

A obra de arte: verdade e pandemia

The work of art: truth and pandemic

Thaís Aparecida Ferrira dos SANTOS*
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Resumo: No presente artigo pretendemos descrever os conceitos heideggerianos apresentados no ensaio *A origem da obra de arte*, no qual o filósofo alemão destaca que o campo instaurador da obra de arte é a verdade. Para tanto, reconstruiremos os passos argumentativos realizados por Heidegger na investigação da origem da obra de arte, a saber, a coisa, o utensílio e a obra. E, por fim, mostraremos que a verdade em Heidegger se dá no embate entre Terra e Mundo, que se caracterizam pelo encobrimento e desencobrimento do ser do ente. Após tais considerações, procuramos investigar a verdade que se pôs em obra nos quadros da artista plástica Marina Rodrigues, que ressaltou o embate entre Terra e o Mundo no período pandêmico. A artista retira da *terra* o material para a obra de arte, instaurando um *mun*do em suas telas. Nos quadros de Rodrigues nos deparamos com a finitude da existência humana e o caos urbano.

Palavras-chave: Obra de arte. Verdade. Terra e Mundo.

Abstract: In this article, we intend to describe the Heideggerian concepts presented in the essay *The origin of the work of art*, in which the German philosopher points out that the founding field of the work of art is the truth. Therefore, we will reconstruct the argumentative steps taken by Heidegger in the investigation of the origin of the work of art, namely, the thing, the tool and the work. And finally, we will show that the truth in Heidegger occurs in the clash between Earth and World that are characterized by the cover and the uncover of the being. After such considerations, we sought to investigate the truth that was put in to work in the pictures of the artist Marina Rodrigues who highlighted the clash between Earth and the World in the pandemic period. The artist removes the material for the work of art from the earth, establishing a world on her canvases. In Rodrigues' paintings we are faced with the finitude of human existence and urban chaos.

Keywords: Work of art. Truth. Earth and World.

Introdução

O ensaio *A origem da obra de arte*, de 1935/36, de Martin Heidegger, apresenta o choque impetuoso de Heidegger com a tradição da filosofia estética rumo a uma análise da origem da

* Doutoranda em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina.

Recebido em: 17/05/2021

Aceito em: 13/01/2021

obra de arte, remetendo-nos à sua essência, isto é, aquilo a partir do qual e pelo qual algo é e como é.

Em sua investigação pela origem da obra de arte, Heidegger situa a obra de arte como algo que não se coloca como coisa nem como utensílio, mas como algo que se coloca em *obra* da verdade.

O pôr-se em obra da verdade se mostrará no duelo entre o encobrimento e o descobrimento, ou seja, no combate entre a *Terra* e o *Mundo*, o oculto e o manifesto. A arte que se põe sob a luz da verdade como combate para manifestação ou encobrimento do *Dasein* nos permite uma aproximação da arte como um instaurador da manifestação histórica do homem e apresentação do acontecimento do Ser. Consentâneo a isso, pretendemos investigar também a manifestação da obra de arte no período pandêmico, tendo em vista a análise fenomenológico-hermenêutica do filósofo de Meßkirch.

Nas primeiras seções interpretaremos os conceitos apresentados n' *A Origem da obra de arte*, a saber: a coisa, o instrumento, a obra e a verdade, e, posteriormente, apontaremos uma aproximação da arte que se põe sob a verdade. Para tanto, mostraremos o processo artístico da artista Marina Rodrigues no período pandêmico.

1. A obra e o artista

O termo origem não deve ser aqui entendido como causa de alguma coisa (numa relação de causa e efeito). O que Heidegger entende por origem da obra de arte é o desdobramento inaugural da projeção da essência do Ser do ente para aquilo que está oculto e desoculto. Assim, a obra de arte se configura propriamente como um expor.

Nessa perquirição sobre a origem da obra de arte, Heidegger não considera a arte como uma disciplina da Estética, isto é, enquanto uma ferramenta para avaliar as obras de arte. Para o filósofo, a Estética não é um conjunto de fórmulas ou teorias do qual podemos nos apropriar para interpretarmos uma obra de arte, pois, para Heidegger, as teorias estão separadas dos fenômenos. A tradição Estética articulou a arte como uma teoria, e a intenção de Heidegger é mostrar o lugar próprio da obra de arte.

Por onde começar a investigação pela origem da obra de arte? Heidegger inicia com a destruição da concepção da tradição cultural que nos levou a reconhecer o privilégio da obra sob as mãos do artista. Começar por essa questão é destacar a destruição da concepção de que a origem da obra de arte passa pela perspectiva subjetiva do artista, pois a pergunta pela origem da obra de arte deve ser uma pergunta mais originária. A partir disso, percebemos que Heidegger fomenta uma ontologia da originariedade¹.

¹ Empréstimo o termo “originariedade” do texto *Heidegger e a origem da obra de arte*, de Werle (2011), onde o mesmo explica que procura distinguir a noção de Heidegger com a concepção da tradição difundida pelo romantismo, a

No senso comum, a obra de arte tem sua origem com a atividade do artista, contudo, o que é o artista sem sua obra de arte? Sem a obra não há artista e sem artista não há obra. Não há obra de arte como puro pensamento ou sem a produção de um artista. Perceba que, para que exista a obra de arte é necessária uma interrelação do artista com a obra. Alguém precisa operar na obra de arte, e o operar na obra de arte é decorrente de uma atividade livre que apenas o homem é capaz de fazer². Heidegger coloca o artista e a obra de arte num círculo hermenêutico em que o operar de um depende do produzido do outro.

Entre o artista e a obra de arte há ainda um terceiro elemento, a saber, a arte. A arte é um conceito que ao longo da história recebeu pelos homens significados e designações diferentes. A arte, propriamente dita, não corresponde a nada real no mundo. A arte, segundo Heidegger, é uma representação coletiva na qual colocamos a obra e o artista como uma base ou um critério para uma realidade efetiva do que deve ser constituído como uma obra de arte. Nesse sentido, a arte apenas recebe significação e sentido com o seu fazer artístico, isto é, com as produções realizadas no decorrer do tempo por seus artistas e suas obras. Dentro desse círculo de arte – obra – artista, não podemos responder qual é a origem da obra de arte, pois, de certo modo, não encontramos o fio condutor que delimita uma resposta à pergunta.

Na busca por uma resposta, Heidegger ainda se questiona se podemos encontrar as notas características³ do que seja a essência da arte e, a partir dessas notas, deduzir seu conceito. Contudo, esse procedimento seria um mero autoengano, visto que na dedução já teríamos em vista o que é pertencente à obra de arte e, assim, não encontraríamos uma resposta adequada e livre da nossa subjetividade.

Heidegger intenta por meio dessa investigação circular hermenêutica⁴ chegar “às coisas mesmas”, em outras palavras, partir do fenômeno da arte que se revela para nossa consciência. Seguindo o círculo obra-artista-arte, Heidegger inicia sua abordagem da existência humana e

noção de originalidade. Kant trata o “original” como um talento dado ao homem pela natureza e Heidegger procura escapar do subjetivismo para alcançar um nível mais originário.

² Por exemplo: o joão-de-barro e o castor não fazem arte, pois sua atividade de construção não é uma atividade livre. Os animais são colocados na natureza como criaturas que seguem apenas a necessidade, os animais cumprem sua função dentro de suas leis naturais. Apenas o homem consegue ter uma atividade livre para além das leis naturais, em outras palavras, apenas o homem consegue criar uma obra de arte.

³ No texto de 1764, *Investigação sobre a evidência dos princípios da teologia natural e da moral*, Kant defende que o método adequado para a metafísica é a análise. A definição do método analítico para a filosofia busca desmembrar os conceitos que já estão dados de maneira confusa e obscura para encontrar as notas características que são universais e finalmente alcançar e elaborar as definições gerais. Com as notas características definidas, Kant afirma que podemos fazer o movimento de volta ao conceito, isto é, a síntese. Heidegger afirma que não podemos utilizar esse método para alcançar as notas características e deduzir para um conceito geral que encontre a essência da arte, pois na dedução já temos em vista, de antemão, as determinações que caracterizam uma obra de arte enquanto tal, e chegaríamos a algo ilusório, pois não acessamos a originariedade, mas apenas nossas deduções já em vista do que é a obra de arte.

⁴ “Aquilo que a arte é deve poder depreender-se a partir da obra. Aquilo que a obra é, só o podemos experimentar a partir da essência da arte. Toda a gente nota facilmente que andamos às voltas” (HEIDEGGER, 2002, p. 9).

de suas manifestações questionando os estágios da obra de arte.

Na sequência do texto, Heidegger tratará da obra de arte em seus três estágios: a coisa, o instrumento e a verdade.

2. A coisa

De um modo ou de outro, todos temos acesso à obra de arte e, se olharmos ao redor, as obras estão dispostas de forma natural como qualquer outra coisa. Consoante Heidegger, todas as obras de arte têm o caráter de coisa. Essa afirmação poderia nos escandalizar por vermos uma obra de arte nessa perspectiva, porém Heidegger sabe que não podemos ter acesso à obra de arte em si mesma por meio das leis da dedução, pois seria um autoengano.

Encontrar a essência da obra de arte é algo que se dá na investigação da obra efetivamente real do que é e como é. Dessa forma, Heidegger ilustra que nosso acesso às obras acontece nas relações exteriores com a obra, no trabalho e nas interações das pessoas em torno das obras de arte que se apresentam como coisas, por exemplo: uma empresa de transportes ou a senhora da limpeza do museu, que tratam a obra como uma mera coisa. A obra que está posta num museu não é senão uma coisa. A nossa relação com a obra se confunde com outras coisas como outros objetos quaisquer, a partitura de Beethoven é guardada no armário como o saco de batatas, isto é, na mesma disposição de uma coisa. A obra de arte em seu traslado se confunde com uma mercadoria.

Desta forma, qualquer obra pode ser coisa. Coisa, geralmente, é como denominamos um ente imediato. No ato imediato, a obra de arte para qualquer sujeito é pensada como algo, como uma coisa. Para o entregador, a obra é uma mercadoria, para a faxineira a obra é uma coisa que não pode ser tocada. Que coisa é justamente a obra de arte? De acordo com Heidegger, a dimensão da coisa com a obra de arte não é tão banal, quanto podemos pensar. O caráter de coisa da obra é a matéria, a materialidade. A obra de arte lida com um material.

Há algo de pedra na obra arquitectónica. Há algo de madeira na obra de talha. Há algo colorido na pintura. Há algo de vocal na obra linguística. Há algo de sonoro na obra musical. O carácter de coisa está de modo tão inamovível na obra de arte que até teríamos de dizer antes ao contrário: a obra arquitectónica é em pedra. A obra de talha é em madeira. A pintura é na cor. A obra linguística é na voz. A obra musical é no som (HEIDEGGER, 2002, p. 11)

E a própria coisa é evidenciada na obra de arte. Será a arte apenas essa mera coisa? Para Heidegger, a arte ultrapassa a coisa e é ainda algo de outro. A obra expõe publicamente um outro da coisa. E esse outro é o que constitui o artístico, isto é, uma coisa confeçoada [*angefertigt*], um ente de duplo caráter. A obra, ao pôr em conjunto [*zusammenbringen*] com a coisa confeçoada produzida, torna-se símbolo carregada por um conceito, ou seja, uma

superestrutura artística passa a ser transmitida indiretamente por meio da arte.

Quando a obra de arte ganha esse caráter de alegoria, demanda uma outra posição do espectador, pois este precisaria enxergar para além da superfície, para além do concreto, do físico e do material. Contudo, Heidegger critica essa posição de alegoria, na qual o espectador tem que criar uma concepção ideal da obra e se adequar à obra efetiva. A verdade dessa perspectiva é vista como verdade *adaequatio* (adequação), na qual a tradição metafísica da estética definiu como traço marcante uma verdade representada por um juízo que se adequa à coisa (a obra). Em outras palavras, a verdade estabelecida se dá numa relação com a proposição ideal e a coisa real (ARAUJO, 2014, p. 195). A coisa é algo tomado pelo sujeito e este impõe alguns predicados sobre a coisa e, assim, nunca conhecemos a coisa como coisa, apenas na representação subjetiva do sujeito. A coisa, nesse aspecto, é pensada dentro de uma teoria do conhecimento como uma utilidade para o homem. Heidegger propõe conhecer a obra em sua efetividade, sendo necessário trazer a coisidade da coisa, isto é, tratar do caráter de coisa da coisa.

Consoante com o filósofo de Meßkirch, a obra de arte é uma coisa na medida que ela não é um nada, mas um ente. Heidegger analisa as três determinações da coisa elencadas pela tradição metafísica: substância dotada de acidentes (Aristóteles), unidade de múltiplas sensações (Kant) e matéria e forma.

Na primeira determinação da coisa, a substância aristotélica é definida como a primeira categoria de onde derivam outras propriedades e acidentes. O homem, ao observar uma pedra de mármore, procurará as notas características dessa coisa, tais como: maciço, extenso, pesado etc., atributos que servem para definir a coisa (pedra de mármore) para nós, estabelecendo uma propriedade que seja universal para todas as coisas. Entretanto, nesse desmembramento das características da coisa, o que está em vigor é a nossa forma de compreensão, ou seja, como os sentidos nos afetam e, portanto, o modo como as propriedades da coisa se revelam para nossos sentidos. De acordo com Heidegger, essa primeira determinação da coisa nos distancia da coisidade da coisa, pois o que se destaca nessa investigação é o nosso modo de compreender.

A segunda determinação da coisa trata de impor que as coisas cheguem a nós pelas múltiplas sensações. Para ter uma compreensão da coisa é necessário nos distanciarmos das coisas do concreto para entender aquele dado que recebemos dos sentidos via uma abstração. “Para ouvir um puro ruído, temos de ‘desviar os ouvidos’ das coisas, subtrair a elas a nossa audição, quer dizer, ouvir de forma abstracta” (HEIDEGGER, 2002, p. 19). Esse modo de desvendar a coisa é demasiadamente afastar de nós a própria coisa e aproximar demasiadamente de nós o funcionamento da nossa racionalidade.

E, finalmente, a terceira determinação da coisa, o conjunto matéria-forma. Esse conjunto se aproxima mais do caráter da coisa enquanto coisa da obra de arte. Entretanto, Heidegger comenta que ainda não é suficiente. Por exemplo: o mármore moldado em uma estátua, ou seja,

a coisa como matéria formada é tão natural que quase não distinguimos a matéria de sua forma. Heidegger sabe que esse par (matéria e forma) é o esquema por excelência da teoria da arte e estética e se questiona se esse conjunto deve ser subsumido ao caráter de coisa da coisa ou ao caráter de obra da obra de arte.

Para uma melhor compreensão de matéria-forma, Heidegger ressalta que a forma é uma distribuição e disposição da matéria na obra de arte, porém, coisas como sapatos e machados também são uma matéria enformada. Na análise fenomenológica da coisa, Heidegger se depara com a serventia das coisas. O filósofo da Floresta Negra nota que há uma especificação para as coisas, o machado como algo duro, o sapato como algo flexível e um jarro deve ser impermeável servindo a uma finalidade.

Ao se deparar com o caráter utensiliar das coisas, Heidegger finalmente pode afirmar que “matéria e forma não são, de modo nenhum, determinações originárias da coisidade da mera coisa” (HEIDEGGER, 2002, p. 22).

O utensílio tem uma certa semelhança com a obra de arte na medida que ambos são produzidos pela mão do homem. O utensílio tem uma posição intermediária entre a coisa e a obra. No estudo do utensílio, Heidegger analisa um quadro de Van Gogh que mostra os instrumentos no seu dia-a-dia e, por conseguinte, destaca a instrumentalidade do instrumento. Em *Ser e Tempo*, o sentido do instrumento é o seu contexto de uso. O martelo se realiza no seu martelar. Na obra de arte, colocamos o instrumento em um contexto de significação e revelamos sua essência.

A obra não é algo que serve, que imita o modo de ser dos instrumentos, mas ela institui um mundo, imprime significação, não é fim para um outro, mas fim em si mesmo. A obra opera a verdade do instrumento (WERLE, 2014, p. 134). Na pintura de Van Gogh, o sapato é o elemento principal de seu quadro. Heidegger descreve que o sapato, dependendo do material no qual foi fabricado, serve para a camponesa trabalhar, para dançar, para correr, ou seja, o sapato tem sua serventia. O ser-utensílio do utensílio é a sua serventia. No sapato da camponesa encontramos os marcos de sua humanidade, seu desgaste, sua finitude, “este utensílio pertence à *terra* e está abrigado no *mundo* da camponesa” (HEIDEGGER, 2002, p. 29). Heidegger tem ciência de que o ser-utensílio do utensílio é caracterizado por sua serventia, porém, ele descreve que a camponesa, ao deixar os sapatos num canto após um longo dia de trabalho árduo ou no início do despontar do sol, a mesma calça seu sapato sem a necessidade de observações ou considerações sobre o próprio sapato, pois o sapato repousa-em-si. “Não é a serventia que funda o modo de ser do instrumento, sua instrumentalidade e utilidade, mas o fato de que o instrumento nos propicia uma confiança na organização de nossa existência” (WERLE, 2011, p. 79). Essa confiabilidade [*Verlässlichkeit*], dada pelo utensílio, dá ao *mundo* um estar-posto-a-coberto e assegura à *terra* uma constância.

O ser-utensílio, isto é, sua confiabilidade pode decair em consequência da usura, do

desgastar-se, o ente encobre-se. A obra de arte coloca em primeiro plano a essência do utensílio, sua confiabilidade. É a obra que nos faz lembrar aquilo que o calçado verdadeiramente é. Na pintura de Van Gogh o utensílio se apresenta em seu ser originário. Esse não-estar-encoberto do ente é chamado pelos gregos de *ἀλήθεια*, ou seja, verdade. A obra é um acontecer da verdade do ser do ente.

Na obra de arte, a verdade do ser do ente põe-se em obra, quer dizer, ele se detém na verdade do seu aparecer. Assim, Heidegger afirma que “a essência da obra de arte seria esta: o pôr-se-em-obra da verdade do ente” (2002, p. 32).

3. A obra e a verdade

Para entendermos o pôr-se-em-obra da verdade do ente, precisamos retomar a manifestação do acontecimento da verdade na obra. Para tanto, Heidegger trata do embate entre *terra* e *mundo*. O homem, como um ente que carrega em sua existência um conjunto de atividades práticas, faz uso dos utensílios e das coisas para criar uma obra de arte. Esse homem está no *Mundo*, isto é, inserido num espaço de abertura significativa para os modos de ser, e na *Terra*, que permite ao ente aparecer.

O *mundo* é o que vem ao encontro do *Dasein* enquanto uma compreensão e uma rede de significância de atividades práticas familiares ao *Dasein*, agrupando diversos modos de ser. *Mundo* é a significação, o elemento humano, sua habitação, afirmação, celebração e glorificação de sua existência, o *mundo* faz [*aufstellen*] o *mundo*. Na obra de arte, o artista não é aquele que imprime um conceito, mas aquele que mobiliza um *mundo*, ele constrói um *mundo* na obra.

O mundo não é o mero agregado das coisas, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas, que estão perante. Mas o mundo não é também um enquadramento apenas imaginado, representado para além do somatório do que está perante. O *mundo faz mundo* e é sendo mais que aquilo que é apreensível e perceptível no [meio do] qual nos julgamos ‘em casa’. O mundo nunca é um objecto que esteja ante nós e que possa ser intuído. O mundo é aquilo que é sempre não-objectivo, de que dependemos enquanto as vias do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem enlevados no ser (HEIDEGGER, 2002, p. 42).

Na obra de Van Gogh, o sapato revela o mundo camponês para aqueles que estão fora desse mundo, mas não é apenas uma manifestação desse mundo, é uma articulação para a compreensão do ser e suas práticas. Neste sentido, a relação com o mundo é prática. O mundo é, portanto, o lugar onde o ser se abre por meio do *Dasein*, por meio da existência do *Dasein*. E para coroar esse pensamento, Heidegger formula então a famosa sentença: “A pedra não tem mundo, o animal é pobre de mundo, e o humano é formador de mundo” (HEIDEGGER, 2011,

p. 228).

O mundo é o aberto da abertura na qual o homem histórico se lança. O homem forma o mundo e a obra de arte instaura um mundo.

No outro lado dessa disputa está a terra. É da terra que retiramos a obra e nela permitimos que a terra seja terra.

Àquilo em que a obra se retira e que lhe permite surgir diante neste retirar-se chamámo-la terra. E ela o que surge diante e põe a coberto. A terra é aquilo que, não sendo impelido para nada, é sem esforço e incansável. O homem histórico funda o seu habitar no mundo sobre a e na terra. Na medida em que a obra levanta um mundo, elabora a terra (HEIDEGGER, 2002, p. 44).

A *terra* é aquilo que permite a construção e produção [*herstellen*] da obra de arte. A *terra* encobre todo o sentido, a *terra* é misteriosa, se fecha.

A terra somente se revela quando é revestida de ocultamento. Assim, ela despedaça todo esforço de intromissão nela. Ela chega a esfacelar toda impertinência calculadora. Só é possível ter acesso à abertura iluminada da terra se ela for salvaguardada como aquela que é unerschliessbar, a insondável, que se afasta diante da exploração desmedida, a que permanece fechada. Na totalidade da terra, todas as coisas se ligam numa harmonia recíproca. Em sua essência, a terra é Sich-Verschliessende, a que fecha em si própria (VELOSO, 2010, p. 105).

O *mundo* é essencialmente abertura e a *terra* é fechamento. *Terra* e *mundo* precisam um do outro. A *terra* só se revela como *terra* num *mundo*. Na obra de arte verificamos o rasgo [*Riß*] do *mundo* e da *terra*, logo, o ser-obra da obra de arte é o embate entre *mundo* e *terra*. A obra é a instigação desse embate.

Diante dessa luta entre desvelamento e velamento temos o desencobrimento e o encobrimento da verdade. A obra de arte marca essa disputa de encobrimento e desencobrimento no seu acontecimento. O artista tira da *terra* o material que trabalhará na condição de arte e revela com isso um *mundo*, cheio de sentidos e significados. Isto é, a obra de arte possui o caráter de acontecimento da verdade. Portanto, a essência da arte é manifestada na disputa originária da *Terra* e do *Mundo*.

Heidegger, ao perguntar pela origem da obra de arte, pergunta pela essência da obra de arte, que é propriamente a poesia. Toda obra de arte é em certa medida uma poesia que nos leva ao movimento de colocar-se-a-si do ser do ente enquanto uma exposição da manifestação do acontecimento do ser. A arte só é arte na medida em que é poesia [*Dichtung*], isto é, uma amarração entre *terra* e *mundo*, o encobrimento e descobrimento, visto que a arte resguarda na obra a verdade.

4. A obra de arte: a verdade e a pandemia

No ano de 2019, cientistas chineses identificaram o surgimento de um novo vírus. O primeiro caso verificado ocorreu em Wuhan na China, um paciente apresentou os sintomas de um novo vírus, a saber, a Covid-19.

Em 2020, o primeiro caso de covid-19 foi registrado no Brasil. Por ser uma doença altamente contagiosa e desconhecida pelos cientistas, médicos e especialistas juntamente com a Organização Mundial da Saúde (OMS), na intenção de deter ou eliminar a doença, recomendaram enfaticamente o isolamento e o distanciamento social para controlar o avanço da contaminação e não sobrecarregar os hospitais com pacientes que possivelmente morreriam sem serem atendidos.

Nesse quadro contextual, ou em palavras heideggerianas, nesse *mundo* e *terra* apresentados acima, a artista plástica Marina Rodrigues não apenas reproduziu as coisas dessa *Terra* vinculada a esse *Mundo*, mas evidenciou a verdade que se pôs em obra.

Rodrigues utilizou da técnica da *Tape Art* para apresentar o duelo entre *Terra* e *Mundo*, colocando a verdade em suas telas. Suas inspirações do concreto, do industrial, do urbano, do geométrico e do abstrato representam a verdade como *aletheia*, isto é, o duelo entre o encobrimento e desencobrimento do ser do ente.

No período pandêmico, a série produzida por Marina Rodrigues, *Utopias e Ruínas*, composta por quatro obras, intituladas: *Conforto*, *Luz no Nevoeiro*, *Novo Mundo* e *A luta pela Cidade*, demonstraram que a arte põe-se-em obra da verdade, evidenciado o conflito da *Terra* e do *Mundo*.

Observemos como a obra de Rodrigues põe-se-em obra da verdade. A *terra* manifestada pelo próprio material utilizado, como: jornais, revistas antigas e vestígios do período retratado são postos de forma que ficam a aparecer e desaparecer, lutando por espaço no concreto duro.



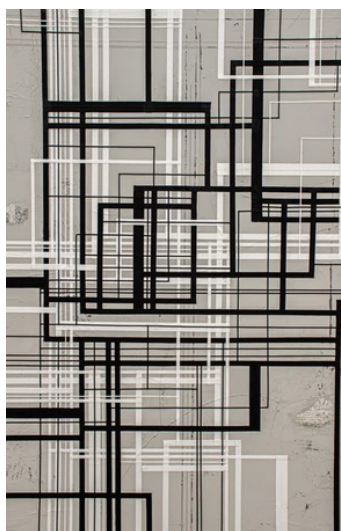
Conforto, Série *Utopias e Ruínas*, 2020, colagem de jornal, cimento acrílico e fita adesiva sobretela, 110 x 150cm.

Sua pintura marca a finitude, representada pelo concreto craquelado, suas fissuras e elevações mostram que até as coisas mais resistentes também tem um fim, lembrando a nossa própria finitude. As fitas adesivas (técnica Tape Art) são dispostas em linhas retas que se entrecruzam retomando o poético do espaço urbano.



Processo artístico da série *Utopias e Ruínas*.

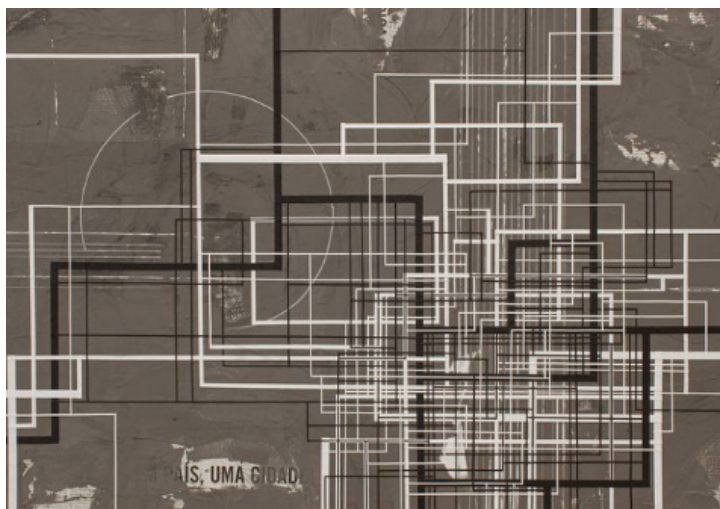
Rodrigues ao retratar o período pandêmico lança na obra o embate *Terra e Mundo*. A arte de Rodrigues opera a verdade numa luta de velar e desvelar.



Técnica *Tape Art*

Os quadros produzidos por Marina são aberturas do ser por si mesmo, pois a artista ressalta a disputa em sua obra, a abertura do *Mundo* e encobrimento da *Terra*. A obra que se coloca em obra da verdade apresenta o real conflito da cidade. Com a abstração, a artista invoca na obra questões sobre o mundo que estamos construindo para o futuro, as tragédias, as conquistas políticas, os acontecimentos sociais, econômicos e humanitários.

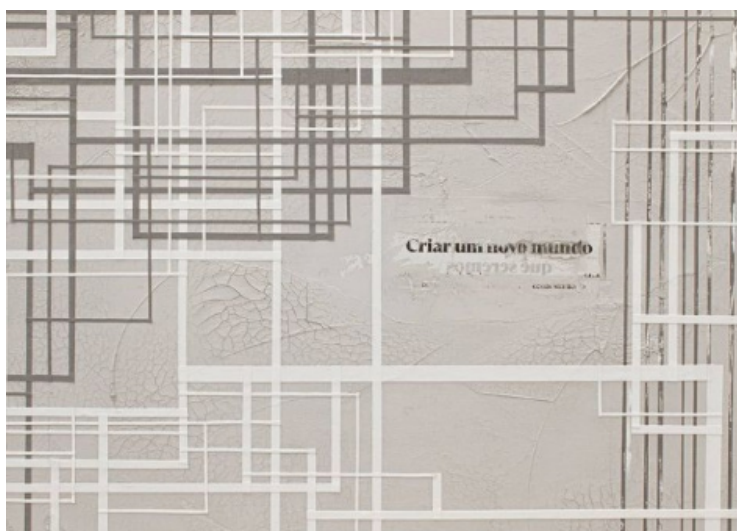
Com precisão e técnica, a artista resgata a arte como modo de pensamento original, um lugar do qual efetuamos novas leituras das coisas e do mundo.



Luz no nevoeiro, Série Utopias e Ruínas, 2020, Colagem de jornal, cimento acrílico e fita adesiva sobre tela, 100 x 110cm.

O *mundo* de Rodrigues revela um diálogo com o político, com o conceitual, com as incertezas do futuro. Na obra, a verdade do *mundo* desencobre toda a fragilidade da cidade, de seus habitantes e de seus governantes ao lidar com um evento que coloca em xeque a humanidade e a sensibilidade perante a possibilidade da finitude humana.

Terra e Mundo estão em tensão constante na obra de Rodrigues. O rasgo [*Riß*] entre esses dois componentes são mobilizados pelo dizer poético, onde percebemos a colocação do homem em seu *mundo* histórico e na *terra*.

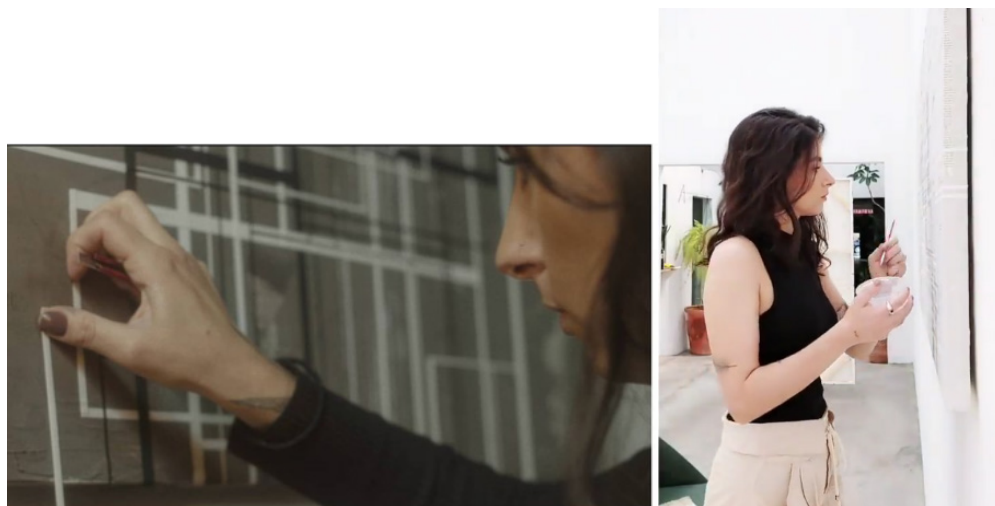


Novo Mundo, Série Utopias e Ruínas, 2020, Colagem de jornal, cimento acrílico e fita adesiva sobre tela, 140 x 80cm.

As obras de Rodrigues são poetizantes e poetizadas, na medida em que amarram o duelo *Terra e Mundo* e desvelam a verdade do ser. Segundo Heidegger, a poesia é a essência

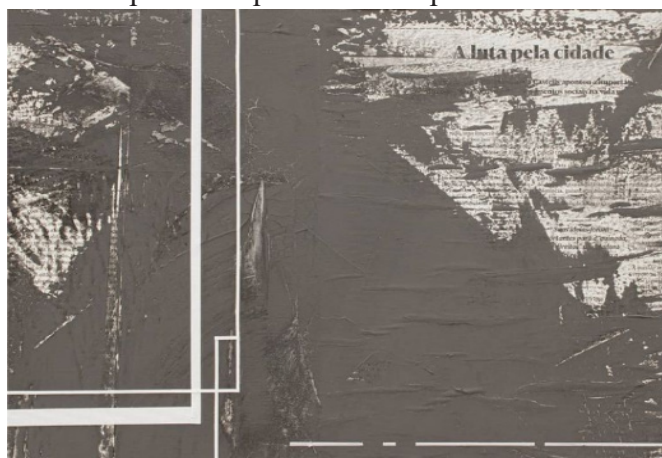
inventiva de todas as artes. A poesia é a linguagem onde o ser se diz plenamente, pois nela se institui e cria algo novo.

Rodrigues, como uma artista criadora que é, sai da mera fabricação, ainda que ela precise produzir a sua obra. A artista é, antes, aquela que salvaguarda a obra para que a verdade possa se desvelar em sua obra. Rodrigues resguarda sua obra do caimento no esquecimento colocando a verdade na arte, pois a disputa em sua obra não só representa um período histórico, como revela o lugar, o *Mundo* e a *Terra* onde o ser se abre por meio da existência do *Dasein*.



Rodrigues, Marina. Construção da Série *Utopias e Ruínas*, 2020.

Para as criações artísticas, Rodrigues comenta que se inspira na arquitetura presente em seu mundo circundante que por vezes a choca, obrigando-a a se colocar em silêncio. Porém, sua obra põe-se-em obra da verdade do ente, isto é, na obra há o reconhecer poético da cidade que ficou encoberta em tempos de pandemia. A artista instaura um *mundo* com as possibilidades de significação e existência e os empecilhos que a *terra* dispõe.



A luta pela cidade, Série *Utopias e Ruínas*, 2020, Colagem de jornal, cimento acrílico e fita adesiva sobre tela, 160x80cm.

Por meio das considerações de Heidegger e dos quadros de Marina Rodrigues, constatamos que a origem da obra de arte é compositora e instauradora da verdade. A obra de
Revista Apoena, v. 3, n. 6, 2021 ISSN 2596-1632

arte abre um *mundo* e deixa a *terra* ser terra, nos conduzindo para fora do habitual, abalando nossas convicções imutáveis.

A arte de Rodrigues nos apresenta o embate de *Terra* e *Mundo*, o aparecimento e desvelamento do ser da cidade, retomando a consciência da finitude do existir humano e nossos modos de lidar com os entes. Logo, a obra de arte é o lugar em que a verdade desmascara a essência do ser e rememora a condição humana na téttrade: cidade, homem, mundo e terra.



RODRIGUES. Marina. Série *Utopia e Ruínas*.

Considerações Finais

Segundo Heidegger, a obra de arte põe-se-em obra da verdade do ser do ente, na medida em que instiga o embate entre *Terra* e *Mundo*. Nesse artigo, buscamos reconstruir os conceitos de Heidegger para mostrar como a obra de arte composta pela série *Utopia e Ruínas* colocou-se em obra da verdade.

No contexto da pandemia, marcada pelo isolamento social, a artista Rodrigues em seu silêncio e isolamento recuperou o confronto entre *Terra* e *Mundo*. A artista sensivelmente recolheu traços desse período, como jornais, revistas, e, usando o cimento, abriu o *Mundo* no qual o *Dasein* se encontra lançado. Nas telas, o *Mundo* permitiu que *Terra* fosse *Terra* com

todas as suas imperfeições e fragilidades, e nessa luta pela verdade, disposta numa amarração poética do ser da cidade, o Dasein lançado se coloca a refletir sobre a própria questão do sentido de Ser.

Bibliografia

ARAUJO, Thalles Azevedo de. **A ética sobre a linha finitude, técnica e linguagem em Martin Heidegger**. 2014. Tese (doutorado em filosofia) - Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014

HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de floresta**. Trad. Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso. Coimbra: Calouste Gulbenkian, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Os conceitos fundamentais da metafísica: Mundo – Finitude – Solidão**. 2. Ed. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

RODRIGUES, Marina. **Utopias e Ruínas**. Disponível em: <https://www.marinarodrigues.art/c%C3%B3pia-series>, acessado no dia 12 de novembro de 2020, às 20 h e 14 min.

SIQUEIRA, Ana Carla de Abreu. **A arte e o pôr-se-em-obra da verdade na filosofia de Martin Heidegger**. 2014. Dissertação (Mestrado em filosofia) - Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2014.

VELOSO, Ataíde José Mescolin. **A obra de arte: o combate entre o mundo e terra**. *Caderno Seminal Digital*, v. 13, n. 13, p. 95-112, Jan.- Jun. 2010.

WERLE, Marco Aurélio. **Heidegger e a origem da obra de arte**. *Contextura* (UFMG), v. 2011/2, p. 70-78, 2011.