomenológicas. Para o autor, ao contrário do lugar, ou do *topos*, o espaço – no singular – é aquele desprovido do tempo, da heterogeneidade das paisagens do mundo, das diferentes direções, o invisível e intangível, ainda que facilmente objetivado pelas ciências exatas. Como contraponto a este espaço-objeto, há o espaço interior da consciência de um sujeito, que se coloca “diante” do mundo, estabelecendo um esquema interior-exterior tão avesso à unidade inseparável entre *Dasein* e mundo, por exemplo; unidade que sempre permaneceu inalterada para Heidegger, ainda que formulada de diferentes modos. Nos lugares do mundo há espaços, mas jamais o espaço.

A crítica heideggeriana ao “espaço moderno” é endereçada, portanto, à modernidade tanto se considerada como o pensamento que teve sua origem no Renascimento – momento, por sinal, em que a arte e a técnica trabalharam juntas na busca de um “domínio” objetivador do espaço, que culminou na formulação das regras da perspectiva linear –, como se pensada como a modernidade artística do século XX. Não há como negar que, naquele momento, especialmente no início do século, algumas vertentes das artes plásticas protagonizaram uma autêntica revolução no espaço pictórico, como que desconstruindo o componente perspectivo, ou representacional, deste espaço. Movimentos ligados à estética da máquina – como o construtivismo russo, o dadaísmo e o futurismo, por exemplo – tiveram então uma importância decisiva, ainda que mantendo discussões bastante diferentes em relação a tal estética, e com propósitos profundamente diversos. E embora não se possa generalizar o anti-modernismo de Heidegger, uma restrição às “discussões” sobre o espaço também no campo da arte é expressa em *A arte e o espaço*, no momento em que o autor, aproximando arte e tecnologia, indaga:

O espaço – que, neste meio tempo, provoca o homem moderno a dominá-lo até às últimas conseqüências, de maneira crescente e teimosa?

E as artes plásticas modernas também não seguem esta mesma provocação ao compreenderem-se como discussão com o espaço? Não será nisso que elas encontram confirmado seu caráter de contemporâneas?¹³

A ânsia por uma provocação e pelo domínio do espaço na modernidade, “de maneira crescente e teimosa”, até mesmo pela via da arte – aquela que deveria revelar o mais autêntico do espaço –, como coloca Heidegger, afastaria o homem cada vez mais da verdadeira essência deste. E uma questão ainda espera por resposta: “No entanto,

¹² KR, pp. 204-205/AE, pp. 98-99.

¹³ KR, pp. 204-205/AE, p. 98. Michael Zimmerman, em sua obra acima citada (p. 155), comenta a oposição de Heidegger ao utilitarismo que marcava as obras modernistas também na arquitetura e no design, utilitarismo presente em criações ligadas à *Bauhaus* e à *Nova Objetividade* (*Die Neue Sachlichkeit*), por exemplo. Uma clara alusão a Le Corbusier é feita por Heidegger numa passagem de *Os conceitos fundamentais da metafísica. Mundo – finitude – solidão* (*Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*), citada por Zimmerman, que transcrevo aqui: “Nós falamos de edificação-máquina [*Maschinenbau*]. Mas nem tudo o que pode e deve ser construído é uma máquina. Portanto, este é apenas um outro sinal do desraizamento que domina o pensamento e a compreensão de hoje, quando alguém nos oferece a casa como uma máquina de morar [*Wohnmaschine*] e a cadeira como uma máquina de sentar. Há muitos que vêm neste absurdo uma grande descoberta e o arauto de uma nova cultura”. [GA, 29-30: 316]. Tradução minha a partir da citação de Zimmerman.

como poderemos encontrar o próprio do espaço?”¹⁴. E Heidegger aponta para um atalho, “estreito e hesitante”, porém sempre por ele percorrido, que é escutar o dizer da própria linguagem, da palavra mesma: *espaço*. Esta significa *espaçar, trazer para o livre, instalar o aberto, abrir-se para o habitar do homem*. “Como acontece o espaçar?”¹⁵, indaga ele. Espaçar é, antes de tudo, uma dádiva, um *dar-espaço*: é a *livre doação de lugares* tanto para o habitar do homem quanto para o advento do sagrado, e é também *a instalação da localidade* para este habitar humano. Desta forma, o espaçar, ou o dar-espaço, acontece no duplo movimento de *conceder* e *dispor*. Mas se o dar-espaço ocorre como concessão de lugares, os lugares, por sua vez, seriam então determinados por esse espaçar. Isso parece apontar para uma inversão da relação que Heidegger compreendia como sendo a *relação original* entre lugar e espaço, ou seja, a relação na qual *os espaços são concedidos por lugares*, os lugares do mundo, compreendidos aqui tanto como as coisas construídas – habitações, lugares públicos, pontes –, quanto como os artefatos que nos cercam: um cântaro, por exemplo, é também um lugar. O próprio Heidegger, em *A arte e o espaço*, formulou esta questão nos seguintes termos:

A pergunta se impõe: os lugares são primeiramente e apenas resultado e consequência do dar-espaço? Ou o dar-espaço recebe o que tem de próprio da vigência dos lugares reunidos? Neste caso, deveríamos procurar o próprio do espaçar na fundação da localidade (*in der Gründung von Ortschaft*), deveríamos pensar a localidade como o jogo recíproco de lugares.

Deveríamos, em seguida, considerar para quê e como esse jogo recebe da vastidão livre da região a indicação para o mútuo pertencer das coisas. Deveríamos apreender que as coisas são em si mesmas lugares e não apenas pertencem a um lugar.

Neste caso, seríamos forçados, ao longo do tempo, a aceitar um fato estranho: o lugar não se encontra no interior de um espaço dado à maneira do espaço físico-técnico. Ao contrário, é esse que se desdobra a partir da vigência de lugares numa região.

O jogo entrelaçado de arte e espaço deveria ser pensado como experiência de lugar e região. A arte como escultura: nenhuma apropriação do espaço. A escultura não seria uma discussão (*keine Auseinandersetzung*) com o espaço.

A escultura seria a in-corporação de lugares (*die Verkörperung von Orten*) que, abrindo e guardando uma região, mantém consigo uma liberdade, que concede a cada coisa seu demorar-se e ao homem o habitar em meio às coisas.¹⁶

Da passagem acima, pode-se depreender que nem os lugares simplesmente concedem espaços nem o espaço se oferece como um

¹⁴ *Doch wie können wir das Eigentümliche des Raumes finden?* KR, p. 206/AE, p. 100.

¹⁵ *Wie geschieht das Räumen?* KR, p. 207/AE, p. 101.

¹⁶ KR, 208/AE, pp. 102-103, tradução modificada.

“receptáculo” vazio para as possíveis configurações de lugares em seu interior. O espaço – que é sempre compreendido em Heidegger como um “dar-espaço” – é determinado não exatamente apenas por lugares, mas recebe o que tem de próprio da reunião de lugares, que Heidegger chama de *incorporação* de lugares. Esta incorporação de lugares dá-se como *localidade*, como “jogo recíproco de lugares”, que, por sua vez, recebe da *região* o “como” do mútuo pertencimento entre as coisas. Em resumo, não são lugares, mas a *in-corporação de lugares* – ou seja, a vigência de uma reunião de lugares – que “determina” o espaço.

Os sentidos de reunião e de pertencimento mútuo, bem como a própria idéia de lugar, têm suas raízes no fundamental conceito heideggeriano de *região*, que, tendo sido elaborado já nos escritos da década de 1920, teve seu escopo permanentemente alargado ao longo da obra do autor. A região, tal como apresentada em *A arte e o espaço*, difere de forma marcante do tratamento que este conceito recebeu em *Ser e Tempo*: dilatou-se e incorporou novos sentidos, embora ainda permaneça um conceito essencialmente topológico. Se, no tratado de 1927, “região” designava basicamente um conjunto de localidades encontradas no entorno do mundo, nos escritos da década de 1940 ela passa a designar também a dimensão do pensamento, como *um modo de relação não objetificador* entre a espacialidade do mundo e a dimensão do *logos* enquanto articulação verbal da compreensão.

A região detém, como suas qualidades mais próprias, traços que remetem primeiramente à *ch ra* platônica enquanto “receptáculo”, isto é, como a amplidão envolvente que resguarda, e como a própria possibilidade de qualquer habitar, instância na qual as coisas podem dar-se e vir ao encontro. Em segundo lugar, a região remete a *peras*, como “o arredor que rodeia”, isto é, a cercania que delimita tanto os lugares quanto a si mesma. E remete finalmente ao *topos*, não no sentido de uma identificação pura e simples a este, mas como a *essência e a localidade do próprio lugar*. Desta forma, o conceito de *região* possui uma natureza tal que abarca em si diferentes qualidades espaciais que convergem, não obstante, para um sentido de “estar rodeado”, o qual também se refere explicitamente à natureza do pensamento.

A região, tal como concebida por Heidegger, implica a negação de qualquer possibilidade de contraposição compreendida como objetificação dos entes que se mostram em seu âmbito. Pois na medida em que os diversos lugares contêm *em si* seus arredores que se mesclam e articulam, na medida em que as regiões já trazem *em si* o poder de reunir e resguardar, qualquer “contra-posição objetiva” (*Gegenstand*) – de um sujeito que se põe *diante* do mundo, ou *diante* de seu objeto – entraria em contradição com a natureza mesma da “topologia” aqui proposta por Heidegger.¹⁷ Segundo Maria Villela-Petit, o conceito de região, em *A arte e o espaço*, teria sido, enfim, integrado às reflexões de Heidegger sobre a arte, especificamente as artes espaciais, o que é por ela expresso nos seguintes termos:

Esta meditação sobre o espaçar não inverte a relação lugar-espaço (...), mas traz à tona ainda mais forçosamente a necessidade de um espaço habitado, fundado em coisas

¹⁷ Esta negação por Heidegger da contraposição objetiva de sujeito e objeto já fora explicitada desde o início de seu pensamento, como é amplamente sabido. A novidade aqui consiste numa reelaboração dessa premissa em termos topológicos, algo impensável na década de 1920.

construídas, que tem lugar a partir do espaço aberto de uma região (*Gegend*). Assim, *A arte e o espaço* faz com que se interpenetrem duas vertentes da meditação de Heidegger sobre o espaço: aquela que, iniciando-se com uma investigação sobre o ser (*Wesen*) da obra de arte, renova o pensar a relação lugar-espaço, e aquela que considera a região (*Gegend*), a vastidão livre (*die freie Weite*) nas bases do *Ereignis*.¹⁸

As coisas são em si mesmas lugares; esta constatação – que já havia sido enfatizada desde a afirmação do “ser lugar” de um simples objeto, como um cântaro, em *A coisa*, ou em termos da “coisa construída”, no caso da ponte de Heidelberg, em *Construir Habitar Pensar* – é pensada agora sob o prisma da escultura, de um modo que ao mesmo tempo retoma e reconsidera o que havia sido colocado na década de 1930, em *A origem da obra de arte*. Por remeterem sempre a si mesmas e a nada fora delas, as obras de arte instalam seus próprios espaços, a partir de seu ser “obra-lugar”, se assim podemos dizer. Da mesma forma, as obras da escultura *in-corporam* em si lugares, instalando-os e abrindo a partir de si seus espaços.

Em *A arte e o espaço*, a escultura instala uma localidade, permanecendo como “um volume acabado” e em si mesmo. Este ser “um volume acabado” da forma esculpida, por outro lado, não a joga numa contraposição com o espaço, ou num conflito com ele, embora a superfície expressiva e única da escultura se recorte “contra” a ambiência que ao redor dela se instala. Ainda assim, por sua própria natureza, o volume esculpido se impõe como um corpo no espaço. O que é interessante observar neste escrito é justamente, como observou Villela-Petit, o movimento regionador desencadeado por este corpo no espaço, ou seja, o movimento de congregação, de reunião do que se encontra no seu âmbito de influência. Tal movimento é, como já foi mencionado, contrário ao sentido de objetivação, de dominação e mesmo de “discussão” do espaço, presentes não apenas na abordagem técnica deste último, mas também na própria arte, ou, mais precisamente, em alguns segmentos da arte moderna. Voltando às palavras de Heidegger: “a arte como escultura: nenhuma apropriação do espaço. A escultura não seria uma discussão com o espaço”.

A forma escultórica se recorta contra um certo “vazio” ao seu redor e é ela mesma recortada em seu interior. Em seu corpo, os vazios são tão substanciais quanto sua matéria. “E o que seria do vazio do espaço?”, se pergunta Heidegger, retornando a um tema que não raro aparece em suas reflexões. Voltando aos escritos que foram mencionados no parágrafo anterior, em *A coisa* (1951), considerando o exemplo do cântaro, se este não tivesse seu *espaço* vazio, não seria um cântaro, ou, o que daria no mesmo, não seria um *lugar*. Reciprocamente, o *espaço* vazio só acolhe o vinho graças às paredes e ao fundo do cântaro, que proporcionam um *lugar* para este vazio. Em *Construir Habitar Pensar* (1951), a ponte de Heidelberg é um elemento de travessia que simultaneamente liga e separa, que diferencia e dissolve a fronteira: *na* ponte, as duas margens do rio se unem, enquanto per-

¹⁸ *Op. cit.*, p. 152, tradução minha.

manecem duas. O que permite o fluir do rio sob a ponte são precisamente os vãos entre as arcadas de seus pilares. Tal como o cântaro, as arcadas foram feitas para permitir o fluxo através de seus vazios. Em torno da ponte, assim como com o templo grego, em *A origem da obra de arte*, a paisagem tem ressaltado o brilho de seu aspecto. Ligada aos destinos dos homens, a ambiência se configura em seus caminhos, no desenho das margens do rio, na praça da catedral, no lugar sagrado.

O vazio se faz presente como um fator essencial na questão do espaço, dissociando-se, por completo, de qualquer conotação de “falta” ou “deficiência”. E aqui, vale retornar a um dos seminários de Zollikon, em 1964, no momento em que Heidegger esclarece a diferença entre o *livre* – ou *aberto* – e o *vazio*. “O vazio é o livre não ocupado”, diz ele; o livre, ou aberto, é o fundamento do vazio. Não pode haver vazio sem que *antes* se dê o livre. A afirmação de que “o espaço pode continuar livre mesmo se for ocupado”¹⁹ distingue o espaço, em si mesmo, do vazio, remetendo-o ao próprio aberto. Voltando à escultura, assim como o cântaro permitiu a vaza do vinho através de seu vazio, reunindo assim homens e deuses em sua dádiva; assim como a ponte possibilitou o correr do rio por entre seus vãos, reunindo assim as duas margens do rio, do mesmo modo a escultura encontra no vazio “contra” o qual se recorta o receptáculo para sua instalação de lugares, reunindo-os numa região. Em seu jogar com o vazio, ela perfaz seu ser como obra de arte. Neste sentido, a expressão “lugar-espaço”, acrescentada por Heidegger à citação de Aristóteles na abertura de *A arte e o espaço*, vem confirmar que o lugar, incorporado ou como “um volume acabado”, está em permanente jogo e unidade com o livre e com o vazio do espaço.

A proximidade da linguagem

Ao finalizar *A arte e o espaço*, Heidegger encaminha seu argumento para uma conclusão inesperada, trazendo um novo elemento, que não é, certamente, nada novo no contexto de seu pensamento. Diz ele:

A escultura: incorporação da verdade do ser como obra instauradora de lugares.

Já *uma visão cuidadosa do próprio desta arte* nos permite presumir que a verdade, enquanto desvelamento do ser, não se dá apenas nem necessariamente como incorporação.

Goethe diz: “Não é sempre necessário que o verdadeiro adquira corpo; já basta que plane como espírito e provoque harmonia; que, como o toque dos sinos, se espraie nos ares, sorrindo em sua gravidade.”²⁰

É “o próprio desta arte” da escultura, desta arte forçosamente espacial, que pode atestar que a verdade não precisa tomar corpo: ela pode planar como vibração sonora no ar. É no mínimo instigante que tal constatação se dê precisamente aqui, na última linha deste último escrito dedicado ao espaço e às artes plásticas: a verdade do ser como obra espacial não se dá necessariamente na forma,

¹⁹ HEIDEGGER, Martin. *Seminários de Zollikon*, p. 42.

²⁰ KR, pp. 209-10/AE, pp. 104-105, grifo meu. No original: “**Es ist nicht immer nötig, dass das Wahre sich verkörpere; schon genug, wenn es geistig umherschwebt und Übereinstimmung bewirkt, wenn es wie Glockenton ernst-freundlich durch die Lüfte wogt**”.

mas pode acontecer pelo toque sonoro, no ressoar, no mistério que envolve, em última instância, som e manifestação. Como o coloca Maria Villela-Petit:

No final de *A arte e o espaço*, a referência às artes plásticas é deixada. A compreensão da verdade que revela o espaço na obra de arte pode se fazer sem qualquer suporte, sem qualquer corporificação plástica, e simplesmente flutuar no ar ou vibrar no canto, na voz ou no som de sinos de igreja.²¹

Em *A arte e o espaço* se apresenta uma instauração do espaço como a abertura que é levada a cabo tanto pela obra de arte (cuja superfície vibra ao jogo de luz e sombra) quanto pelo ressoar do som (o sino da igreja, por exemplo) ou da voz. Se por um lado esta posição de Heidegger pode soar, em certa medida, depreciativa daquilo que é mais próprio das artes plásticas – a forma, com todos os recursos poéticos e materiais que só ela pode oferecer –, por outro, as palavras do autor que encerram *A arte e o espaço* parecem apontar para uma outra direção: a possibilidade de se pensar a arte sem que se recorra à oposição banalizante entre artes temporais e espaciais é aqui sutilmente anunciada, uma vez que o som, para que seja ouvido, requer a mesma abertura de espaço. A meu ver, a insinuação feita por Heidegger traz uma questão bastante complexa, sempre presente em seu pensamento, ainda que não explicitamente: a da *confluência entre lugar, espaço e o dizer da linguagem*, que se dá também como som. Em suas meditações sobre a arte – seja sobre a escultura, a poesia, ou a arquitetura –, especialmente a partir da década de 1950, veio se evidenciando a necessidade de se considerar esta confluência. A noção de *proximidade* me parece ser a chave para a compreensão e confirmação de tal premissa. A proximidade, esta preocupação que acompanha Heidegger desde o início, é um de seus temas mais complexos e, do ponto de vista de um estudo de sua “topologia”, certamente o mais fundamental. Uma das dificuldades envolvendo este conceito em Heidegger repousa no fato de que o ingrediente espacial, ou topológico, da proximidade não se identifica unicamente à proximidade física – associando-se profundamente à linguagem também –, mas, ainda assim, está essencialmente atrelado a esta. Contudo, o que está por trás da preocupação de Heidegger com a questão da proximidade é, principalmente, a violência, se assim posso dizer, que impera no plano da técnica e da vontade extrema de controle, que põe em risco a possibilidade mesma de um acesso à proximidade como tal.²²

Se no texto em questão o autor insiste no poder regionador e congregador da escultura, que levaria a um resguardo do mútuo pertencer das coisas, não é difícil perceber que ele fala de proximidade. Tal proximidade impregna o espaço operado pela escultura que, como diz Heidegger, concede algo: “deixa vigorar o aberto, faz o aparecer das coisas presentes, de que o habitar humano depende”.²³ Uma alusão muito afim com esta pode ser encontrada em *A essência da linguagem*, onde a íntima ligação entre a linguagem – como o *dizer* – e o aparecer das coisas é assim expressa por Heidegger:

²¹ Cf. VILLELA-PETIT, M. Heidegger's conception of space, pp. 153-54, tradução minha.

²² Um exemplo do comportamento invasivo e controlador da tecnologia é citado por Heidegger nas primeiras linhas de *A coisa*, quando o autor menciona a “transposição” para um minuto de filme do longo processo de germinação e desenvolvimento das plantas, processos estes que “se mantinham escondidos durante as estações do ano”. Abrigado dos olhos humanos, este crescimento se demorava em seu tempo próprio. O filme, que reduz estações do ano a um minuto e joga recantos escondidos da terra nas salas de estar do mundo inteiro, estabeleceria uma nova e artificial relação com a proximidade e a distância.

²³ KR, p. 207/AE, p. 101.

Chamando-se a palavra de rebento ou flor da boca, escutamos o som da linguagem emergir terrena. De onde? Do dizer e de sua saga, em que se oferece o mundo como um deixar aparecer. O som vibra a partir da sonância, da reunião que recolhe e convoca, que se abre para o aberto, deixando assim o mundo aparecer nas coisas. (...) O sonoro telúrico da linguagem está contido na harmonia que afina e sintoniza entre si as regiões da articulação de mundo (*die Gegenden des Weltgefüges*).²⁴

Se considerarmos o fato de que Heidegger foi avesso a uma linguagem metafórica ou alegórica, e que evitava também o uso de imagens que remetessem a algum sentido que pairasse além das próprias palavras, poderemos então – no que tange a sua própria concepção de linguagem – afirmar o contrário: para ele, a linguagem *apresenta*, sem jamais representar. A linguagem sempre e já *manifesta*, é “sentido sensível”. O mesmo se pode dizer, certamente, da linguagem adotada em seus escritos.

Se considerarmos ainda o fato de que conceitos tais como os de espaço, lugar e proximidade são tratados por Heidegger de um modo que, cada vez mais, é necessário pensá-los no âmbito da própria linguagem, poderemos então considerar que este elemento, ou dimensão “verbal”, se assim posso dizer, está presente nestas mesmas noções de espaço, lugar e proximidade, tal como Heidegger as concebe. A passagem de *A arte e o espaço*, na qual Heidegger precisa recorrer à linguagem para alcançar “o próprio do espaço”, parece confirmar estas hipóteses.²⁵ A citação final de Goethe evoca ainda o espriar-se do som, num sentido que talvez se possa identificar à conexão implícita e necessária entre a sonoridade e o espaço, sonoridade esta que pode também ser a da própria linguagem.

De tudo o que foi até agora colocado, fica evidente que a proximidade, o mais fundamental dos conceitos espaciais no pensamento de Heidegger, não pode ser compreendida como independente da essencial e originária vinculação entre espaço e linguagem, *uma vez que ela se funda nessa vinculação*. O elemento sonoro impregna a *topologia do ser*, expressão cunhada por Heidegger em 1947, que uso aqui num sentido bastante alargado. A palavra é seu solo. Sobre esta topologia ainda há muito para ser dito, mas também o não dito faz parte de sua verdade. E o problema específico do espaço, no contexto desta topologia, guardou sempre uma medida de enigma. Mas não devemos perder de vista que tratamos aqui, sobretudo, daquilo acerca do qual Heidegger declarou, no final de seu *Denkweg*: “pois atrás do espaço, assim, parece, já não existe nada a que pudesse ser conduzido. Diante dele, não existe desvio possível para outra oisa”.

²⁴ HEIDEGGER, Martin. *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart: Neske, 1975, p. 208. A passagem citada consta na versão em português *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2004, p. 164.

²⁵ Relembrando a passagem: “No entanto, como poderemos encontrar o próprio do espaço? Existe um atalho, embora estreito e hesitante. Tentemos escutar a linguagem. De que fala a palavra espaço?” KR, p. 206/AE, p. 100.