



ORIGINAL
ORIGINAL

Editor
Renata Baesso

Conflito de interesses
Não há conflito de interesses.

Recebido
21 set. 2022

Versão Final
3 out. 2023

Aprovado
9 out. 2023

Os signos e as coisas: uma leitura fenomenológica da arquitetura

The signs and the things: a phenomenological reading of architecture

Luiz Felipe da Cunha e Silva¹ 

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Projeto de Arquitetura. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: luizfelipe@fau.ufrj.br

Como citar este artigo/How to cite this article: Cunha e Silva, L. F. Os signos e as coisas: uma leitura fenomenológica da arquitetura. *Oculum Ensaios*, v. 21, e246864, 2024. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v21e2024a6864>

Resumo

A partir da formulação do teórico da arquitetura Kenneth Frampton, de que o ato de construir é mais ontológico do que representacional, e de que a forma construída é antes uma presença do que uma representação e, também de sua afirmação de que, na terminologia de Martin Heidegger, um dos expoentes da fenomenologia alemã, poderíamos pensar a forma construída mais como coisa do que como signo, coloca-se alguns textos da obra deste filósofo sob escrutínio, buscando encontrar neles a face tectônica do linguístico e a face linguística do tectônico. Ao fundo dessas discussões, faz-se presente a tensão entre o poético e o instrumental, nas obras de arquitetura. Para a apresentação do objeto da discussão e definição de seus contornos foi adotado o método dialógico, ou a maiêutica socrática. Para a condução de dessa discussão, a análise conceitual comparada.

Palavras-chave: Frampton. Heidegger. Linguagem arquitetônica. Poética arquitetônica. Tectônica.

Abstract

Based on architectural theorist Kenneth Frampton's formulation that the act of building is more ontological than representational and that the constructed form is a presence rather than a representation and that the constructed form is rather a presence than a representation, and also based on his statement that, in Martin Heidegger's terminology, one of the exponents of German phenomenology, we could think of the built form more as a thing than a sign. Some texts from this philosopher's work are placed under scrutiny, seeking to find in them the tectonic face of the linguistic and the linguistic face of the tectonic. In the background of these discussions, there is tension between the poetic and the instrumental in architectural works. For the presentation of the object of discussion and definition of its contours, we adopted the dialogic method. To conduct this discussion, we used comparative conceptual analysis.

Keywords: Frampton. Heidegger. Architectural language. Architectural poetics. Tectonic.

Introdução

Este é um estudo sobre como determinados problemas da arte e da linguagem, presentes no pensamento do filósofo e fenomenólogo Martin Heidegger sobre o

construir e o habitar, sustentaram as reflexões do teórico da arquitetura Kenneth Frampton sobre a forma construída e a linguagem arquitetônica.

As questões que fazem o pano de fundo das discussões são simples: há uma linguagem arquitetônica? É a obra de arquitetura um discurso? Um utensílio? Uma obra de arte? Tudo isso? Qual, enfim, é a essência do arquitetônico?

Vê-se um edifício e, muitas vezes, pode-se dizer: é uma escola, ou um hospital, ou um templo, ou uma residência. O edifício, por sua forma, comunica seus usos. Mesmo em um único edifício, é possível distinguir, entre suas partes, quais são suas finalidades: isso é uma coluna, sua finalidade é sustentar um teto, aquilo é uma parede ou um muro, que serve para separar espaços. Todos reconhecem pórticos, janelas, escadas e sabem, por suas formas e disposições, mover-se entre os espaços que conectam. Todas essas coisas arquitetônicas comunicam qual o sentido que elas têm, tanto no âmbito do construtivo como no dos usos. São, estas coisas, signos?

É possível obter-se muitas outras informações dessa leitura: uma coluna *dórica* ou uma colunata dessa ordem remetem à cultura clássica, ao modo como ela serviu de modelo à renascentista, ou a outras que a tomaram como ideal. Essas partes da obra arquitetônica, e ela em si – o edifício edificado –, trazem à presença todo um pano de fundo cultural, situado no tempo histórico e no espaço geográfico em que surgiram seus modelos que, em si, não estão mais presentes. Esses modelos que produziram regras através das quais são de algum modo reproduzidos, como esclarece Françoise Choay em seu livro “A regra e o modelo” (1985), são uma ausência que se faz presente por meio da colunata. Isso faz da colunata um signo que representa seus modelos?

O fato de que uma coluna possa ser um signo não autoriza, pelo menos na maioria dos casos, a negar-lhe o seu caráter estrutural. Ela, de fato, é um dispositivo da técnica construtiva, cuja a finalidade mais essencial é sustentar as partes do edifício que sobre ela se apoiam. Mas há casos nos quais esses elementos poderiam se manter estáticos sem essas colunas. No *Palazzo Ducale*, em Veneza, ou no Palácio da Alvorada, em Brasília, por exemplo, elas não têm papel estrutural relevante. Oscar Niemeyer (1978), arquiteto do último, comenta o primeiro, em “A forma na arquitetura”, para fazer notar que, em ambos os casos, a colunata está ali por razões estéticas e não estáticas. No Coliseu, em Roma, as colunatas das ordens gregas não têm qualquer papel estrutural. Apenas ordenam sintaticamente o discurso arquitetônico das estruturas do edifício, compostas, em si, por sistemas estruturais em arcadas. Na arquitetura do barroco italiano, de Michelangelo a Bernini e Borromini, tem papel semelhante. Há mesmo as colunatas que não sustentam coisa alguma, como as de Bernini, na Praça de São Pedro, no Vaticano. São as colunas, em seu ser elementos arquitetônicos, utensílios, dispositivos técnicos, instrumentos da estática construtiva, ou signos da linguagem arquitetônica?

São notáveis as evidências de que os dispositivos tectônicos trazem, junto e além de sua materialidade e razão instrumental, alguma outra coisa. Alguma outra razão de existência anima suas presenças, as suas formas e o modo como são dispostas em uma composição arquitetônica. Esse algo outro, que vem junto, acompanha, e se faz presente através dos edifícios e suas partes, é aquilo que esta presença significa? Poder-se-ia dizer que os edifícios e as suas partes são significantes que portam significados? Nesse sentido, poder-se-ia dizer que são signos?

Toda a obra de arte, todo o edifício ou parte dele tem um aspecto coisal: a matéria da qual é formado. Mas a obra de arte é ainda algo outro para além do coisal. Esse outro é o artístico. A obra dá a conhecer outra coisa; ela é alegoria. Com a coisa fabricada, segundo Heidegger (1977), algo outro ainda é trazido-junto na obra de arte. Trazer-junto, segundo ele, chama-se em grego

symboléin. A obra, segundo o autor, é símbolo. O coisal, isto é, o material é justamente “[...] esse um na obra que torna outro manifesto. Esse um que traz-junto o outro” (Heidegger, 1977, p. 7).

Isso, como colocado acima, pode parecer evidente e óbvio. No entanto, essa não é uma questão pacífica sobre a qual não ocorram divergências no seio da teoria da arquitetura. Pelo contrário, as divergências são muitas e notáveis, não só no que diz respeito ao ser edifício do edifício e de suas partes, mas também no que diz respeito à posição desse ser, entre o ser signo da linguagem arquitetônica, o ser dispositivo técnico da tectônica e, mesmo, o ser simplesmente coisa ontologicamente presente.

Uma das mais interessantes e radicais divergências é aquela que aparece em um importante texto de Kenneth Frampton. Tal texto é o “*Rapel à l’ordre*: argumentos a favor da tectônica”, de 1990 (Frampton, 2006a). Nele, destaca-se que o essencial de sua argumentação se apoia no pensamento do filósofo Martin Heidegger que, pela época, emergia na atenção de importantes teóricos da arquitetura.

O fulcro do muito amplo, complexo e revolucionário pensamento de Heidegger está no problema da situação específica do ser no tempo e no espaço. A obra fundadora de sua filosofia é “*Ser e tempo*” de 1927. O ser situado, ou o *Dasein*, é aquele que, com as mãos – e no linguajar –, constrói um mundo sobre a terra. Os problemas da construção, da técnica e da linguagem são, portanto, muito importantes para o filósofo que, a eles, retornou muitas vezes ao longo do desenvolvimento de sua obra. Um desses retornos se deu em uma conferência em 1951, sobre “O homem e o espaço” e seu título era “Construir, habitar, pensar”. Sobre tal texto, o professor Frampton apoiou o principal argumento de seu chamado à ordem, que diz respeito à precedência da tectônica ante as outras questões que compunham os debates teóricos do fim de século.

Um desses debates dizia respeito ao caráter simbólico da arquitetura. Nessa perspectiva, no limite, pouco importa como se constrói um edifício e as relações entre técnica e matéria que regem essa construção. O que definiria seu significado, ou o seu ser como edifício, seria a sua aparência e esta era algo que poderia, por assim dizer, simplesmente vestir a coisa construída, a posteriori da construção que, em si, não teria qualquer papel estético (Venturi; Scott-Brown; Izenour, 1977). É na contraposição a esse ideário, que o professor Frampton (2006a) afirma que o ato de construir é mais ontológico do que representacional, e que a forma construída é antes uma presença do que a representação de uma ausência. E é para o apoio desta perspectiva que ele faz a referência ao filósofo, ao afirmar que, na terminologia de Heidegger, poderíamos pensar a forma construída mais como “coisa” do que como “signo” (Frampton, 2006a, p. 560).

Temos aqui, portanto, a discussão que anima este estudo, que não ambiciona dirimi-la em si, mas apenas verificar de que modo, e em que contexto de reflexões, o pensamento do filósofo pode oferecer apoio à disjunção proposta pelo professor Frampton.

De fato, no referido “Construir, habitar, pensar”, encontramos assentado que uma ponte – como um exemplo de uma forma construída – é uma coisa e não um signo. Tomada em sentido rigoroso, a ponte, segundo Heidegger (2001d), nunca se mostra como expressão. A ponte é uma coisa, e somente isso. Mas há também uma advertência já no parágrafo inicial desse texto. Essa advertência é a de que: “[...] este ensaio de pensamento não apresenta, de modo algum, o construir a partir da arquitetura” (Heidegger, 2001d, p. 125).

Tal advertência sugere que, para verificar como se dão as reflexões do filósofo sobre as relações entre o ser dos signos e o ser das coisas, no âmbito dessa arte, deve-se buscar suas considerações realizadas a partir da perspectiva da arte. O texto clássico de Heidegger sobre esse tema é o “A origem da obra de arte”, de 1935. Trata-se de um texto revolucionário, que faz uma

ruptura decisiva com a visão subjetivista kantiana da arte e a discute a partir da concretude material de suas obras (Ramos *apud* Heidegger, 1973, p. 7). Nesse texto, o caráter poético da produção – *poiesis*, em grego – da obra de arte resulta justamente de que a beleza é um modo de ser da verdade (Heidegger, 1977, p. 40). E a produção, segundo ele, é algo que pertence ao âmbito da técnica. Nesse âmbito, destaca-se “A questão da técnica”, um dos textos mais influentes e radicais de sua obra sobre o problema. O texto se origina de uma série de conferências, em 1953, intitulada “As artes na idade da técnica”. As duas questões essenciais discutidas, e aí levadas ao destaque que tem no conjunto de sua obra, podem ser resumidas a dois conceitos fundamentais: *Aletheia* e *Ge-stell*, ou verdade e com-posição².

A ‘composição’ é a essência da técnica moderna – ou da técnica instrumentalizada pela ciência, ou tecnociência –, que se diferencia da técnica tradicional por ser objeto e instrumento do conhecimento científico (Hottos, 1984). *Aletheia* é uma palavra grega traduzida para o latim como *Veritas*. Heidegger traduz para o alemão como *Wahrheit*. Carneiro Leão traduz para o português como ‘desencobrimento’. O desencobrimento é o modo pelo qual, em uma produção (*poiesis*), o que não vigia entre o que existe chega a viger. O conceito *Aletheia* também está no centro das discussões em outra palestra de 1953, publicada sob o título: “Ciência e pensamento do sentido”. Mas o conceito, em si, já se fazia presente em sua obra em um texto sobre Heráclito de 1943 (Heidegger, 1998a).

A questão da rede de interrelações conceituais entre a linguagem, a poesia, a arte e a técnica, encontrou uma interessante dificuldade na tradução de Heidegger para línguas latinas. Estas dispõem de uma única palavra – poesia – para traduzir dois conceitos interrelacionados, mas muito diferentes, para os quais o filósofo usa duas palavras: a alemã *Dichtung* e o termo latinizado *Poesie*. Há destacadas notas de tradução em muitas edições nessas línguas e o problema encontrou soluções interessantes, e até exóticas, em diferentes tradutores.

Dichtung, cuja raiz *Dich* se deriva do *Dictare* poético latino, tem, na construção conceitual do filósofo, um sentido muito amplo, que diz respeito ao vir à existência – ou à presença – das coisas por meio de uma produção humana. Diz o mesmo que *Poesie*. *Poesie*, com o sentido que Heidegger (1977) adota em “A origem da obra de arte”, diz, simplesmente, poesia literária. Mas também diz da obra de arte que se expressa por meio das palavras da fala e da escrita. Por meio dessas formas de linguagem, a *poesie* é apenas uma forma da *dichtung*. Mas todas as formas de *dichtung* se expressam por meio de formas. Segundo Heidegger (1977), o que a composição³ (*Dichtung*), enquanto projeto aclarador, desdobra (*auseinanderfaltet*) no não-encobrimento e projeta adiante (*vorauswirft*) no traço da forma, é o aberto que ela deixa acontecer (Heidegger, 1977, p. 54). Esse aberto, que se projeta e vem à presença por meio do traço da forma, é a verdade, no sentido de *aletheia*, que tem a beleza entre seus modos de ser. É esse artístico da obra que vem à presença junto e através do coisal. Este trazer junto que, como lembra Heidegger (1977, p. 7), se diz em grego *symboléin*: símbolo.

O ser coisa, o ser instrumento, o ser utensílio, o ser signo e o ser obra de arte são faces possíveis do ser que chega à existência por meio da *poiesis*, ou da *dichtung* ou composição, ou da técnica. Em “A origem da obra de arte”, mais do que em outros textos, Heidegger faz uma extensa e profunda discussão sobre esses conceitos e seus significados. O que este estudo se propõe a apresentar é uma síntese de alguns aspectos dessa discussão, a partir do recorte tão gentilmente

² Na tradução de Emanuel Carneiro Leão.

³ Aqui, composição, termo adotado por Laura Moosburger em sua tradução de *Dichtung* para o português em “A origem da obra de arte”, tem um sentido mais amplo, que o adotado pelo professor Carneiro Leão na tradução de *Ge-stell* para o português em “A questão da técnica”.

apontado pelo professor Frampton, com sua disjunção entre os signos e as coisas, no “*Rapel à l'ordre:...*”.

Para a definição e circunscrição do objeto da discussão, das correlações conceituais envolvidas e das consequências teóricas implicadas, foi adotado o método dialógico, mais conhecido como maiêutica socrática, apresentada nos diálogos platônicos como método dialético. Para a condução da discussão propriamente dita, foi adotada a análise conceitual comparada, através do confronto dos conceitos da proposição inicial de Frampton (2006a) com fragmentos do pensamento de Heidegger sobre os mesmos temas em diferentes textos e contextos conceituais.

As coisas e os signos

O “*Rapel à l'ordre: argumentos a favor da tectônica*”, de 1990, é uma referência fundamental para as discussões sobre esta questão, que pode ser, de um modo geral, definida com a seguinte pergunta: onde reside o essencial da poética da arquitetura? Formulando de outro modo: o que pode caracterizar como uma arte uma atividade humana tão essencialmente voltada para o pragmatismo dos usos e de suas relações com os espaços? De um modo mais essencial: o que tem a arquitetura que a torna capaz de produzir instrumentos que são, também, e além da mera instrumentalidade, obras de arte?

A resposta de Frampton recusa a ideia de que o caráter poético da arquitetura se situe em alguma instância além do materialmente construído, para apontar o poético na pura expressão construtiva da obra. É na produção construída, na *poiesis* em grego, que está a poesia. Para Frampton, o poético é o tectônico da arquitetura.

Já em 1980, em “*Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance*”, no capítulo intitulado “Natureza e Cultura”, Frampton (2014, p. 17) se refere à forma tectônica como a “expressão do princípio primário da autonomia arquitetônica”. Em outro artigo, intitulado “Perspectivas para um regionalismo crítico”, o problema está sumarizado (Frampton, 2006b). Trata-se de uma crítica ao fenômeno da universalização da expressão arquitetônica. Tal fenômeno teria sido imposto pela modernização tecnológica para a produção em massa, e pela racionalidade científica, técnica e política, que se difunde pela via da manipulação do consumo. Daí, decorreria a difusão de uma civilização medíocre, que impõe o abandono puro e simples de todo o passado cultural e das formas tectônicas a ele associadas (Frampton, 2006b).

O “*Rapel à l'ordre: ...*” é, de certo modo, um ensaio para sua obra mais extensa e desenvolvida sobre o tema, os “*Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*” (Frampton, 1995). Nosso particular interesse por este texto decorre de que, no essencial, a argumentação de Frampton se apoia declaradamente na fenomenologia de Heidegger. Na mesma antologia, há um outro artigo de Frampton (2006c), intitulado “Uma leitura de Heidegger” e publicado originalmente em 1974. Nesse trabalho, segundo Kate Nesbitt (2006), Frampton aborda a filosofia de Heidegger, para discutir a noção fenomenológica de lugar.

Em sua apresentação do “*Rapel à l'ordre: ...*”, Nesbitt (2006) destaca o “alinhamento” de Frampton à tese de Heidegger, relativa à polaridade ambiental entre céu e terra, que caracteriza o lugar existencial do humano, para desenvolver sua reflexão sobre o caráter ontológico da construção de edificações. Segundo ela, Frampton argumenta que construir é um ato tectônico e não uma atividade cenográfica. Que um edifício é ontológico, uma presença ou uma coisa e que, deste modo, se distingue de um signo. Segundo ela, essa abordagem é uma outra tentativa de definir a “essência” da arquitetura, como as que o fazem pela função ou pelo tipo. Ainda segundo a

autora, para Frampton, tal essência está na manifestação poética da estrutura, como sugere a *poiesis* (criação/produção) grega e o modo como Heidegger se apropria desse conceito (Nesbitt, 2006, p. 556). Tal apropriação é feita pelo filósofo através do termo alemão *Hervorbringen*, também vertido para o português pela palavra “produção”, ou pela expressão “trazer à frente” (*Hervor-bringen*), como consta nas traduções para o português das obras do filósofo citadas na bibliografia.

O argumento de Frampton (2006a) em favor da tectônica se opõe a uma tendência de reduzir a arquitetura à cenografia ou ao entendimento de que o essencial desta arte possa ser reduzido ao revestimento de uma estrutura muda e expressivamente ausente, por uma camada de superestruturas significativas. Tal oposição se personifica na crítica ao “triumfo generalizado do galpão decorado de Robert Venturi”, isto é, na “[...] síndrome prevalente de empacotar o abrigo como uma mercadoria gigante” (Frampton, 2006a, p. 557). Segundo ele, a pergunta, quanto ao sentido essencial da arquitetura, só pode encontrar resposta na “[...] expressão construtiva da forma estrutural” (Frampton, 2006a, p. 558).

Para Frampton (2006a), é desconcertante ter de admitir uma possível ruptura fundamental entre as origens figurativas da arte abstrata e a base construtiva da forma tectônica, mas isso, segundo ele, possibilita questionar a invenção do espaço como um fim em si mesmo. Tal ruptura, de acordo com o autor, tem o mérito de possibilitar à arquitetura voltar-se à unidade estrutural como a “essência irreduzível da forma arquitetônica” (Frampton, 2006, p. 559). Não se trata com isso, segundo ele, de uma alusão à revelação mecânica da construção, mas à manifestação de uma “estrutura potencialmente poética”, no “[...] sentido original da palavra grega *poiesis*, como um ato de criar e revelar” (Frampton, 2006a, p. 559).

A definição da palavra ‘tectônica’ nos dicionários, como algo pertinente à edificação ou à construção, é, segundo Frampton, redutiva, para a reflexão que transcende o componente estrutural em si e se estende à amplificação formal do conjunto de que faz parte. Indica, segundo ele, não só a probidade estrutural de uma obra, mas também uma poética de construir, subjacente à prática da arquitetura e das artes afins. Em que pesem certas ambiguidades introduzidas na arquitetura ocidental pela primazia do cenográfico, a essência da edificação continua, segundo Frampton, “[...] a ter um caráter mais tectônico do que cenográfico e pode-se, inclusive, argumentar que se trata, sobretudo, de um ato de construção, e não de um discurso” (Frampton, 2006a, p. 559).

Por fim, e aqui reside a faceta declaradamente heideggeriana do argumento: assevera que o ato de construir é mais “ontológico” do que “representacional” e que a forma construída é antes uma “presença” do que a “representação de uma ausência”. Na terminologia de Martin Heidegger, segundo o autor, poderíamos pensá-la mais como “coisa” do que como “signo” (Frampton, 2006a, p. 560).

Destacam-se essas oposições entre “ontológico” e “representacional” e entre “presença” e “representação”, que levaram Frampton (2006a) a buscar em Heidegger a contraposição entre “coisa” e “signo”, como polos de uma condição tensa, na qual se equilibraria o ser poético da obra de arquitetura. O interessante deste destaque está em que esse deslocamento, que opõe o ato da construção ao do discurso, tende a situar a obra arquitetônica à margem do âmbito da linguagem. E isso pode ser problemático no pensamento de Heidegger como um todo.

No “Construir, habitar, pensar”, quando nega a expressividade da ponte, e afirma que ela nunca se mostra como expressão, o filósofo também alerta que, na singeleza deste somente coisa, que não expressa nada além de si, a ponte reúne integrando céu, terra, deuses e mortais, no que designa com a “quadratura”, que constitui a ambiência existencial, no sentido mais amplo da expressão, na qual se dá o habitar humano que, por sua vez, só pode acontecer no construir.

Reunião integradora é, segundo ele, o significado de uma palavra do antigo alemão: “*thing*”, coisa. Na verdade, “como a reunião integradora da quadratura”, a ponte, segundo ele, “é uma coisa” (Heidegger, 2001d, p. 133). Por outro lado, nos termos do próprio Heidegger (1997), em “A origem da obra de arte”, como qualquer outra, um signo é também uma coisa, e tal pertencimento, do primeiro ao âmbito da segunda, não é excludente. Um signo é uma coisa significativa. Porta significado, traz consigo uma outra coisa além de si.

Há também que considerar que, em “Construir, habitar, pensar”, Heidegger (2001d, p. 125) adverte, já no primeiro parágrafo, que: “este ensaio de pensamento não apresenta, de modo algum, o construir a partir da arquitetura”. Desse modo, deve-se levar em conta que “construção” e “obra de arquitetura” não são, nesse texto, conceitos que se referem necessariamente à mesma coisa, e que, se o primeiro diz respeito ao habitar, o segundo não necessariamente o faz. São duas as questões sobre as quais propõe-se a refletir: (1) “o que é o habitar?” (2) “Em que medida o construir pertence ao habitar?” (Heidegger, 2001d, p. 125).

Essa discussão que opõe os conceitos “arquitetura” e “construção” não é uma questão pacificada, no âmbito da teoria. Outro importante autor, Bernard Tschumi (2005), especifica a diferença entre essas atividades humanas de forma conveniente para esta discussão. Segundo ele, no primeiro parágrafo de seu “Conceito, contexto e conteúdo”, não há arquitetura sem um conceito. É esse conceito que pode ser representado como uma ideia geral, um diagrama ou um esquema que “dá coerência e identidade a um edifício”. É esse conceito que, citando-o textualmente, “[...] distingue a arquitetura da mera construção” (Tschumi, 2005, p. 1). Esse ‘desenhar’ o conceito guarda sinonímia com sua palavra irmã ‘designar’, no sentido de nomear. Ambas derivam do latim *designāre*. Desenho e desígnio dizem respeito a representar, a fazer presente algo ausente. O que as entrelaça, é a raiz ‘*sign*’ do latim *signum*.

Em “A origem...”, há muitos desenvolvimentos que autorizam situar a arquitetura no âmbito da linguagem. O mais interessante é, justamente, aquele que situa a própria linguagem na gênese da poesia. Mas não no sentido que habitualmente atribui-se a esta palavra, de referir-se a uma forma literária ritmada em versos. Poesia deriva da palavra grega *poiesis*, que se traduz para o português com o termo ‘produção’. Para acentuar tal diferenciação, o filósofo adotou duas palavras distintas: *Dichtung*, do alemão e a forma latinizada *Poesie*. De tal distinção, emergiram consideráveis dificuldades de tradução, em particular para línguas latinas, que só dispõem da palavra *Poesia*, para traduzir os dois termos. Há interessantes e extensas notas de tradução discutindo tal problema em várias edições. A tradução para o espanhol, citada na bibliografia, optou por “*Poesia*”, com maiúscula para *Dichtung* e por “*poesia*”, com minúscula para *Poesie* (Ramos *apud* Heidegger, 1973, p. 112). Das tradutoras para o português, constantes na bibliografia, Maria Costa traduz *Dichtung* como “*poesia*” e Laura Moosburger como “*composição*”. Seguindo a esta última, “*composição*” permite pensar o ser da obra de arte em um sentido mais próximo ao que há de mais trabalhado em “A origem...”, que é o combate de mundo e terra, instaurado na obra de arte, a composição do próprio lugar do ser-aí (*Dasein*) que a obra de arte abre (Moosburger, 2007, p. 53).

Segundo Heidegger (1977), o que a composição (*Dichtung*), enquanto projeto aclarador, desdobra (*auseinanderfaltet*) no não-encobrimento e projeta adiante (*vorauswirft*) no traço da forma é o aberto que ela deixa acontecer e, aliás, de tal modo que, só agora, o aberto em meio ao ente traz este para o luzir e o soar. No olhar essencial, para a essência da obra e sua relação ao acontecimento da verdade do ente, torna-se inclusive questionável, segundo o autor, se a “[...] essência da composição, o que já significa projeto, pode ser suficientemente pensada a partir da imaginação e da força figurativa” (Heidegger, 1977, p. 54).

Se toda arte é em essência composição (*Dichtung*), teríamos então, pergunta ele, que reconduzir a arquitetura, a arte figurativa e a musical à poesia (*Poesie*)? Isso, segundo Heidegger (1977), seria inadequado. As mencionadas artes não são, aponta o autor, variantes da arte linguagística, caso seja permitido caracterizar a poesia (*Poesie*) com esses termos que, tão facilmente, turvam o significado da coisa. A poesia (*Poesie*) é, segundo ele, “[...] apenas um modo do projetar aclarador da verdade”, isto é, do compor nesse sentido amplo (Heidegger, 1977, p. 54).

A própria linguagem, segundo o autor, é composição (*Dichtung*) em sentido essencial. Porém, não por ser a poesia primordial (*Urpoesie*), mas, sim, a poesia (*Poesie*) acontece (*ereignetsich*) na linguagem, porque esta última guarda (*verwahrt*) a essência original da composição (*Dichtung*). O construir e o figurar, em contrapartida, acontecem, segundo ele, sempre e só no aberto do dizer e do nomear. Pelo dizer e pelo nomear é que o construir e o figurar são regidos e conduzidos. Por isso, eles permanecem caminhos e maneiras próprias de a verdade se direcionar à obra. São cada qual um compor próprio no interior da clareira (*Lichtung*) do ente que já é, inadvertidamente, aconteceu na linguagem (Heidegger, 1977, p. 55). Assim, se cada arte tem um modo próprio de expressar-se, todas têm em comum o fato essencial de que são formas de expressão, que se dão no âmbito mais geral da composição, que é o âmbito da linguagem.

Colere, Aedificare e Aletheia: técnica e verdade

O aspecto notável da obra de Heidegger (2001b), sobre a relação entre linguagem e técnica, é a sua concepção de ambas como modos de desencobrimento (*Unverborgenheit*). O produzir (*hervorbringen*), segundo ele, conduz do encobrimento para o desencobrimento. Uma produção, em seu pensamento, só se dá enquanto e na medida em que alguma coisa encoberta chega ao desencobrimento. Para expressar tal processo, os gregos possuíam, segundo o filósofo, a palavra *aletheia*, os romanos traduziram por *veritas*, enquanto nós dizemos “verdade” (*Wahrheit*) e a entendemos, geralmente, como o correto de uma representação (Heidegger, 2001b, p. 14). É por esse viés que, em “A origem da obra de arte”, ele chega à síntese segundo a qual, na obra de arte, está em obra o acontecimento da verdade, do qual decorre que a essência da arte pode ser determinada como o “pôr-se-em-obra da verdade” (*Ins-Werk-Setzen-der Wahrheit*). Pôr (*stellen*), este, que se dá pelo firme-estabelecer da verdade que se direciona para a forma. Isso, segundo ele, acontece no criar como o “[...] trazer-à-frente (*Hervor-bringen*) do não-encobrimento do ente” (Heidegger, 1977, p. 53).

Em “A questão da técnica”, o verbo “pôr” (*stellen*), acima mencionado, inscrito no termo composição (*Ge-stell*), refere-se também a um outro “pôr” de onde, segundo Heidegger (2001a, p. 24), ele provém, a saber, daquele de pro-por no sentido de pro-duzir (*her-stellen*), de *poiesis*, que faz o real vigente emergir para o desencobrimento. Este pro-por produtivo é, segundo Heidegger (2001a), um modo de desencobrimento, um modo de *aletheia*.

Há, neste texto, uma intrincada articulação entre técnica, produção e poesia – ou composição –, no sentido de *Dichtung*. Em “A questão da técnica”, “composição” é o termo adotado por Carneiro Leão, para a tradução de *Gestell* para o português. Trata-se da mesma palavra adotada por Moosburger para *Dichtung*, na tradução de “A origem...”. O antes referido “pôr” (*stellen*), em português, é o “pôr” de “dis-por” na e de “com-por” a composição poética, que se dá em todas as formas de arte. Ocorre, segundo Heidegger, que a palavra técnica provém do grego *technicón*, do que pertence a *téchne*. Devemos, ainda segundo o autor, considerar que *téchne* não constitui apenas a palavra do fazer da habilidade artesanal, mas também do fazer na grande arte e nas belas-artes.

A *téchne*, segundo ele, pertence à “pro-dução”, a *poiesis* é, portanto, algo poético (Heidegger, 2001a, p. 17).

Em “A origem da obra de arte”, ocorrem associações diretas entre verdade, no sentido de descobrimento, ou *aletheia*, produção, técnica e beleza. Nesse texto, está assentado não só que a essência da arte está no “pôr-se-em-obra da verdade do ente”, mas o questionamento sobre estas relações, pois as artes que trazem à frente obras assim chamam-se, por distinção às artes de trabalho manual, que fabricam utensílios, as belas artes. Nas belas artes, segundo Heidegger (1977), não é a arte que é bela, mas ela se chama assim porque traz à frente (produz) o belo. Mas verdade, segundo ele, pertence à lógica. Já a beleza, por sua vez, é tema da estética. No entanto, Heidegger (1977) aponta que na obra está em obra a verdade, portanto não apenas algo verdadeiro. Assim é porque a obra tem o poder de revelar o que é essencial ao que apresenta. Esse revelar aclara o ser que se encobre. A luz assim formada ajunta seu brilho na obra. O brilho ajuntado na obra é o belo. Beleza, segundo ele, é “[...] uma maneira como a verdade como não-encobrimento se essencializa” (Heidegger, 1977, p. 22), ou, de outra forma, a beleza é um modo de ser da verdade.

Toda essa construção conceitual, que se apoia na palavra grega *aletheia*, atravessa outros textos importantes da obra do filósofo. Em “Ciência e pensamento do sentido”, há uma densa reflexão sobre a palavra teoria, no contexto da proposição de que a ciência é a teoria do real, na qual repousaria a essência do científico. Lá encontramos que os gregos pensavam, isto é, recebiam da própria língua grega o seu modo de estar no ser. Por isso, eles escutavam ainda uma outra coisa na palavra *teoria*. É que os dois étimos *thea* e *ora* podem ter outra acentuação: *theá* e *óra*. *Theá* é a deusa. Foi como a deusa *Áletheia* que, segundo Heidegger (2001b), a verdade apareceu ao pensador originário Parmênides. Por isso, segundo ele, traduzimos *aletheia* pelo latim *veritas*, verdade, e pelo alemão *Wahrheit* (2001b, p. 45).

O conceito é tão essencial em seu pensamento, que a ele Heidegger (2001c) dedicou um texto específico intitulado “*Aletheia* (Heráclito fragmento 16)”, no qual, além do mencionado no título, interpreta vários fragmentos do filósofo grego. Já na abertura desse texto, assenta que *aletheia* significa “descobrimento” (*Unverborgenheit*) e que este é o traço fundamental daquilo que já apareceu e deixou para trás o encobrimento (*lithe*). Isso é o descoberto como o que apareceu, como o que entrou em vigência, como vigente ou existente (Heidegger, 2001c, p. 229).

Em “A questão da técnica”, tal assente é referido à citação que faz do “*Banquete*” (205b) de Platão, ao comentar a doutrina aristotélica da causalidade, no que diz respeito às causas formal, material, final e eficiente. Segundo ele, são os quatro modos de deixar viger que deixam chegar à vigência ou à existência, o que ainda não vige ou existe, implicado no produzir. A produção, ou *poiesis*, é uma “condução” que conduz o vigente a aparecer. Ainda segundo ele, Platão nos diz o que é essa condução em uma sentença do *Banquete* (205b): “todo deixar-viger o que passa e procede do não vigente para a vigência é *poiesis*, é pro-dução” (Heidegger, 2001a, p. 16).

Em “*Aletheia...*”, Heidegger (1977) retorna ao conceito “clareira” (*Lichtung*), anteriormente apresentado em “A origem da obra de arte”, quando comenta que, na obra de arte, a verdade do ente se põe em obra e que pôr (*herstellen*) significa aqui: trazer à perduração, produzir, erigir, construir, fabricar, de um modo que o ente vem, na obra, a perdurar na luz ou clareira (*Lichtung*) de seu ser. Ou seja, que é na produção ou construção que o ser do ente vem à permanência de seu brilho (*Scheinen*).

Segundo Heidegger (2001c), pela forma de seu dizer, a língua grega anuncia que o encobrir e, respectivamente, o manter-se descoberto possuem uma posição privilegiada frente aos demais modos em que vigora algo vigente. O traço fundamental da vigência como tal consiste em,

simultaneamente, manter-se encoberto e desencoberto. A palavra grega *aletheia*, segundo ele, traduz justamente a experiência de que a vigência ou existência do que é vigente ou existe só vem à linguagem no brilho, no anúncio, no pro-por-se, no surgir, no produzir, no aspecto (Heidegger, 2001c, p. 232). Poderíamos, dizer: na forma, o vigente vem à linguagem.

Em “Ciência e pensamento do sentido”, ainda na discussão sobre a proposição de que a ciência é a teoria do real, encontramos o problema da relação entre a visibilidade das coisas, que decorre de seu desencobrimento e sua existência no âmbito do conhecimento, que se dá através de sua perceptibilidade à visão, como coisa que tem forma. Segundo Heidegger (2001b), o termo teoria vem do verbo grego *theorein*. O substantivo correspondente é *teoria*. O verbo *theorein* nasceu da composição de dois étimos *théa* e *oráo*. *Théa* (veja-se teatro) diz a fisionomia, o perfil em que alguma coisa é e se mostra, a visão que é e oferece. Platão, segundo Heidegger (2001b), chama esse perfil, em que o vigente mostra o que ele é, de *eidós*. “[...]Ter visto, *eidénái*, o perfil é saber” (Heidegger, 2001b, p. 44).

No entanto, parece que sempre sobra aí aquilo a que a visão não alcança, mas a que o pensamento intui como algo em relação ao que ele mesmo só pode ser por apoiar-se sobre. Algo encoberto pelo tempo ainda antes do pensamento. O próprio desencobrimento, enquanto modo pelo qual o que não existe chega à existência, ou à vigência, e o manter-se encoberto e o manter-se desencoberto são, segundo Heidegger (2001c, p. 232), na verdade, o que nem mesmo se deixa dizer, por ser daí que surge a própria linguagem. Cabe lembrar a consideração de Henri Delacroix (1930, p. 198), em “A linguagem e o pensamento”: “[...] a história da linguagem não remonta até as origens, pois a linguagem é a condição da história”. É nesse sentido que cabe lembrar que a arquitetura, com suas regras e seus modelos, é algo histórico, que se dá na história e que a construção, para Heidegger (2001c), é aquilo no que se dá a linguagem.

Desse modo, pode-se supor que *aletheia* é o conceito que diz respeito a um desencobrimento original, ou ao próprio descobrir em si mesmo e à emergência dessa condução que conduz, pelo nomear – e pelo desenhar –, o vigente a viger no *Logos*, isto é, na linguagem. No entanto, nesse “Construir, habitar, pensar”, no qual a obra produzida pelo construir no sentido do edificar produz algo que, embora seja espaço e instaure lugar, não é obra de arte, não é signo, mas apenas coisa, inexpressiva e que não traz à presença nada além de si, em sua coisidade ontológica, o termo grego *aletheia* não se faz presente em nenhuma única linha. Talvez porque, do ponto de vista do filósofo, o produzir, no sentido do construir que edifica – *Dichtung* –, anteceda aquele outro produzir que se dá como o desencobrimento, no qual emerge o descobrir como *Poesie*, como obra de arte, como algo além da necessidade. Como algo destinado ao prazer e, talvez por isso mesmo, ele tenha afirmado, tão peremptoriamente, que tal texto não abordava o construir a partir da arquitetura.

Nesse texto, o “Construir, habitar, pensar”, duas outras diferenças se manifestam em relação aos outros textos referidos anteriormente. Uma diz respeito à substituição da dualidade, ou do combate entre terra e mundo que está no fundamento da obra de arte, em seu ser a matéria (terra) que traz a verdade (o mundo construído) que é posta na obra que, no referido texto, é substituída pela quaternidade, formada por céu, terra, deuses e mortais, cuja “[...] reunião integradora” condiciona o projeto, que leva a coisa (*thing*) construída às articulações do habitar, que produzem espaço e se fazem lugar (Heidegger, 2001d, p. 133).

A outra diferença é uma nuance mais sutil e pode facilmente passar despercebida. Diz respeito ao termo grego ao qual Heidegger (1977, p. 17) associa o conceito produção (*hervorbringen*). Em “a questão da técnica” lemos que a *téchne* pertence à produção, a *poiesis*, é, portanto, algo poético. Em “Construir, habitar, pensar”, encontramos que produzir (*hervorbringen*) se diz em grego

tikto (Heidegger, 2001d, p. 138). Os dois termos, *poiesis* e *tikto* guardam forte sinonímia entre si. No dicionário etimológico, *poiesis* pode significar tanto poesia ou poema, quanto criação, fabricação ou produção⁴. Encontramos também que se origina no termo proto-helênico *poiwéō*. Significa empilhar, agrupar, reunir, juntar⁵. Já *tikto* pode significar gerar, trazer à luz, produzir. Origina-se no proto-helênico *tiktō*, a partir da raiz *tek*, com sentido de gerar ou trazer à luz. É cognato com *téknōn*, filho, *téktōn*, construtor, *tékhne*, artesanato⁶.

Segundo Heidegger (2001d), em “Construir, habitar, pensar”, costumamos considerar que produzir é uma atividade cujos procedimentos devem alcançar um resultado, a saber, a construção acabada. Esta, segundo ele, é uma representação possível do que seja produzir. Com ela, segundo ele, pode-se aprender corretamente o que seja produzir, mas não se consegue encontrar a essência do produzir. Segundo ele, em sua essência, produzir é conduzir para diante de..., “é *pro-duzir*”. Ainda segundo ele, o construir conduz, de fato, a quadratura para uma coisa, a ponte, e conduz a coisa colocando-a diante do que já está vigorando, e que somente agora, através desse lugar recebe um espaço (Heidegger, 2001d, p. 138).

Segundo Heidegger (1977), e a partir da articulação do conceito *produção* com o termo grego *tikto*, a raiz *tec* desse verbo é comum à palavra *téchnē*. *Téchnē*, para os gregos, segundo ele, nesse texto, não significa nem arte, nem artesanato, mas um deixar aparecer algo – como isso ou aquilo, de um modo ou de outro –, no âmbito do que já está em vigor. Os gregos, segundo ele, pensam a *téchnē*, o produzir, a partir do deixar aparecer. A *téchnē* a ser pensada, desse modo, conforme o autor, de há muito se resguarda no tectônico do arquetônico (Heidegger, 1977, p. 138). Não ocorre qualquer referência ao conceito *aletheia* quando o filósofo chega ao tectônico do arquetônico a partir do produzir como deixar aparecer, ou descobrir, quando este descobrir se desloca de sua relação com a palavra grega *poiesis* para a sua sinonímia com *tikto*. Mas, em “A questão da técnica”, quando busca o sentido que a língua grega atribui a essa condução, que conduz do não vigente à vigência, o conceito *produção* encontra referência na mencionada sentença de Platão do “Banquete” (205b), e lá o termo que encontramos não é *tikto*, mas *poiesis*: “[...] todo deixar-viger o que passa e procede do não vigente para a vigência é *poiesis*, é *pro-dução*” (Heidegger, 2001a, p. 16). E há que se considerar que os dois textos são muito próximos no desenvolvimento de sua obra (Heidegger, 2001d).

Segundo Heidegger (2001d), ainda em “Construir, habitar, pensar”, a *téchnē*, pensada como um deixar aparecer, além do tectônico do arquetônico, resguarda-se também, ainda mais recentemente e de forma decisiva, no técnico da técnica dos motores pesados. Mas a essência do produzir que constrói, segundo ele, não se deixa, no entanto, ser pensada nem a partir da arquitetura, nem da engenharia. O produzir que constrói também não se deixa pensar de forma adequada no sentido original grego de *téchnē*, ou seja, somente como um deixar aparecer que traz o produzido como uma coisa vigente para o meio das coisas já em vigor. A essência do construir, segundo o pensador, é “deixar habitar”. A plenitude dessa essência é o “[...] edificar lugares mediante a articulação de seus espaços” (Heidegger, 2001d, p. 139). E aqui o que temos é *Dichtung*, e não *Poesie* e o que se produz é coisa e não obra de arte.

O que ocorre, nessa passagem referencial, que se dá quando a elucidação do conceito “produção” se faz através do termo grego *poiesis*, para quando isso se dá através do termo *tikto*, é

⁴ Para saber mais, visite: <https://en.wiktionary.org/wiki/%CF%80%CE%BF%CE%AF%CE%B7%CF%83%CE%B9%CF%82>. Acesso em: 20 set. 2022.

⁵ Saiba mais em: https://en.wiktionary.org/wiki/%CF%80%CE%BF%CE%B9%CE%AD%CF%89#Ancient_Greek. Acesso em: 20 set. 2022.

⁶ Consulte: <https://en.wiktionary.org/wiki/%CF%84%CE%AF%CE%BA%CF%84%CF%89>. Acesso em: 20 set. 2022.

que o conceito “desencobrimto”, no primeiro caso, refere-se a algo no qual o que é desencoberto, se dirige aos sentidos, em particular à visão, através da composição da forma. *Eidos*, para Patão. No segundo caso, dirige-se ao uso, através da composição dos espaços. No primeiro caso, o que resulta é a beleza, como um modo de ser da verdade; *aletheia* (Heidegger, 1977, p. 40). No segundo, é o lugar que deixa habitar, na “de-mora” junto às coisas edificadas, mediante a articulação dos espaços que entre elas se abrem, ensejando estância, ou paragem, ou morada. Ocorre aqui a distância que existe entre o artístico (*Poesie*) e o instrumental (*Dichtung*) ou, de outro modo, entre a autonomia da obra de arte, que se justifica em si mesma, e o utensílio, que se justifica pelo uso. Mas um tipo muito particular de uso, o do abrigar-se, proteger-se.

Trata-se de um contexto conceitual muito específico, em que, para Heidegger (2001d), construir significa proteger e cultivar no sentido de agricultura e de edificação. No primeiro caso, esse sentido, para o autor, não corresponde ao de produzir. O edificar produz sua própria obra, o cultivar significa cuidar do crescimento do que cresce por si só. Ambos os modos de construir – construir como cultivar, em latim, *colere*, cultura, e construir como edificar construções, *aedificare* –, estão contidos no sentido próprio do alemão *bauen*, isto é, habitar (*Wohnen*). No sentido de habitar, ou seja, no sentido de ser e estar sobre a terra, construir permanece sendo, para Heidegger, a experiência cotidiana do homem, o “habitual” (Heidegger, 2001d, p. 127).

Habitar (*Wohnen*) é, segundo Heidegger (2001d, p.128), o traço fundamental do ser-homem que constrói, e “[...] não habitamos porque construímos. Ao contrário, construímos e chegamos a construir à medida em que habitamos, à medida em que somos como aqueles que habitam”. O autor destaca que o antigo saxão “*wuon*” e o gótico “*wunian*” significam permanecer, “de-morar-se”. O gótico “*wunian*”, segundo ele, diz como se dá a experiência desse permanecer. “Diz ser e estar apaziguado”. Segundo ele, a palavra *Friede* (paz) significa o livre, *Freie*, *Frye* e *fry* dizem: preservado do dano e da ameaça. ou seja, resguardado. Libertar para a paz de um abrigo. O traço fundamental do habitar é, segundo Heidegger, esse resguardo. “Ser homem consiste em habitar e, isso, no sentido de um demorar-se dos mortais sobre esta terra” (Heidegger, 2001d, p.129).

O que é esse saber habitar do demorar-se dos mortais, Heidegger (2001d) demonstra, através da descrição de uma cabana camponesa típica da Floresta Negra, produto vernacular de um habitar camponês tradicional da região. O que edificou essa casa, segundo ele, foi a insistência na capacidade de deixar terra e céu, divinos e mortais serem, com simplicidade, nas coisas. Esse ser com simplicidade nas coisas diz respeito a um relacionamento recíproco com o contexto ambiental, que situa a casa na encosta da montanha, protegida contra os ventos e contra o sol do meio dia, entre as árvores dos prados e na proximidade da fonte de água. Mas é também um problema de tectônica, ou de forma e matéria, que igualmente devem relacionar-se de modo recíproco com o ambiente, através de um telhado de madeira com amplo vão e inclinação íngreme, a fim de suportar o peso da neve e de proteger suficientemente os cômodos, contra as longas tormentas das noites de inverno. É também um problema relativo ao modo de usar, em seus múltiplos aspectos, incluso o âmbito do mais identitário e cultural, como o dar espaço aos lugares sagrados e aos vários quartos, prefigurando as várias idades de uma vida no curso do tempo. Por fim, é um problema tectônico cultural, pois, segundo ele, quem construiu a casa camponesa foi um trabalho das mãos, surgido ele mesmo de um “[...] habitar que ainda faz uso de suas ferramentas e instrumentos como coisas” (Heidegger, 2001d, p. 139). E destacamos “[...] ferramentas e instrumentos como coisas” (Heidegger, 2001d, p. 139), lembrando a ponte que, nessa perspectiva, é um instrumento usado como coisa.

Desse modo, a interpretação heideggeriana do produzir que se resguarda no tectônico do arquitetônico, no sentido do construtivo da construção, a partir do termo *Tikto*, é uma interpretação

que situa o objeto tectônico no âmbito do estritamente instrumental. Toda a forma tectônica é, assim, muda, inexpressiva e absolutamente desprovida de significação. Tal interpretação tem uma origem profunda na obra do filósofo e emerge no texto fundador de seu universo conceitual, “Ser e tempo” (Heidegger, 1989). Nessa obra, o conceito fundamental é o ser-aí (*Da-sein*), que se refere, nesse “aí”, à condição espaço temporal do ser ou à sua necessária situação. Segundo Moosburger (2007), em “Ser e Tempo” a presença das mãos e da manualidade do trabalho não é arbitrária pois, para Heidegger, o ente à mão encontra-se em uma fusão originária com o ser-aí, cujo modo de ser é na ocupação (Moosburger, 2007). Por outro lado, também não se pode perder de vista a amplitude do conceito, pois, para Heidegger, em “A origem...”, “o pensamento é uma manufatura (*Handwerk*)” (Heidegger, 1977, p. 6). E é nesse sentido que o pensar se relaciona com o construir e com o habitar, no título do “Construir, habitar, pensar”.

Não se trata de que, em Heidegger (1977), não possa haver o expressivo, ou artístico, da *Poesie* na *Dichtung*. Tampouco se trata de que não possa residir, nos aspectos tectônicos e estruturais de um edifício, o mais essencial de sua poética. Menos ainda que uma superestrutura de significação deva recobrir a essência construtiva material de uma construção para que, com ela, a *Poesie*, como uma vestimenta, possa envolver a coisidade material da *Dichtung*, convertendo construção em arquitetura. Mas também não se trata de que a poética da obra resida, exclusivamente, em seu aspecto coisal ou em sua materialidade. As obras de arte, em sua realidade e vigência material, do ponto de vista heideggeriano, estão tão naturalmente diante-da-mão quanto quaisquer outras coisas: podem ser tocadas, pesadas, medidas e quantificadas por qualquer outro método. Todas as obras têm esse caráter coisal (*Dinghafte*). O pedregoso está na construção, a madeira no entalhe, o colorido na pintura. Podemos, segundo o autor, até dizer ao contrário: a construção está na pedra. O entalhe está na madeira. A pintura está no colorido. No entanto, a obra de arte é ainda algo outro para além do coisal. Esse outro, segundo ele, é o artístico. A obra dá a conhecer outra coisa; ela é alegoria. Com a coisa fabricada, segundo Heidegger (1977), algo outro ainda é trazido-junto na obra de arte. Trazer-junto se chama em grego *symboléin*. Assim, a obra é símbolo. O coisal, isto é, o material, na obra de arte, é justamente “[...] esse um na obra que torna outro manifesto. Esse um que traz-junto o outro” (Heidegger, 1977, p. 7).

Na obra de arte, aponta Heidegger (1977), a verdade do ente se põe em obra. “Pôr” (*herstellen*) significa trazer à perduração, produzir, erigir, construir, fabricar. Um ente vem, na obra, a perdurar na luz ou clareira (*Lichtung*) de seu ser. O ser do ente vem à permanência de seu brilho (*Scheinen*). O que é dizer: de seu sentido no *Logos*, isto é, na linguagem. A obra de arte, segundo Heidegger (1977), abre, ou revela, à sua maneira, o ser do ente. Na obra acontece esse abrir-se, isto é, “[...] o descobrir-se (*Entbergen*) da verdade do ente”. Na obra de arte “a verdade do ente se pôs em obra”. A arte é o “pôr-se-em-obra da verdade” (Heidegger, 1977, p. 22). Poder-se-ia dizer: a arte – e a arquitetura, como qualquer outra arte – é o pôr-se em significantes os seus significados. Dizendo de outra forma: é o criar signos.

O templo: a representação do ausente

Ao longo deste estudo, temos procurado encontrar, nos textos heideggerianos que estamos examinando, o representacional nas formas construídas e nas obras de arquitetura, o que é o mesmo que dizer: o linguístico no tectônico. No entanto, o alerta de Heidegger (2001d), no primeiro parágrafo de “Construir...”, quanto a que, nesse texto, ele não refletia sobre o construir a partir da arquitetura, conduziu à consideração de que a forma construída e a obra de arquitetura não são, em

sua perspectiva, necessariamente a mesma coisa. Bernard Tschumi (2006) propõe, em “O prazer na arquitetura”, que o que as diferencia é que a obra de arquitetura é movida e se destina ao prazer estético, ao passo que as demais construções são movidas pela necessidade e se destinam apenas aos usos, às suas finalidades. Segundo Tschumi (2006, p. 279), diferentemente da necessidade da pura construção, a desnecessidade da arquitetura é indissociável de suas teorias, histórias e outros precedentes. Poderíamos afirmar: de regras que remetem a modelos, como propõe Françoise Choay (1985) em seu clássico “A regra e o modelo”.

Em “Construir, habitar, pensar”, encontramos os dois exemplos propostos por Heidegger (2001d): a ponte e a cabana camponesa. Tanto uma como a outra poderiam ser feitas com grande arte e suas composições e seus projetos poderiam submeter-se às mais refinadas regras compositivas. Mas, claramente, não era sob essa perspectiva que os exemplos foram propostos. A ponte e a cabana camponesa são, no texto do filósofo, construções necessárias. Suas formas, e particularmente no exemplo da cabana, embora possam ser belas, no sentido de beleza como modo de ser da verdade, respondem aos usos e às condições contextuais e materiais do lugar e não às regras compositivas mencionadas por Tschumi (2006). São cultura, no sentido do cultivo do trabalho manual aplicado diretamente sobre a terra, por meio dos instrumentos simples desenvolvidos pelo construir a partir do habitar, do parar e demorar-se, abrindo morada.

Não parece haver, nessa circunstância, nada a representar, embora a forma construída, mesmo que não intencionalmente, expresse esse modo artesanal de trabalho, esse modo de interagir com o meio ambiente, essas ferramentas e técnicas construtivas. As ferramentas, o meio e o modo de fazer persistem, talvez por gerações. Regras fixam e preservam um modo de fazer como conhecimento acumulado. Em “A questão da técnica”, Heidegger (2001a) levanta que um problema a ser considerado sobre a palavra técnica é que ela ocorre, desde os primórdios até Platão, junto com a palavra *episteme*, ‘conhecimento’ ou ‘ciência’. Aristóteles, segundo ele, distingue *episteme* e *téchne* justamente “[...] no tocante àquilo que, e ao modo em que ambas descobrem” (Heidegger, 2001a, p. 17). Desse modo, e considerando que a linguagem, no sentido das linguagens faladas e escritas, é o meio da abstração e teorização do conhecimento teórico, tanto ela quanto a técnica pertencem a um mesmo âmbito. Este âmbito é, por um lado, o da instrumentalidade e da *poiesis* como produção do que é útil ou de uso. Por outro, é o da *poiesis* como *aletheuein*, ‘desencobrimto’, isto é, como produção da obra de arte (Heidegger, 2001a, p. 17). Mas esse conhecimento sobre o fazer, que este produz sobre si mesmo e cristaliza na linguagem, não produz coisas, nem mesmo utensílios. Produz representação.

É um saber fazer que produz formas que se repetem e, na repetição, reapresentam esse saber. Fazer essas formas se torna habitual e produz formas habituais. Modelos são conformados desse modo. Inicialmente, as formas são reproduzidas por razões práticas e instrumentais. Depois, passam a representar tudo isso. Quando muda a matéria, o meio ou o ferramental e as formas persistem, não há mais aí razões práticas, mas convenções. As ordens gregas devem a sua forma ao uso da madeira. Quando executadas em pedra, já são signos, que representam a cultura, cuja habitualidade as produziu. Também aqui não são mais coisa, mas representação de seus modelos. São signos da linguagem arquitetônica.

O que as formas da ponte e da cabana, e de suas partes, representam não lhes é exterior e só lhes antecede nesse sentido, de serem as formas do que foi produzido antes pela habitualidade. São o que chamamos de formas vernaculares. São a reapresentação dessa cultura do longo cultivo que as produziu e determinou, e que já era presente em sua *episteme*. Poderíamos, nesse sentido, falar de representação tectônica. É sobre isso que Heidegger (2001d) disserta em “Construir, habitar,

pensar” e é nesse contexto que afirma que a ponte é uma coisa que não representa nada que lhe seja exterior. É também nesse sentido que o professor Frampton se refere ao poético do tectônico.

Mas isso é muito distinto no exemplo do templo grego, em “A origem...”. Nesse texto, Heidegger (1977) se utiliza de dois exemplos para demonstrar a capacidade da obra de arte de descobrir a essência dos entes. O primeiro, é uma obra figurativa de Van Gogh – um par de sapatos camponês –, através da qual ele demonstra que a essência do utensílio é sua confiabilidade. Mas, também, que foi através da obra de Van Gogh que essa essência se descobriu e pôde ser revelada, daí que a essência da obra era a sua capacidade de abrir o ente e expor o seu ser. O ser da obra era o expor o ser do utensílio. Mas, tratava-se de uma obra figurativa, e o problema não era representar, no sentido de figurar o ente, como a obra que figurava o par de sapatos, mas de revelar algo que não aparecia na figuração: a confiabilidade do utensílio.

Para demonstrar que essa exposição do ser do ente não dependia de nenhuma figuração, ele adota o exemplo de um templo grego que não figura nada. Está simplesmente ali, “[...] erguido, no vale entre os rochedos escarpados” (Heidegger, 1977, p. 27). Como forma construída abstrata, o templo não expõe nada através de qualquer forma de figuração. Ele não figura. Só está ali, no espaço do vale. Mas, nesse estar ali, além de estar instalando um lugar, está, também, representando algo que só através dele pode se fazer presente: o deus.

O templo não é o deus, cuja presença representa. É matéria composta em uma determinada forma implantada (no vale entre rochedos). E o deus não é o templo; é um conceito. Não existe no real ou no vigente. Mas se faz presente através da coisidade do templo. O templo é, portanto, um significante, cujo conceito que significa é deus. Há uma clara relação de significação.

Também o templo, como a ponte, abre um espaço e instala um lugar no sítio onde está implantado. Mas a presença do deus, que o templo representa, abre um tipo particular de espaço, diferente daquele aberto pela ponte: um espaço que tem um significado singular. Essa presença do deus, encoberto pelo edifício do templo, segundo Heidegger (1977), é, em si, o estender-se e demarcar-se do entorno como um lugar sagrado. É a obra-templo que, ainda segundo ele, primeiramente junta e reúne em torno a si, ao mesmo tempo, a unidade daquelas vias e relações nas quais nascimento e morte, desgraça e dádiva, vitória e derrota, prosperidade e decadência ganham, para o ser humano, a forma de seu destino. A amplitude dominante dessas relações abertas é, segundo ele, “[...] o mundo desse povo histórico. Somente a partir dela e nela é que ele retorna a si mesmo para a realização de sua determinação (Heidegger, 1977, p. 27).

Há aqui, portanto, algo ausente que se faz presente e é representado pela forma construída específica do edifício do templo, pelas regras que determinaram essa forma a partir de seus modelos. Esse algo é a história desse povo histórico. É a sua identidade. Tal identidade está “[...] plasmada na obra desde o projeto, no traço da forma” (Heidegger, 1977, p. 54). Nos termos do próprio filósofo, “com a coisa fabricada”, o templo, “[...] algo outro ainda é trazido-junto na obra”. “Trazer-junto”, segundo ele, “se chama em grego *symboléin*”. A obra é símbolo (Heidegger, 1977, p. 7). O que se torna expresso e manifesto, no exemplo do templo, é a identidade do povo histórico que o erigiu, a partir do traço da forma proposto no projeto, e no modelo, cujas regras o determinaram.

Considerações finais

Há que se notar que, em suas considerações sobre a forma construída, no que diz respeito às disjunções entre o ontológico e o representacional, entre uma presença e a representação de uma ausência, e entre as coisas e os signos, o professor Frampton nunca afirmou que um certo estado

do ser das coisas é excludente de outro. O que sempre esteve colocado em suas reflexões é uma certa tensão entre estes estados, no qual se situam as formas construídas. Tais formas são coisas sempre. Ora se descobre nelas apenas seu aspecto coisal, e são pura presença ontológica. Ora, descobre-se seu aspecto instrumental, e o coisal nelas se compõe segundo razões determinadas por suas finalidades ou usos. Por fim, ora o que se descobre é seu aspecto significativo e, independentemente de seu sentido instrumental, como nos casos das colunatas dos palácios do Alvorada e Ducal de Veneza, ou da praça de São Pedro, o coisal nelas é apenas, e nas palavras de Heidegger, aquele um, através do qual um outro se expressa.

Uma coisa é a forma da coisa construída, quando esta coisa é uma colunata de Bernini; outra bem distinta é quando esta coisa é uma cabana camponesa primitiva na Floresta Negra. Nessa última, entre a floresta e a cabana, o que há é apenas a vida do camponês imersa em seu vernáculo. Na primeira, entre as colunas e a praça, o que há é a celebração de toda a cultura ocidental, nessa inclusa toda a vida do camponês e seu vernáculo, ou o que dele restou, de sua abstração pela linguagem arquitetônica. Mas, uma e outra são forma construída, e ambas estão na mesma “floresta” do cultivo da linguagem e da técnica.

Mas esta divagação pela obra de Heidegger, a qual conduziu o professor Frampton, também permitiu verificar que o pensamento do filósofo tem muitas vias, que são muitos os caminhos e clareiras da floresta de seu pensamento. E que estes caminhos, embora nunca sejam exatamente contraditórios, percorrem muitas e diferentes sendas, e se ajustam de modo distinto, segundo o contexto a partir do qual se analisa a coisa a ser pensada.

Na floresta há caminhos que, o mais das vezes sinuosos, terminam perdendo-se, subitamente, no não-trilhado. Chamam-se caminhos de floresta. Cada um segue separado, mas na mesma floresta. Parece, muitas vezes, que um é igual ao outro. Porém, apenas parece ser assim. Lenhadores e guardas-florestais conhecem os caminhos. Sabem o que significa estar metido em um caminho de Floresta (Heidegger, 1998b, p. 3).

Referências

- Choay, F. *A Regra e o Modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- Delacroix, H. *La langue et la pensée*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1930.
- Frampton, K. *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Massachusetts: MIT Press, 1995.
- Frampton, K. Rapel à l'ordre: argumentos em favor da tectônica. In: Nesbit, K. (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. Antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006a. p. 556-569.
- Frampton, K. Perspectivas para um regionalismo crítico. In: Nesbit, K. (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*: Antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006b. p. 503-519.
- Frampton, K. Uma leitura de Heidegger. In: Nesbit, K. (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006c. p. 474-480.
- Frampton, K. Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance (1980). In: Docherty, T. (org.). *Postmodernism: A reader*. London: Routledge, 2014. p. 16-30.
- Heidegger, M. A questão da técnica. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001a. p. 11-38.
- Heidegger, M. Ciência e pensamento do sentido. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001b. p. 39-61.
- Heidegger, M. Aletheia (Heráclito, fragmento 16). In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001c. p. 227-249.
- Heidegger, M. Construir, Habitar, Pensar. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001d. p. 11-38.

- Heidegger, M. *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 1998b.
- Heidegger. *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1998a.
- Heidegger, M. El origen de la obra de arte. *In: Arte y poesia*. 2. ed. México: FCE, 1973. p. 35-119.
- Heidegger, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- Heidegger, M. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- Hotois, G. *Le signe et la technique: La philosophie à l'épreuve de la technique*. Paris: Aubier Montaigne, 1984. (Coleção *Res – L'invention philosophique*).
- Moosburger, L. *A origem da obra de arte de Martin Heidegger*. 2007. Dissertação (Mestrado em História da Filosofia Moderna e Contemporânea) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- Nesbitt, K. (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- Niemeyer, O. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.
- Tschumi, B. Concepto, Contexto, Contenido. *Arquine. Revista Internacional de Arquitectura y Diseño*, v. 34, p. 76-89, 2005.
- Tschumi, B. O Prazer na Arquitetura. *In: Nesbitt, K. (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 573-584.
- Venturi, R.; Scott Brown, D.; Izenour, S. *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. 2nd. ed. Cambridge; Londres: MIT Press, 1977.