

# DA TECHNÈ À POIÉSIS: OS DES[A] TINOS DE UM MONUMENTO

## FROM TECHNÈ TO POIESIS: THE [MIS] FORTUNES OF A MONUMENT

Patrícia Falco Genovez **1**  
José Luiz Cazarotto **2**  
Adilson Mariano de Jesus Santos **3**

**Resumo:** Este artigo se propõe compreender a instalação e a acolhida do monumento Novo Centro, em Ipatinga/MG, após a revitalização da área denominada "Antigo Centro". A conferência de Heidegger, proferida em 1953, intitulada *Die Frage nach der Technik* será tomada como instrumental teórico para a compreensão do destino desse monumento. No aspecto metodológico, utilizaremos a *Pentade* que integra o *Dramatismo* de Kenneth Burke. Observaremos tanto a experiência artística quanto a poética, tangenciando duas dimensões desse monumento: a de resolver um problema num nível técnico e a de criar outro em nível poético.

**Palavras-chave:** Arte de rua. Revitalização urbana. Função do monumento.

**Abstract:** This article seeks to understand the installation and reception of the monument New Center in Ipatinga-MG (Brazil) after the revitalization of an area whose name was Old Center. A Heidegger (1953) speech that received the title of *Die Frage nach der Technik* is the theoretical tool in order to understand the odd destiny this monument. Methodologically the Kenneth Burke *Pentade* in the realm of the *Damatism* is at stake as well. Both the artistic and the poetic experience are under observation. Two dimensions of this monument are at focus: solve a social and technical problem and build up an urban monument that is also poetic.

**Keywords:** Art in the street. Urban Revitalization. Monument Function.

---

Doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense **1**  
(2003) e pós-doutorado em Teoria e Metodologia da História pela Universidade Federal de Minas Gerais (2016). Atualmente é professor titular da Universidade Vale do Rio Doce. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9531427794137589>. ORCID: <https://orcid.org/0000-003-4453-7212>. E-mail: [patricia.genovez@univale.br](mailto:patricia.genovez@univale.br)

Doutorado em Psicologia pela Universidade de São Paulo (1997). **2**  
Membro da Royal Anthropological Institute. Membro da *Anthropos* Internacional. Membro da Academia Valadarense de Letras. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6104588708616688>.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9970-9500>.  
E-mail: [jlcazarotto@uol.com.br](mailto:jlcazarotto@uol.com.br)

Mestre em Gestão Integrada do Território. Doutorando em Ciências **3**  
Empresariais (UCES-AR). Coordena o curso de Ciências Contábeis, na Faculdade Pitágoras de Ipatinga. Atua como Conselheiro Municipal de Cultura em Ipatinga. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5904689601093349>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3253-7828>. E-mail: [adilsonator@hotmail.com](mailto:adilsonator@hotmail.com)

## Abertura de cenário: rede de conceitos

Existem escritos que dividem os tempos dos seres humanos, alguns deles, são assim reconhecidos muito tempo depois de terem sido publicados. Talvez seja mais fácil falar-se em escritos que sejam divisores de águas na compreensão de alguns temas e mesmo de nossa visão de mundo. Por que não compreender assim *A origem das espécies* de Charles Darwin, de 1859, ou os *Princípios matemáticos da filosofia natural* de Isaac Newton, de 1687, só para citar dois exemplos que poderiam ser multiplicados diversas vezes?

No dia 18 de novembro de 1953, Martin Heidegger proferiu, em Munique, uma conferência cujo título é *Die Frage nach der Technik* (A questão da técnica). Esta conferência, segundo Marco Werle, professor da USP, fazia parte de uma série de conferências cujo pano de fundo seria a temática d'As Artes na *Época da Técnica*. De um certo modo, esta conferência pode ser considerada como um desses textos divisores de água, ou pedras miliares, ainda que num justo parecer, deva ser colocada dentro do âmbito de toda a obra de Heidegger (WERLE, 2011; HEIDEGGER, 2007).

Este instrumental será nosso equipamento básico para lidarmos com um fenômeno intrigante. A cidade de Ipatinga – Vale do Aço, em Minas Gerais – tem em seu centro, inúmeros objetos aos quais podemos chamar de arte de rua, arte na rua ou, ainda, arte andando pela rua. Também, quem sabe, poderiam ser chamados de monumentos. Um destes monumentos – Novo Centro (Figura 1) – chamou a atenção pelo fato de ter sido construído no *território* de um Antigo Centro de onde a população inicial foi erradicada num projeto de urbanização (SANTOS, 2017). Até aí nada de muito estranho, mas, há que se considerar que essas mudanças urbanas são, muitas vezes, vivenciadas com experiências emocionais mais ou menos traumáticas por parte dos moradores (FRIED, 1968).

**Figura 1.** Monumento Novo Centro, Avenida Zita Soares de Oliveira. 1997



**Fonte:** Acervo Adilson Mariano de Jesus Santos, 2016.

O estranho foi o modo como foi *recebido* esse monumento-arte. Depois de inaugurado, segundo uma versão, num belo dia, ele foi encontrado simplesmente *lançado fora*, junto a um ribeirão (SANTOS, 2017). Outra versão, dá conta de que o poder público de um certo modo se apercebeu da localização inadequada do monumento, isto é, ele fora alocado numa espécie de *terrain vague*, terreno baldio. Estes espaços, segundo Giannitrapani, têm a capacidade de tornar espaços em terra sem lei – ou mesmo, espaço para os fora-da-lei (GIANNITRAPANI, 2013, p.79-81). Assim, mesmo um monumento comemorativo nobre torna-se contaminado negativamente por esta alocação num espaço inculto. Independentemente, de ter sido a população que por algum motivo *passional* – patêmico – quem tenha lançado à margem o monumento ou o poder público sem uma consciência clara ter num primeiro momento instalado o monumento num espaço que se tornaria um *terrain vague*, e posteriormente abandonado, uma coisa permanece certa: o monumento gerou algum tipo de incômodo.

Por que, afinal, teria isto acontecido? O que esta obra de arte estaria anunciando, denunciando ou incomodando? Onde e como encontrar instrumentos para compreender a construção de uma *obra de arte*, ou quem sabe, entender a sua tentativa de falar às emoções, como afirma Alexander Baumgarten (1714-1762) inventor do termo *estética*? Ou nos termos de Carvalho:

A estética, desse modo, seria mais que uma Poética filosófica, ela buscaria uma teoria mais vasta e seria uma nova disciplina mais geral. Observada desde o ponto de vista da Poética, a arte não seria mais que um artesanato da beleza, na medida em que ela ensinava como obter certo efeito – a beleza – a partir da rotinização de determinados procedimentos. Nessa medida, para Alexander Baumgarten, a Poética encerrava menos uma teoria que uma técnica. A questão era: o valor e a natureza desse efeito restavam indeterminados (CARVALHO, 2010, p.72).

Nesse sentido, podemos inferir uma mistura que nos será útil: técnica, arte e estética.

É a partir de então, deste fenômeno de uma *acolhida estranha* e do fato de a obra se apresentar como arte, que a reflexão de Heidegger, nos interessa. Ou seja, é a temática da técnica que nos interessa aqui. E por que isto? Inicialmente, digamos que o que chamamos hoje de arte, em termos etimológicos, vem do termo latino *Ars*<sup>1</sup> que, por sua vez, traduz o termo grego *technē*. Mas, a análise deste termo, em Heidegger, não vem isolada, acompanha-a inúmeros termos importantes: *poiésis*, *alétheia*, *mnemosina*, *logos*, *moira*, *physis*, *polemos* e assim por diante. Esses termos, evidentemente, não serão utilizados aqui em toda a sua profundidade, mas, vão nos desafiando em cada *curva de nosso caminho*. Deixemos, por enquanto, esta rede de conceitos em suspense para a retomarmos mais adiante, na medida em que julgamos necessário.

Quatro anos depois da conferência de Heidegger, Gaston Bachelard escreveu que é preciso

estar presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surgir o verso dominante, na adesão total de uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem. A imagem poética é um súbito relevo do psiquismo. (...) A filosofia da poesia deve reconhecer que o ato poético não tem passado – pelo menos não um passado no decorrer do qual pudéssemos seguir a sua preparação e o seu advento (BACHELARD, 1984, p.183).

Ainda que não haja indicação de que Bachelard tivesse consciência das reflexões de Heidegger, ele insinua que na *poiésis* temos sempre a presença de uma surpresa, de um susto, de um tempo inesperado.

O que buscaremos compreender é exatamente esta experiência artística, e quem sabe, poética, de um monumento ou um contramonumento que traz em si pelo menos duas dimensões: a de resolver um problema num nível técnico e a de criar outro a nível poético.

## Arte, ora a arte. Mas, o que é mesmo?

Que é arte? Como compreender a experiência artística? Quais objetos são arte e quais não? Quem decide isto afinal? O que a arte tem em vista?

Todos nós, direta ou indiretamente, ao lidarmos com esta temática da arte ou da experiência artística, nos confrontamos com as mesmas dúvidas de Jorge Coli. Se o *Davi* de Michelangelo na *Piazza della Signoria* em Florença e um *vaso sanitário* de Marcel Duchamp disposto numa galeria, devem ser vistos como obras de arte, o que afinal, elas têm em comum para que isto ocorra? (COLI, 1995). James Cargile, nesse sentido, adverte, que a ideia de que a música, a pintura, a escultura, a arquitetura etc. têm algo em comum em seu âmago é algo pensado num momento bem particular da história: o século XVIII, e a partir de reflexões sobre a estética. O

<sup>1</sup> Não deixa de chamar a atenção que um dos primeiros sentidos – tanto em português como em latim – do termo esteja ligado a artimanhas, truques, brincadeiras.

que todos estes *objetos* têm em comum é algo que se convencionou chamar de *arte*. De um modo até meio cômico, Coli até reconhece que os filósofos contemporâneos herdaram este tal conceito de arte, mas não sabem muito bem o que fazer com ele (CARGILE, 1995). É aqui que a reflexão de Heidegger poderá nos ajudar, como veremos adiante.

O próprio termo *arte* ajuda bem pouco, reconhece o historiador da arte, Salvatore Settis. O termo grego *technē* (τέχνη) que foi vertido para o latim, por *ars*, referia-se a todo tipo de *know-how* ou habilidade de fazer algo específico. Neste sentido, o sapateiro e o médico, o arquiteto e o pintor, o criador de cavalos e o orador, todos têm *technē* (SETTIS, 2010). Lalande, entretanto, chama a atenção para os significados diversos de *ars*, ainda que tenham a mesma raiz. Primeiro temos o *artifex*, isto é, o ser humano que *encarna* uma ideia, “fabrica um ser que a natureza não fornece e está subordinado a nossos fins práticos” (LALANDE, 1999, p.88). Esse aspecto será criticado por Heidegger, uma vez que a dimensão utilitária seria apenas uma das dimensões da *technē*.

Da *technē* resultam, fundamentalmente, os artefatos utilitários e, nesse sentido, vamos encontrar inúmeras variáveis. Em outras palavras, aquilo que de um modo menos preciso se convencionou chamar de arte primitiva, como as artes mágicas, supersticiosas e idolátricas, vão requerer aquilo que Maurice Blondel, segundo Lalande, vai chamar adequadamente de atitude artística de devotamento. Assim, veremos que além da própria *devoção* do artista para com sua obra, temos, no assim chamado mundo civilizado, um certo culto místico da e pela arte. Tanto Heidegger como Lamennais, afirmam que quando a *τέχνη* ou a técnica chega, os deuses vão embora, ou melhor, “todas as artes saíram do templo”, mas parece que o templo se expandiu para o âmbito profano (LALANDE, 1999; CESAR, 2013). Nos termos de Ugo Galimberti: “a técnica antiga considerava-se um evento contra a vontade de Zeus, portanto um ato fundacional do humano, em sua progressiva emancipação do divino.” (GALIMBERTI, 2006, p.273). Aprofundaremos esta temática com a reflexão de Heidegger, mais adiante.

Lalande nos traz distinções clássicas na filosofia como as artes mecânicas, as belas artes (relativas ao belo) e as artes liberais, isto é, a divisão dos estudos. Os dicionários, especialmente de latim, trazem centenas de termos associados ao termo *arte*. Inclusive, o provérbio latino *ars longa, vita brevis* se refere ao imenso campo de trabalho que o ser humano tem diante de si, em contrapartida a vida em sua brevidade (LALANDE, 1999).

Cargile busca uma solução para a compreensão daquilo que, inicialmente, foi chamado de atividade artística: a arte seria uma espécie de *mimesis* ou de representação do mundo. Mas nem tudo pode ser reduzido a esta proposta. Por isso, reconhece ele, dois conceitos importantes foram anexados: a forma significativa e a expressão da emoção. De certo modo, ambos os conceitos descartam a relação com a realidade em favor da “percepção das qualidades estéticas” do próprio objeto, ou ainda, “a relação entre a obra e a mente criativa na qual ela se originou” (CARGILE, 1995, p.59). Assim, num primeiro momento, o foco na obra ou no artista parecia ter resolvido a questão pelo menos em termos de uma espécie de evolução da arte (CARGILE, 1995).

Nos primeiros estudos teóricos da temática da arte, enquanto objeto de estudo, esteve mais voltada para a estética, como David Summers bem sinaliza: “Esta era compreendida como um processo de apreensão de coisas em particular, e opunha-se à noësis que teria uma atitude mais reflexiva e analítica, e no geral, mais racional.” (SUMMERS, 2010, p.11).

Talvez devamos ainda acrescentar que a experiência artística ou estética fundamentalmente é uma experiência de envolvimento ou de imersão, e a noética, ou seja, do conhecimento ao contrário, é uma experiência de distanciamento, ou como afirma Heidegger, de medida e de cálculo (WERLE, 2011; HEIDEGGER, 2007).

Os estudos da antropologia – e as inúmeras manifestações culturais diversas do universo greco-romano e europeu – acabaram por demonstrar, reconhece Cargile, a existência de uma espécie de institucionalização das manifestações artísticas, que buscava *acomodar* as eventuais mudanças e mesmo as próprias manifestações estéticas. De certo modo, a partir dali, estabelece-se uma espécie de critério do que deva ser considerado arte e o que não. “Sustentou-se que o próprio núcleo central do conceito de arte está ancorado em sua capacidade sempre aberta de acolher mudanças” (CARGILE, 1995, p.59). Ao mesmo tempo, não ficou

estabelecido quais seriam estas instituições que ditariam o que seja a arte. Cargile afirma que “foi deixado para a história quais seriam estas instituições, quais seriam os valores e funções que as obras de arte teriam nas sociedades.” (CARGILE, 1995, p.59).

Um ponto fraco desta teoria é que ela não consegue nos persuadir do que seja o verdadeiro valor de uma obra. Uns acham que a arte o é pela dimensão de seu valor estético, distinguindo-se de outros valores como os morais, cognitivos ou econômicos. Não se deve, por outro lado, desconsiderar as manipulações políticas da arte ao longo da história, especialmente a recente.

Concordamos assim com um dos primeiros estudiosos do assunto Alexander Baumgarten e a sua necessidade de olhar para a própria arte e a partir dela elaborar uma definição. Ele, que por sinal, cunhou em 1735, o próprio termo *estética*, considerando um dos dois ramos do conhecimento, ou seja, aquele voltado para a experiência sensorial unida ao sentimento.<sup>2</sup> Ele sustentava que da estética surgia um conhecimento diverso do das ideias distintas e abstratas do conhecimento lógico, sugerido por Descartes. Susan Feagin também sinaliza que o termo estética vem do verbo *aisthanomai*, isto é, perceber. Ao mesmo tempo, ela assinala as questões específicas deste campo: devemos ter uma atitude específica, isto é, uma atitude estética, diante das obras de arte? Ou diante do meio ambiente? Ela remete a uma experiência distinta de outras? Qual seria? Temos um objeto em especial ao qual podemos chamar de objeto estético ou de arte? E, além disto, esta atitude pode ser ensinada e aprendida? (FEARGIN, 1997).

Dentro desta linha de pensamento podemos anexar a contribuição de Ernst Hans Josef Gombrich. Ele parte até de uma questão simples, mas, intrigante: por que ao longo das culturas e da história os seres humanos representaram os mesmos objetos de modos tão diversos? Sua compreensão emerge de uma psicologia da percepção e mesmo da ilusão, na busca pelo que seja arte. Nesse sentido, para além do objeto artístico, temos este encontro do ser humano e seu psiquismo com um mundo aí fora. “Os gregos diziam que se maravilhar é o primeiro passo para o caminho da sabedoria, e que quando deixamos de nos maravilhar, estamos em perigo de deixar de saber” (GOMBRICH, 1996, p.7). Gombrich reconhece que o seu principal objetivo em sua reflexão feita ainda nos anos 1950, seria o de “restaurar o nosso sentido de maravilhamento diante da capacidade do ser humano de conjurar graças a formas, linhas, nuances ou cores, aqueles misteriosos fantasmas da realidade visual que chamamos de pinturas” (GOMBRICH, 1996, p.7). Nesta linha ele retoma uma síntese de Platão no *Sofista*: “Não seria o caso de dizer que fazemos uma casa com a arte de construir e, com a arte de pintar, fazemos outra, uma espécie de sonho fabricado pelo homem para os que estão acordados?” (PLATON, 1986, p.1016-1017). E reconhece Gombrich, o estudioso da história da arte: “não conheço melhor descrição para nos ensinar a arte de nos maravilharmos de novo” (GOMBRICH, 1996, p.7). Além do mais reconhece Platão: “(...) os artistas, de fato, não deixam de lado a verdade, não sacrificam as proporções exatas para colocar no lugar delas, em suas figuras, as proporções que devem vir a criar uma ilusão? (...)”. (Platão, 1983, p.153)

Certamente, este pensamento de Platão, está por trás de estudiosos contemporâneos que afirmam que a arte é um caminho para a compreensão do próprio comportamento humano e que a mesma não deva estar divorciada de dimensões relacionadas com a verdade e a moral. Nesta linha de pensamento, Gombrich cita seu mentor e amigo Ernest Kris: “Há muito chegamos à conclusão de que a arte não é produzida num espaço vazio, de que nenhum artista é independente de seus predecessores” (apud GOMBRICH, 1986, p.24). Hoje, é praticamente corrente a ideia de que a arte é um meio para se atingir tanto uma compreensão mais profunda como mais *elevada* da verdade e é capaz de proporcionar uma realização humana mais completa. Essa ideia não deve ser descartada, mas requer cuidado, reconhece Cargile.

Settis, que analisa a estética e mesmo a arte no seu decorrer histórico, busca sinalizar o que este fenômeno – de a arte ser de algum modo uma abordagem da verdade – tem de comum em suas manifestações ao longo da história e que assim de algum modo, pode nos ajudar a compreender o que a arte significou para o ser humano, e que estaria ainda significando para nós. Ele assim sintetiza que toda a arte traz consigo:

<sup>2</sup> Trata-se de Alexander Gottlieb Baumgarten, que nasceu em Berlim em 1714 e morreu em Frankfurt an der Oder em 1762.



(1) a ideia de um desenvolvimento histórico, ou de um progresso da arte, que algumas vezes vem acompanhada com um corolário de um declínio fatal da arte; (2) a subdivisão da arte em escolas regionais; (3) a distinção e a identificação das personalidades artísticas individuais acompanhadas especialmente pelas relativas práticas e suas construções biográficas, que estabelece a linhagem de suas obras de arte e suas respectivas atribuições; (4) o juízo da arte (ou qualidade) e suas relativas terminologias; e (5) a descrição (ekphrasis) das obras de arte a partir da qual somente bem recentemente o estudo da iconografia tem-se desenvolvido (SETTIS, 2010, p.80-81).

Settis reconhece que esta classificação, no seu todo, está embasada na *História Natural* de Plínio, o velho (23-79 d. C.) que por sua vez, elabora uma sofisticada historiografia da arte grega e romana que fundamentará toda a tradição europeia de estudos da arte (SETTIS, 2010).

Certamente, estas linhas *organizadoras* de Plínio, são úteis, mas nem sempre são instrumentos fáceis de serem utilizados. Feargin afirma que a filosofia da arte

lida com a natureza do gosto, da beleza, da imaginação, da criatividade, da representação, da expressão e do estilo expressivo; que a obras de arte, como queria Baumgarten, realmente proporciona algum conhecimento e/ou verdade; a natureza da narrativa e da metáfora; a importância do gênero; o status ontológico da obra de arte; e o caráter de nossa resposta emocional diante da arte (FEARGIN, 1997, p.11).

Pelos termos, logo se percebe que de algum modo, a experiência artística relaciona-se com as principais dimensões da semiótica, isto é, o processo de criar um significado para um determinado fenômeno dentro de processos de práticas interativas. As diversas teorias da linguagem e do significado estiveram sempre presentes neste campo, reconhece Feargin, além das teorias do conhecimento e da percepção.

Alguns teóricos do século XX negaram que a estética e artes nobres possam ser legitimamente separadas ou compreendidas como separadas, ou como um fenômeno humano autônomo; eles sustentam que estas próprias categorias manifestam e reforçam certos tipos de atitudes culturais e relações de poder (...). Eles propõem uma visão segundo a qual, os papéis das imagens (e não somente a pintura, mas também os filmes, a fotografia e mesmo as propagandas), dos sons, das narrativas e das construções tridimensionais trazem em si expressões e propostas de atitudes e experiências humanas (FEARGIN, 1997, p.11).

Com isto, temos ao mesmo tempo algum critério de seleção da obra de arte, como vimos acima com Settis, a obra de arte está encravada na história humana, concordando com Gombrich, e ao mesmo tempo reconhecemos que a sua expressão se desdobra ao longo da história seguindo dimensões que nem sempre podem ser classificadas. Talvez devamos ainda nos ater a Platão e considerar que algumas *técnicas* são mesmo como a mimética, que é a arte de copiar; copia-se tanto mais fielmente quanto para melhorar a imitação, transportam-se do modelo as suas relações exatas de largura, comprimento e profundidade, revestindo cada uma das partes com as cores que lhe convêm (...). Mas Platão tem também em mente o belo: “mas que nome daremos ao que parece copiar o belo para os expectadores... O que assim simula a cópia, mas que de forma alguma o é, não seria o simulacro?” (PLATÃO, 1983, p.153).

Com isto, Platão apresenta duas artes, a da cópia e a do simulacro. Este sem dúvida será um ponto de partida para a poética, em Heidegger, quando ele afirma que “a técnica é neutra,

é o homem que a converte numa bênção ou maldição” (RÜDIGER, 2011, p.8). Com alguma liberdade poderíamos falar o mesmo da arte.

Tomando esta linha de pensamento de Platão, podemos com Kant lidar com o que ele chama dos três conceitos normativos: belo e feio, bem e mal e verdadeiro e falso. Num resumo bem sintético, podemos dizer que o belo *provoca a chamada emoção estética*. O que seja o belo foi algo muito discutido ao longo da história, e até algumas normas deveriam estar presentes, tais como equilíbrio, plasticidade, harmonia das proporções, de perfeição em seu gênero, etc. Mas isto em absoluto é campo de concordâncias. Não devemos pensar que esta questão seja algo que tenha brotado no Século XVIII. Settis nos informa que já no Século III a. C. “os principais elementos da historiografia da arte já estavam estabelecidos: havia já uma codificação de um vocabulário para o julgamento do que devesse ser tido por arte e as palavras foram emprestadas da retórica” (SETTIS, 2010, p.81). Assim vamos ter termos como *symmetria*, *rhythmos*, *akrabeia* (simetria, ritmo e precisão); *prepon* ou *convenientia* (adequação no material utilizado); *charis* ou *gratia* (beleza); *além da dupla* *ethos* e *pathos* (dimensões da cultura e emocionais). Mais tarde, especialmente com a música, teremos ainda a cronometria ou o *tempo*. Em resumo, uma obra de arte trará em si elementos que poderiam *objetivamente* ser usados para analisa-la especialmente no que diz respeito à beleza? Mas isto vale mesmo para uma obra de arte ainda hoje em dia? (SETTIS, 2010).

Lalande cita Jouffroy que diz: *a beleza é a “virtude que tem o invisível de nos causar prazer desinteressado [desinteressadamente]”* (apud LALANDE, 1999, p.125). Por sinal, para muitos, a arte em si seria sem interesse; não faria sentido vender objetos artísticos. Kant depois de diversas definições fica com uma sintética que pouco ajuda: “o belo é uma finalidade sem fim” (LALANDE, 1999, p.124-125). E Lalande comenta: Isto significa que

um objeto é julgado belo quando os seus elementos estão em relação ao todo na mesma relação que as partes de um organismo em relação ao organismo no seu todo, ou os meios em relação ao fim, mas sem que se considere que esta adaptação sirva, na realidade, para algum fim, seja ele utilitário ou moral (LALANDE, 1999, p.124).

Na linguagem comum muitas vezes o termo *belo* deixa de lado este aspecto da experiência estética, ou da sua emoção, para se relacionar mais precisamente à correção, à coragem ou atitude moral: belo chute no esporte, belo gesto na vida social ou bela atitude na vida moral.

### Para que serve a arte ou o objeto artístico?

Antes de responder a esta questão, podemos acolher a reflexão de Jorge Coli quanto às vicissitudes das obras de arte e de seus autores. Afinal, quem diz o que seja arte? Por que certos artistas passam a vida incógnitos e outros têm fama instantânea? Por que alguns duram ao longo do tempo e outros eclipsam?

Objetivamente, algumas obras de arte são malfeitas – do ponto de vista técnico – e mesmo assim sua admiração perdura por séculos. Onde está, afinal, o seu encanto, ou como dizia Gombrich, o seu poder de *maravilhar*? Um artista pode dominar perfeitamente a técnica e de propósito deixa-la de lado.

Os discursos que determinam o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico são de outra natureza, mais complexa, mais arbitrária que o julgamento puramente técnico. São tantos os fatores em jogo e tão diversos, que cada discurso pode tomar seu caminho. Questão de afinidade entre a cultura do crítico e a do artista, de coincidências (ou não) com os problemas tratados, de conhecimento mais ou menos profundo da questão e mil outros elementos que podem entrar em cena para determinar tal ou qual preferência. (...) A situação é algo embaraçosa: vimos os fatores exteriores instaurando a arte

em nossa cultura, vimos que eles determinam a hierarquia dos objetos artísticos, e nos deparamos com divergências de critérios que nos deixam confusos. Poderíamos tentar uma saída para o impasse buscando uma solução estatística: se não há unanimidade, talvez haja maioria. (...) Temos que nos enganar, no entanto. Não somente porque, quando se trata de obras mais polêmicas, que não conquistaram a institucionalidade do consenso, as disputas mantêm-se acerbadas mas também porque esse consenso não é estável, ele evolui na história (COLI, 1995, p.16-17).

Este talvez seja um aspecto muito importante. A arte e o que seja tido por artístico se movimentam ao longo da história. As escolas tais como academicismo, convencionalismo, primitivismo e tantas outras se mantêm ou passam ao sabor das ondas do tempo. Coli reconhece que não só as escolas mudam, mas o que seja preponderantemente arte num dado momento ou espaço cultural. Um momento a pintura – que Platão entendia apenas como fator de ilusão – está no máximo; noutros, a escultura; mais adiante talvez a música. Neste sentido, temos aqui uma conexão com os *monumentos artísticos* que num momento são exaltados e mais adiante são tidos como representação de um passado a ser esquecido. Numa cultura da guerra, certamente as vitórias merecem monumentos; mas se a cultura tender para o pacifismo, o que se fará com estes monumentos. Veja-se o caso das *Stolpersteine* ou seja, pedras de tropeço, estudados por Natalia Krzyżanowska (2016), que buscam comemorar os lugares de moradia dos que morreram nos campos de concentração. Os contra-monumentos, diversamente dos monumentos, têm como características serem passageiros e lembrar dimensões do passado que foram esquecidas. Em alguns casos, eles passam a ser permanentes e mesmo a se sobreporem aos monumentos oficiais (KRZYŻANOWSKA, 2016).

Em resumo, podemos dizer – com Baumgarten – que um objeto de arte nos remete a conhecimentos que brotam da confluência da experiência sensorial e emocional. Gera, pois, um conhecimento não somente lógico ou racional. Além disto, podemos acolher a afirmação de Jorge Coli:

Às vezes, lemos ou ouvimos referência a uma obra de arte universal, que transcende o tempo e o espaço; há objetos que tiveram, continuam tendo e sempre terão valor artístico. Transcendentes, exteriores às culturas e ao tempo, as obras possuiriam como que uma essência artística, um valor em si, intrínseco e imanente, que lhes garantiria o ser obra de arte, ser perene, uma das manifestações superiores da natureza humana. Ora, é importante ter em mente que a ideia de arte não é própria a todas as culturas e que a nossa possui uma maneira muito específica de concebê-la (...) A noção de arte que hoje possuímos - leiga, enciclopédica - não teria sentido para o artesão-artista que esculpia os portais românicos ou fabricava os vitrais góticos. Nem para o escultor que realizava Apolo no mármore ou Poseidon no bronze. Nem para o pintor que decorava as grutas de Altamira ou Lascaux. Desse modo, o em si da obra de arte, ao qual nos referimos, não é uma imanência, é uma projeção. Somos nós que enunciamos o em si da arte, aquilo que nos objetos é, para nós, arte (COLI, 1995, p.63-64).

É pois, a partir desta síntese de Coli, que vamos procurar em algumas reflexões de Heidegger elementos para compreender a experiência acenada no início. Para tal empreitada nos utilizaremos da pentade de Burke. Entretanto, para se compreender a dimensão mais profunda da arte ou da técnica, num sentido bem preciso, precisamos rever este conceito (CESAR, 2013; HEIDEGGER, 2007).



## Cenário e a pentade de Burke

Para muitos Kenneth Burke é um ilustre desconhecido, mas o seu pensamento está por trás de estudiosos contemporâneos influentes como Michel Foucault, René Girard, Clifford Geertz, Jürgen Habermas, John Goffman, Harold Garfinkel, Thomas Kuhn e até mesmo Claude Lévi-Straus (GUSFIELD, 1989).

Antes de lidarmos com a sua famosa *pentade*, temos que apresentar três conceitos centrais em seu pensamento: o ser humano, o ato e o drama. A obra de Burke conta com inúmeros volumes. Lidaremos aqui, para o que nos interessa com apenas dois volumes (BURKE, 1966, 1945).

“O ser humano é um animal que usa símbolos” (BURKE, 1966, p.3). Ou de um modo mais amplo: “O ser humano é um ser que usa símbolos (construtor de símbolos, que usa símbolos de modo errado) um animal inventor do negativo (ou moralizado pelo negativo) separado de sua condição natural pelos instrumentos de sua própria invenção, guiado pelo espírito da hierarquia (ou movido pelo sentido da ordem) perdidamente em busca da perfeição” (BURKE, 1966, p.16). Para compreender esta dimensão do ser humano Burke parte de um episódio até singular. Um dia ele entrara numa sala de aulas, com todas as janelas abertas, e um pequeno pássaro que inadvertidamente entrara não conseguia sair, pelas janelas, insistindo em *sair pelo teto*. Devido ao seu tropismo, a fuga para ele seria sempre para cima. Burke comenta: como seria fácil se ele pudesse usar nossa língua e nós lhe dizermos: “voe um pouco mais baixo e saia pelas janelas” (BURKE, 1966, p.4).

Mas o que implica para o ser humano o fato de ele ser simbólico? Praticamente tudo o que nós chamamos de *realidade* é construída com nada mais e nada menos que símbolos.

Tiremos nossos livros, e o pouco que sabemos sobre a história, a [nossa] biografia, e até mesmo algo mais raso como as posições relativas dos mares e continentes? O que seja a nossa realidade não é senão um emaranhado de símbolos sobre o passado combinado com inúmeras coisas que nós conhecemos especialmente através de mapas, revistas, jornais e tudo o mais sobre o presente? (...) Um mapa rodoviário que facilmente nos ajuda a encontrar um caminho de um lado ao outro do continente (...) por outro lado, fala-nos incrivelmente pouco sobre a viagem que está para ser experienciada nos seus mínimos detalhes. Na realidade, o seu valor para nós reside exatamente no fato de que ele é essencialmente sem sentido algum. A linguagem que se refere ao âmbito do não-verbal é necessariamente uma fala sobre as coisas em termos do que elas não são – e neste sentido partimos ancorados num paradoxo. Uma tal linguagem não é senão um conjunto de rótulos, signos para que possamos encontrar nosso caminho. Na realidade, eles podem ser úteis uma vez que nos ajudam a inventar modos geniais de até nos ameaçar e nos destruir (BURKE, 1966, p.5).

Quanto ao modo como Burke entende o ato ou ação ele o situa dentro de um *cenário*, ou seja, de um campo de relações. Em parte, ele toma esta ideia do teatro ou mesmo da retórica. Assim, um ato remete ao mesmo tempo a um agente, alguém que efetiva este ato. Ato aqui não é compreendido como simples movimento, mas com um gesto a um tempo intencional e contextual (BURKE, 1966).

O agente e o ato, por sua vez, associam-se à agência, isto é, o instrumento pelo qual o ato se torna possível, compreensível e relacional. Assim, como no palco, os atos, seus agentes e agências remetem a um *script*, ou a uma representação, isto tudo se dá em termos de um propósito. A convergência, portanto, destes cinco elementos, redundam naquilo que Burke vai chamar de dramatismo.

Aqui a palavra drama está mais voltada para o seu sentido original de caminhada, caminhada, percurso embora não deixa de ser também o sentido do teatro. Ainda que a *pentade*

(ato, agência, agente...) se apresente um tanto esquemática e mesmo estática, ela na realidade é dinâmica pelo menos em duas direções: no seu todo ela se desloca tematicamente, como no caso de uma obra do teatro no desenrolar-se de suas cenas do longo de suas sucessivas ações. Entretanto, internamente, ela tem uma outra dinâmica que é a relação de seus membros entre si e com a plateia. Num momento, uns personagens da *dramatis personæ* podem ser protagonistas e noutro são apenas contextos e mesmo coadjuvantes.<sup>3</sup>

Este esquema pode facilmente ser aplicado ao *scenario* do Monumento-Arte erigido no espaço de *revitalização* do novo centro, que veremos no próximo item. O próprio Monumento-Arte tem uma espécie de drama pré-histórico, isto é, a história e as cenas da vida das pessoas que moravam no centro antigo, ou original. Depois, ele passa por três *eventos* ou nos termos de Heidegger, *Ereignisse*. Um primeiro, a sua construção e inauguração; depois, o seu deslocamento para um novo *scenario*; e por fim, a sua (re)instauração. Infelizmente, em termos de informações, não temos como *colocar no palco* todos os membros desta *dramatis personæ*, mas mesmo assim, será possível deixar que o seu Ser desvele, ou a sua *alétheia* manifeste o seu (des)esquecimento.

Esta é a nossa aventura e a aventura do Monumento-Arte, em sua radicalidade, de *ad-venturus*, isto é, de sua capacidade de mostrar o que há de vir.

### O centro antigo de Ipatinga: um túmulo que não quer se fechar?

A cidade de Ipatinga tem uma história singular. Depois de um tempo considerável vivido como um simples distrito de Coronel Fabriciano, passa a ter algum significado social a partir da inauguração da estação da estrada de Ferro Vitória-Minas, no início da década de 1920. Entretanto, ela nasce praticamente, enquanto cidade, ou seja, como uma cidade industrial moderna e planejada. Nasce dupla, na verdade: com uma afirmação e com uma negação (CASTRO e NEVES, 2006). Afirmação de um projeto urbanístico planejado e que traz em seu bojo a negação do que já havia. Um vilarejo orgânico ou nos termos de Castro e Neves, *espontâneo*, que ao longo do tempo aglomerou moradores com as mais diversas funções e que acabou se tornando um centro *incômodo* de uma cidade industrial com pujança também no setor de serviços e cultura.

Ipatinga claramente, em sua evolução, tem dois ritmos: um ditado pela Usina Intendente Câmara - Usiminas e seus bairros operários ou de funcionários mais graduados, e uma outra Ipatinga, mais antiga e mesmo pré-existente à Usiminas e que acabou “ficando por aí como uma espécie de reserva de mão de obra e lembrança de tempos que já não existem” (CASTRO e NEVES, 2006, p.100). Este antigo vilarejo, devido às circunstâncias do próprio desenvolvimento da cidade, acabou por ficar no *centro* e destoar totalmente da *modernidade* da cidade industrial e operária. Este centro mais antigo, tradicional e mais pobre, deixou de ser visto como um centro e passou a ser visto como uma mancha. Era necessário *dar um jeito*, pensaram diversas administrações municipais, sem sucesso. Como ela se encontrava, por ocasião da modernização, talvez possa ser sintetizada nas palavras de Chrysostomo:

O Distrito de Ipatinga, criado em 1953, estava vinculado ao município de Coronel Fabriciano e até 1958 constituía-se numa vila com cerca de 300 habitantes e 60 casas, sem rede de água, esgoto e energia elétrica, além de grande precariedade de transporte urbano. Sua principal atividade econômica era a exploração de matas na região do rio Doce para a produção de carvão, produto que era vendido principalmente para as empresas ACESITA e BELGO MINEIRA, localizadas respectivamente nos distritos de Timóteo e Nova Era. No entanto, com a iminência da instalação das Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais – USIMINAS, um novo cenário passou a ser

<sup>3</sup> *Dramatis personae* é um termo usado por Burke no sentido do elenco dos personagens numa obra; em linhas gerais, o termo dá conta dos personagens de uma obra ou peça de teatro.

pensado e significativas transformações ocorreram na região e no antigo Distrito de Ipatinga, este elevado, no ano de 1962, à categoria de cidade (CHRYSOSTOMO, 2008, p.124).

Daí decorrem as diversas tentativas de *Curar Ipatinga* desse seu mal.<sup>4</sup> Castro e Neves nos apresentam uma cidade cindida desde seu início, ou pelo menos desde a instalação da Usina Intendente Câmara: cidade moderna e vilarejo rural; trabalhadores (por excelência o que vivem do salário) e malandros (por excelência que não trabalham); gente do tempo de hoje e gente dos outros tempos; deslocados integrados e deslocados *outsiders* e assim por diante. O vilarejo Ipatinga acabou sendo submerso pelas levas de migrantes que se integraram ao padrão moderno da vida operária industrial, por isso, os moradores mais antigos acabaram sendo *outsiders* às avessas, sem terem saído de suas moradas.

Não se deve desconsiderar a importância do próprio termo *deslocamento*. A maior parte dos moradores de Ipatinga, por décadas, foi de gente deslocada no tempo e no espaço. Foram de um lado deslocados espacialmente de vilas e sertões do Brasil afora para uma cidade industrial e temporalmente, deslocados para um tempo moderno, e mesmo industrial; em resumo, tempo do relógio, do horário avesso ao tempo do sol e lua, das estações, das chuvas e estios. Como dizia a canção de Luigi Tenco escrita na mesma época (1967) revelando as mesmas angústias e incertezas de centenas de milhões de migrantes italianos pelo mundo, como os brasileiros que chegaram a Ipatinga:<sup>5</sup>

Esta música, quem sabe, revela um pouco quem são os moradores da *rua do Buraco*, ou dos que chegam para sobrar em Ipatinga, *num mundo que sabe tudo*. Mas de qualquer modo, os moradores da *rua do Buraco* por mais rótulos excludentes que recebessem – biscateiro, dona de casa, cafetina, prostituta, boêmio e malandro – de algum modo produziram uma *localidade* e não apenas uma vizinhança, nos termos de Appadurai. Veja-se que todas as designações de algum modo se desviam das de um trabalhador com *carteira assinada* mas remetem de algum modo uma vinculação a uma territorialidade singular da cidade moderna (CASTRO e NEVES, 2006; APPADURAI, 1996).

Santos afirma que a formação territorial de Ipatinga procedeu até de um modo *natural* – e por que não dizer, impositivo – num caminho de segregação; a Usiminas construiu bairros operários e para funcionários graduados ao estilo de cidade planejada tendo como pano de fundo um critério financeiro ou de ganho salarial. Com o estabelecimento da Usina, como vimos acima, houve um fluxo de migrantes nos anos 1960, que apenas em parte foi absorvido pela Usiminas ou outras atividades em paralelo. Os *sobrantes* passam a viver na zona geográfica central e vão *se virando*. Em resumo, formam uma favela em torno da rua do Buraco (hoje, Avenida Zita Soares de Oliveira) (SANTOS, 2017).

Se tomarmos a *rua do Buraco* como referência, uma foto deste *primeiro centro* mostra uma área de construções simples, sem destaque especial. Este espaço orgânico teve sua marca moderna inicial com a estação da estrada de ferro, mas manteve, em vista de sua própria dinâmica, as características de vilarejo e mais tarde de bairro popular (SANTOS, 2017). “Um universo paralelo destinado a abrigar diversos tipos sociais que chegavam à cidade-eldorado para explorar de alguma maneira, as oportunidades que ali surgissem, mas que acabaram por ficar à margem dos mecanismos formais de inserção social à época” (CASTRO e NEVES, 2006, p.98).

Mais de trinta anos mais tarde, com o projeto *Centro Novo*, inicia-se um processo chamado de *desfavelização*. Mais mil e duzentas famílias são deslocadas para um novo bairro ou para acomodações organizadas para isso, deixando para trás o seu antigo espaço de vida, os seus *Lebensräume*. Não deixa de chamar a atenção que a leitura desta *mancha* foi para a se-

4 Ainda que não seja o objetivo aqui, mas não deixa de chamar a atenção o termo *Cura* (*Sorge*, em alemão, *cuidado*; cura na realidade é uma figura mitológica), que Heidegger considera com especial atenção como sendo a atitude humana por excelência diante de si, do outro e do mundo.

5 Luigi Tenco (1938-1967) participou do famoso festival de San Remo de 1967 e não venceu. Não tinha nem 30 anos, e acabou suicidando-se, sem um motivo claro. A letra da música retrata profundamente o sentimento dos italianos que depois de anos de modernização especialmente no pós-guerra perdem sua identidade. Apesar de não ter ganhado o festival, a música foi um sucesso estrondoso e é lembrada e cantada até hoje.

miótica da patologia: Ipatinga não estava apenas – dentro de uma política internacional – se reurbanizando, ela estava sendo *curada, tratada*. Um termo também muito usado – e não só no caso de Ipatinga – é o de *revitalização*, como se ali imperasse a morte, ou pelo menos, uma cidade morta, ou ainda, um lugar de moradores mortos porque não encaixados no padrão; trabalhar e consumir.

Ainda que não disponhamos de mais dados, o que se sabe é que este *antigo centro* foi o espaço da vida de milhares de pessoas por pelo menos quatro décadas. Foi um bairro que surgiu e se desenvolveu de modo orgânico, isto é, não planejado, ou pelo menos, planejado de modo precário; ele foi acontecendo, ou nos termos de Heidegger: ele foi “trazido para frente num processo de desocultamento. Este surgir repousa e vibra naquilo que denominamos de desabrigar”, Entbergen (HEIDDEGER, 2007, p.389). Entretanto, de uma hora para outra, ele passa a ser erradicado; claro, os que perdem as raízes de sua identidade são os seus moradores por sinal, vivos. Marc Fried, num estudo clássico de um fenômeno semelhante do final dos anos 1960, e praticamente paralelo ao da rua do Buraco, afirma que este processo de erradicação, por mais que seja conduzido de modo adequado, gera uma experiência de perda com o decorrente sentimento de luto, especialmente pelo estilhamento do cotidiano da vida do ambiente popular (FRIED, 1968).

Castro e Neves, em sua análise lidam com os termos como *desfavelamento, recuperação, efficient city, revitalização, organização, integração, modernização* e assim por diante para compreender o processo de mudança que foi ocorrendo para a renovação deste *centro*. Entretanto, o processo em si mesmo tinha como intenção *apagar* a rua do Buraco, ou seja, gerar um esquecimento (CASTRO e NEVES, 2006, p.101). Em resumo, dentro desta dinâmica, este espaço da *rua do Buraco* foi todo ele aterrado, e nele passou a existir uma ampla avenida. Neste mesmo processo, duas quadras de esportes são construídas e levantou-se a obra de arte *Monumento Novo Centro*.

Voltemos ao *Monumento do Novo Centro* (MNC) em especial. O monumento em si é composto de dois elementos distintos num conjunto só. Uma chapa de aço com um vazio no qual há um cata-vento. Santos assim o descreve: “A obra é uma placa de aço em formato de semicírculo, vazada na parte superior com um papa-vento que gira quando venta. No seu centro, letras garrafais com a palavra Novo Centro que alusiva ao local e abaixo uma frase de Vinicius de Moraes: A vida é a arte do encontro” (SANTOS, 2017, p.125). Informa também Santos que ainda que seja possível referir o monumento à reurbanização, não temos uma placa que indique o autor ou a temática. O que chama a atenção é um fato inusitado, e que é no fundo, o centro de nossa reflexão.

Depois de inaugurado, o monumento formado por uma placa de aço de um peso considerável, foi simplesmente arrancado e lançado nas margens do ribeirão Ipanema. Pela fala de um encarregado junto à prefeitura, relatada por Santos, conta que um dia “sentiu a falta do monumento no lugar proposto” e a partir disto, buscou recolocá-lo no seu antigo lugar “para evitar vandalismo” (SANTOS, 2017, p.127). De um certo modo, podemos imaginar que para ser *deslocado*, o MNC necessitou de um equipamento de grande envergadura e não se pode dizer que aconteceu *na calada da noite*, uma vez que o mesmo estava num lugar praticamente às claras.

Deixemos por enquanto esta questão do esforço no ar: como compreender este evento? Por que o monumento-arte recebeu este tratamento no mínimo inusitado? Que tipo de incômodo gerava?

Para compreender isto, vamos retomar um pouco o pensamento de Heidegger – e a colaboração de dois estudiosos sobre o assunto – e ver como isto pode adquirir algum significado. Primeiro, vemos que Heidegger em seu pensamento filosófico, faz uma crítica à metafísica, ou seja, à filosofia desde Platão, mais especialmente à redução da metafísica à filosofia do ente. Ele convida os filósofos a retornar aos pré-socráticos. Qual seria a questão central da filosofia? Não mais os entes, mas o Ser, ou seja, a questão mais intrigante da filosofia: “por que o Ser existe e não o Nada?” (HEIDEGGER, 1984, p.70) Posta esta questão, como podemos falar do Ser? O que teria a ver esta guinada da filosofia com a compreensão da “proposição e da rejeição de um obra de arte?” (HEIDEGGER, 1984, p.70).

Evidentemente, não temos aqui um espaço e nem tempo para lidar com a obra de Heidegger, por isso, lidaremos, com todos os defeitos e limites, com uma reflexão sua sobre a arte ou a técnica, que acenamos acima. É aqui que entra a reflexão de Heidegger sobre a Técnica. Em sua reflexão ele não nega o valor da técnica, mas busca compreender suas duas dimensões e alerta para o perigo de uma destas dimensões, ou quando reduzida a apenas uma de suas dimensões. Antes de tudo, ele retoma ao que vimos acima, isto é, que a palavra grega *technē*, vertida para o latim por *ars*, traz em si a temática da *arte*. Uma das dimensões da *technē* é o que comumente se compreende por habilidade, capacidade de empreender uma ação na qual o ser humano *como que injeta* uma nova dimensão num objeto *natural*.<sup>6</sup> É um pouco como Platão se refere, como vimos acima, no caso da casa quando se usa duas *technēs*, (τεχνές): uma pelo arquiteto que graças às suas habilidades constrói uma casa digamos, real, e outra pelo artista, que graças às *artes da ilusão*, constrói uma casa de sonhos. Se Heidegger julga que o estudo do Ser é central, tenhamos então em mente, que ele está lidando com a sua compreensão não em termos platônicos, mas em termos da *physis* dos pré-socráticos. Ou nos termos de Werle:

Heidegger explora a definição segundo a qual a ciência é a teoria do real. Inicialmente, trata-se de saber o que é o real, desde o sentido grego daquilo que se apresenta diante de nós no sentido de uma presença. Aqui o real não é aquilo que faz efeito, não é a causa eficiente, mas o que por si mesmo vem à frente, tal como a *physis* (WERLE, 2011, p.19-20).<sup>7</sup>

Diversamente, portanto, da abordagem científica ou do ente, a abordagem do Ser se faz pela *alétheia* (ἀλήθεια), ou seja, um processo de des-esquecimento, ou melhor de revelação.<sup>8</sup> Nos termos de Heidegger: “A técnica [no sentido de *poiesis*] é um modo de desabrigar. A técnica se essencializa [se torna ente] no âmbito onde acontece o desabrigar e o desocultamento, onde acontece a *alétheia*” (HEIDEGGER, 1984: 379).<sup>9</sup> Ou seja, pelo processo de desvelamento. Este processo é o processo da segunda dimensão da *technē*, isto é, é o processo da *poiesis* (ποίησις). E aqui temos uma excelente síntese disto com Cesar:

O Ser se dá na linguagem: na palavra poética, o sagrado abissal advém ao homem. O poeta, dentro de todos os homens, é aquele que está mais próximo da origem: é quem instaura um mundo e o torna habitável, desvelando um sentido no jogo – terra e céu, deuses e mortais (CESAR, 2013, p.33).

Com isto, torna-se fácil perceber-se que o Monumento do Novo Centro de um certo modo, faz uma *Vor-stellung* – uma apresentação, ou representação – mas traz em si uma ambiguidade: de um lado apresenta um mundo (*Welt*) e do outro lado, enterra um outro mundo que não quer ainda ir para o túmulo. Faz sentido?

E o que isto pode nos ajudar a compreender o fenômeno da rejeição do monumento? Afinal, o que aquele monumento falava? Qual a palavra que ele escondia? Que mundo ele negava ou apresentava ou representava? Por que afinal, ele requereu aquela atitude? Por que, além do mais, nada se sabe de sua história: autor, significado da obra, vicissitudes, etc. São

6 Isto é perfeitamente compreensível no conceito de *artefato*, tão caro à antropologia. Mas se a filosofia do ente dá conta desta dimensão, ela não dá conta da *poiesis* presente do mesmo artefato.

7 Este termo *vir à frente* traduz ou sintetiza diversos termos como *stellen*, *Vor-stellung*, *Ge-Stell* que partem da ideia de que o Ser se apresenta.

8 O termo *alétheia*, se compõe de uma negação, *a*, e de *lethes* (esquecimento). Foi traduzido para o latim por *veritas* (verdade), e normalmente em termos epistemológicos é compreendida por a correspondência exata entre o objeto da realidade e a sua representação. Não se deve compreender, neste caso, pela teoria do *mundo das ideias*, que segundo Platão, conteria as verdades plenas, sem esquecimento.

9 Aqui temos vários termos que são no fundo, neologismos de Heidegger. Por exemplo, *An-wesen*, que é traduzido por *Presença*, que é clara se temos em mente que o original significa *estar ou ser aí diante de*. Cf. HEIDEGGER, M. op. cit., p. 379;381.



muitas questões em aberto, ou esperando para serem desabrigadas, desocultadas, des-esquecidas. Ou nos termos de Platão: clamando por uma *mnemazine*, uma memória.

E aqui temos o desafio de encontrar uma poesia, uma linguagem para isto. Para Heidegger a linguagem da ciência não dá conta: talvez devido ao fato de “a época moderna se afastar da visão grega ao pensar este levar à frente determinado pela poiesis como um desafio da natureza” (WERLE, 2011, p.23). Este desafio à natureza com a exploração, sustenta Heidegger, uma reserva da mesma e um seu armazenamento “tem em mente fazer com que ela mais facilmente esteja disponível; a relação se inverteu: não é o homem que aguarda a natureza lhe oferecer algo, mas exige [dela] e dispõe da natureza como um objeto” (HEIDEGGER, 1984, p.381).

Para Heidegger, esta é uma das dimensões da arte, ou da *technē* e se deixada em si mesma, apresenta-se como um perigo. Werle assim sintetiza este pensamento: neste sentido

a técnica é um perigo, pois implica na intenção de ordenar o mundo de uma única maneira, explorar a natureza tendo uma única via e, com isto, regular a vida dos homens segundo esta via. A essência da técnica estende-se para o campo das atitudes humanas e implica um comportamento, pois o ser humano, tal como a natureza, está inserido na armação (*Gestell*) (WERLE, 2011, p.23).

A técnica – ou pelo menos esta sua dimensão deixada a si mesma – separa o homem da natureza, a terra é submetida ao mundo (*Welt*) e deixa de haver o combate (*polemos*) o qual na obra de arte ainda se mantém vivo (WERLE, 2011). E por dedução, não se manteria mais na técnica. Qual seria a solução?

A arte é proposta então como *technē* mas tomada agora na forma de *poiesis*, ou de um modo mais direto para Heidegger: como *Dichtung*, poesia. Neste caso, a aproximação (*dichtet*) de terra e do mundo se apresenta como um campo de possibilidade.<sup>10</sup> A *technē* na forma de arte *poiesis*, não quer propor o modo como os homens se *ponham no mundo* a partir de uma norma exterior e abstrata. Retomemos a síntese de Werle:

já a arte, antes de ser apenas um setor da vida humana, uma mera atividade do homem (talvez até de um pequeno grupo de artistas ou de amantes da arte) constitui uma possibilidade diferente para o ser humano estar no mundo. Poeticamente habita o homem sobre esta terra (Hölderlin). Ou seja, o que está em jogo na noção de poesia e de técnica pensada como poesia, é a possibilidade de uma forma de existência (WERLE, 2011, p.24).

Para Heidegger, temos aqui um contraste – um *polemos* – entre dois tipos de procedimentos: uma situação constituída pela terra como *her-stellen* (fazer) e o mundo como *auf-stellen* (estabelecer), que estão em combate (*polemos* – *Streit*) na obra de arte e nela temos com isto o traço (*Riss*) enquanto forma (*Gestalt*).<sup>11</sup> Podemos em resumo dizer que temos duas possibilidades de *technē*, uma que desembocará no *Riss-Gestalt*, ou seja, num traço-forma permanentemente em aberto na possibilidade e outra *technē* absorvida na armação – *Gestelt* – que busca organizar o mundo a partir do conceito de domínio, medida, im-possibilidade.

Valeria a pena, antes de referimos esta concepção ao *polemos* entre uma *Gestalt* e uma *Gestelt* na obra-monumento do Novo Centro, ouvirmos diretamente o que Heidegger reflete sobre esta experiência. Aqui temos três conceitos que com os quais ele nos ajuda a pensar: armação, ideia e aletheia (HEIDEGGER, 2007).

É importante ter em mente o que ele compreende por *armação*. Uma prateleira ou uma estrutura óssea são armações. Heidegger considera que esta proposta de uma armação foi

10 *Möglichkeiten* – mais uma vez, no cotidiano, é um termo comum, mas para Heidegger apresenta uma visão do mundo em que tudo está *em aberto* e não há uma definição prévia. É a base do *ser-aí* ou do *ser-lançado no tempo* típico do ser humano.

11 Aqui Heidegger faz um trocadilho difícil em português: *Gestalt* forma (técnica poiesis) e *Gestelt* armação (técnica comando).



usada pelos pensadores *até para pensar as coisas mais sublimes*. Mesmo em nosso cotidiano, vivemos organizando nosso mundo e nossas experiências tendo em vista armações e com isto pagamos os preços dos rótulos que usamos<sup>12</sup>.

Heidegger retoma um conceito usado por Platão – ainda que provavelmente não inventado por ele – para designar o que impera em tudo e cada coisa: *eidōs* (εἶδος), ideia. Normalmente, compreendemos *ideia* como sendo o aspecto de algo sensível, mas Platão nos fala de algo que nunca será passível de ser captado pela sensibilidade, como deixa entrever a alegoria da caverna. Ora, para o que se exige disto, reconhece Heidegger, o termo *armação* não dá conta. E o termo *armação* seria a palavra por excelência da técnica moderna. Qual seria então a linguagem que daria conta disto, questiona-se Heidegger?

É aqui que ele jogando com os termos resumidos acima por Werle, *stellen, Ge-stelt, Herstellen, Dar-stellen*, busca o sentido para a *poiesis*, isto é,

deixar vir à frente no descobrimento, o que está presente. E ele dá um exemplo: este produzir que leva à frente, por exemplo, no erigir de uma estátua no âmbito de um templo e o requerer desafiante que agora foi pensado são, na verdade, fundamentalmente diferentes e na essência, no entanto, permanecem aparentados. Ambos são modos de des-abrigar, são modos de alétheia. Na armação acontece o descobrimento, segundo o qual o trabalho da técnica moderna desabriga o real enquanto subsistência (...) Entretanto, tudo o que é essencial em todos os lugares se mantém o culto por mais tempo (...) Disso já sabiam os pensadores gregos quando diziam: o que em relação ao florescer imperante é mais primordial somente mais tarde torna-se manifesto a nós, homens. Aos homens, a madrugada inicial se mostra apenas no final. Por isso, há no âmbito do pensar, o esforço para pensar de um modo ainda mais inicial o que foi pensado inicialmente. Isso não significa a vontade incensada de renova o passado, e sim, a preparação sóbria para a admiração diante do chegar da madrugada (HEIDEGGER, 2007, p.385).

Não se pode deixar de pensar com esta afirmação, que a obra de arte certamente foi poeticamente pensada numa origem, mas nem de longe se poderia prever o que a madrugada reservaria. Com isto, vale a pena ainda termos em mente esta reflexão sobre a liberdade no desabrigar:

a liberdade está num parentesco muito próximo e mais íntimo com o acontecimento do desabrigar, isto é, da verdade. Todo desabrigar pertence a um abrigar e ocultar. Mas o que está oculto e sempre se oculta é o que liberta, isto é, o mistério. Todo desabrigar surge do que é livre, vai para o que é livre e leva para o que é livre. A liberdade do que é livre não consiste nem na independência do arbítrio, nem no compromisso com meras leis. A liberdade é o que iluminando oculta (...) A liberdade é o âmbito do destino, que toda vez leva um desabrigamento para o seu caminho (HEIDEGGER, 2007, p.388).

### Concluindo o sem fim...

A partir destas ideias poderíamos traçar diversos caminhos de *compreensão* do Monumento-Arte e suas vicissitudes. Graças ao seu *back-ground* histórico e humano, temos dentro dele certamente uma luta de uma *armação* e de uma *poesia*, de uma *Gestelt* e de uma *Gestalt*. Ainda que não tenhamos muitas informações *modernas* quanto ao autor, sua proposta e

12 Talvez fosse mais claro usarmos o termo *andaimé*, mas este é secundário à obra.

mesmo a proposta institucional, a armação-monumento traz em si um *polemos*, um conflito: de um lado uma coluna fixa, forte e firme no solo e por outro, uma ventoinha flexível, fugaz e *fleneur* ao vento; de um lado uma frase de Vinicius “a vida é a arte do encontro”, mas que aqui se encontra com a *armação* do desencontro. O Monumento-arte se encontra sobre as *Lebensräume* de muitos que se encontraram aqui, mas que em si mesmo agora gera *desencontros*, deslocamentos. Não deixa de chamar a atenção que a avenida é em sua essência um aterrado, um enterrar, um en-tumular uma dada territorialidade. Ela monumentalmente, busca *apagar*, ou nos termos de Platão: amnesiar, gerar esquecimento.

Onde fica a *poiesis*, a *aletheia*? A obra não está pronta pelo simples fato de ser um ente que dentro de uma dimensão da técnica moderna, terminou e foi entregue e inaugurada. Pelo pensamento do Ser de Heidegger – e dos pré-socráticos – ela começou muito antes de sua *instituição* e mesmo de seu acabamento, e continua sendo *poeticada* e desvelada ao longo do tempo, mesmo através de sua *negação*, deslocamento. Não deixa de ser também ela uma deslocada, como os seus renegados homenageados. A força do Ser, que tanto impressiona Heidegger deve ter estado por trás deste impulso de deslocar o Monumento-Arte, e para isto ele não tem outro termo que o *Geheimnis*, mistério, em seu processo de *Ereignis*, evento, que dividem o tempo em dois e significam a história humana.

## Referências

APPADURAI, C. A. **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril, [1957] 1984.

BURKE, K. **A Grammar of Motives**. Berkeley: The University of California Press, 1945.

BURKE, K. **Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature and Method**. Berkeley: The University of California Press, 1966.

CARGILE, J. Art. In HONDERICH, T. **The Oxford Companion to Philosophy**. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 58-59.

CARVALHO, M. V. C. O surgimento da estética: algumas considerações sobre seu primeiro entrenchamento dinâmico. **Paideia**, Belo Horizonte, v. 7, n. 9, p. 71-83, 2010.

CASTRO, C. M. K. De; ALMEIDA NEVES, M. de. Trajetórias de deslocamentos: experiências e narrativas de moradores da ‘rua do buraco’ no espaço urbano de Ipatinga-MG. **Revista de ciências sociais**, Fortaleza, v. 37, n. 2, p. 97-113, 2006.

CESAR, Constança Marcondes, Heidegger: Técnica e Poesia. **Revista de Propriedade Intelectual. Direito Contemporâneo e Constituição**, Aracaju, v. 2, v. 4, p. 26-37, out, 2013. Disponível em: [http://pidcc.com.br/artigos/042013/042013\\_06.pdf](http://pidcc.com.br/artigos/042013/042013_06.pdf) Acesso em: 17 jan. 2018.

COLI, J. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FEARGIN, S. L. Aesthetics. In AUDI, R. (Ed.). **The Cambridge Dictionary of Philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 10-11.

FRIED, M. Grieving for a Lost Home: Psychological Costs of Relocation. In WILSON, J. Q. (Ed.). **Urban Renewal: The Record and the Controversy**. Cambridge: The MIT Press, 1968, p. 337-379.

GALIMBERTI, U. **Psiche e Techne: o homem na idade da técnica**. São Paulo: Paulus, 2006.

GIANNITRAPANI, A. **Introduzione alla semiotica dello spazio**. Roma: Carocci, 2013.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, [1959] 1986.

GUSFIELD, J. E. Introduction. In BURKE, Kenneth. **On Symbols and Society**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, p. 1-49.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. **Scientiae Studia**, São Paulo, v. 5 n. 3, p. 375-398, set. 2007.

HEIDEGGER, M. Que é metafísica? (Posfácio). In HEIDEGGER, M. **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Abril, [1929-1943] 1984, p. 35-51.

HEIDEGGER, M. O fim da Filosofia. In HEIDEGGER, M. **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo: Abril, 1984, p. 70-94.

CHRYSOSTOMO, M. I., de. Jesus. Um projeto de cidade-indústria no Brasil moderno: o caso de Ipatinga (1950-1964). **Cronos**, Natal, v. 9, n. 1, p. 109-134, 2008.

KRZYŻANOWSKA, N. The discourse of counter-monuments: semiotics of material commemoration in contemporary urban spaces. **Social Semiotics**, v. 26, n. 5, 465-485, 2016. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10350330.2015.1096132> Acesso em 16 jan. 2018.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, Th. **Reading Images**: The Grammar of Visual Design. London: Routledge, 2006.

LALANDE, A. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, [1926, 1990], 1999.

PLATÃO, Sofista. In PLATÃO. **Diálogos**. São Paulo: Abril, 1983.

PLATON, El sofista, o del ser. In PLATON. **Obras Completas**. Madrid: Aguilar, 1986, p. 993-1048.

RÜDIGER, F. **Martin Heidegger e a questão da técnica**: prospectos acerca do futuro do homem. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SANTOS, A. M. de Jesus. **A multiterritorialidade da arte nas ruas do centro de Ipatinga/MG**. 2017. 170f, (Dissertação) - Mestrado em Gestão Integrada do Território, Universidade do Vale do Rio Doce, Governador Valadares, 2017.

SETTIS, A. Art History and Criticism. In GRAFTON, A.; MOST, G. W.; SETTIS, S. (Eds.). **The Classical Tradition**. Cambridge/London: The Belknap Press/Harvard University Press, 2010.

SUMMERS, D. Aesthetics. In GRAFTON, A.; MOST, G. W.; SETTIS, S. (Eds.). **The Classical Tradition**. Cambridge-London: The Belknap Press/Harvard University Press, 2010, p. 11-18.

WERLE, M. A. Sujeito, ciência e técnica em Heidegger. **Anais do Congresso de Fenomenologia a Região Centro-Oeste** – CADERNO DE TEXTOS, 4. 2011. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação, 2011, p. 13-26.