



REVISTAVISUAIS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Sobre o demorar-se junto às coisas

Maria Pinheiro

Portugal. Faculdade de Belas-Artes, Universidade do Porto, Mestre em Artes Plásticas - Pintura
mariapfmachadopinheiro@gmail.com

Sobre o demorar-se junto às coisas

Resumo

Martin Heidegger e Fernando Lanhas. *A Floresta Negra* e o *Penedo da Serra de Valongo*. Tendo como raiz o pensamento fenomenológico de Heidegger relacionado com o *fazer poético* e o conceito de *habitar* que pressupõe, por sua vez, o vislumbre da essência do *ser* perante o contacto com o mundo através desse *fazer poético*, atento a obra do artista português Fernando Lanhas, que estabelece a sua investigação num diálogo *essencial* entre o seu corpo e as matérias naturais do mundo, aquilo que o rodeia. Comum aos dois, a necessidade de *se compreender* em sentido *essencial* através do *fazer poético*, mas também o facto de terem procurado os lugares na natureza para o *fazer*.

Palavras-chave

Martin Heidegger, Percepção, Ser-no-mundo, Habitar, Fernando Lanhas.

On taking time with the world

Abstract

Martin Heidegger and Fernando Lanhas. The Black Forest and the Penedo da Serra de Valongo. Based on Heidegger's phenomenological thinking related to *poetic making* and the concept of dwelling, which in turn presupposes a glimpse of the essence of being in contact with the world through *poetic making*, this essay focuses on the work of the portuguese artist Fernando Lanhas, who establishes his research in an essential dialogue between his body and the natural materials of the world, that which surrounds him. Common to both of them is the need to understand themselves in an essential sense through poetry, but also the fact that they have sought out places in nature to do so.

Keywords

Martin Heidegger, Perception, Being-in-the-world, Inhabiting, Fernando Lanhas.

Sobre demorarse con las cosas

Resumen

Martin Heidegger y Fernando Lanhas. La Selva Negra y el Penedo da Serra de Valongo. A partir del pensamiento fenomenológico de Heidegger relacionado con el *hacer poético* y el concepto de *habitar*, que a su vez presupone vislumbrar la *esencia* del estar en contacto con el mundo a través del *hacer poético*, me detengo en la obra del artista portugués Fernando Lanhas, que establece su investigación en un diálogo *esencial* entre su cuerpo y los materiales naturales del mundo, aquello que le rodea. Ambos tienen en común la necesidad de comprenderse a sí mismos en un sentido *esencial* a través del *hacer poético*, pero también el hecho de haber buscado lugares en la naturaleza para hacerlo.

Palabras clave

Martin Heidegger, Percepción, Ser-en-el-mundo, Habitar, Fernando Lanhas.

Introdução ao pensamento fenomenológico que procuramos

*I do not believe so much in experience. (...) I believe in **perception**, which is something else. It is riskier and more progressive.*
Eduardo Chillida (2009)

É conhecida a história relatada por Arne Glimcher (Fundador da Galeria Pace em Nova Iorque) em que Agnes Martin, durante uma visita de Glimcher e a sua neta, de 11 anos, ao atelier da artista, pega numa rosa que tinha por perto e pergunta à criança se a rosa é bela, a criança responde que sim. Martin logo depois, esconde a rosa atrás das costas e pergunta de novo: *ainda é bela, a rosa?* ao qual a criança responde que sim. Martin, segundo o relato de Glimcher, conclui dizendo que tal beleza estava, não na rosa, mas sim na mente da criança - *beauty is in your mind*.

Este exemplo, apesar de muito simples, revela-se especialmente pertinente no contexto deste estudo não só porque encerra em si a ideia de que *tudo* existe já *dentro* de quem *vê*, mas também porque nos permite pensar que sem a rosa, tal beleza não teria aparecido ao olhar nem tão pouco à consciência daquele que a *percebeu*. Talvez possamos assim prever, uma certa vizinhança íntima e tal como vimos, cheia de intensidade, entre a essência do mundo (da rosa) e do ser que a percebe. A simples experiência desta rosa, revela-se, assim, essencial para a consciência de que existe um mundo belo inesgotável, repleto de mistério que vislumbramos porque de alguma forma a percepção sensível nos faz ultrapassar os limites da experiência, atravessando-nos como flecha e abrindo em nós o caminho para uma compreensão íntima, pulsante, que vibra num lugar novo que a mera aparência do mundo não consegue por si só explicar. Esta imagem poética da beleza da rosa serve-nos aqui como mote para pensar sobre a abertura do ser ao mundo percebido, pois é nele que se revelam as pistas para o seu pensamento, e para uma possível compreensão íntima de *si*.

Merleau-Ponty na sua palestra *O Mundo Percebido e o Mundo da Ciência*¹ procura esclarecer precisamente, a ideia central do seu pensamento e da sua *Fenomenologia da Percepção*, defendendo que, ao contrário do que diziam os clássicos², a experiência sensível do mundo é essencial para o seu pensamento; que é a partir de tal experiência vivida da percepção que surgem as primeiras pistas para o pensamento rigoroso e atento sobre o que nos rodeia. Ora, percebemos ainda que tal consciência do real,

apenas as acontece porque o ser se dispõe ao seu encontro e se faz *presente*. No entanto, e talvez por parecer demasiadamente simples o ato de “[...] abrir os olhos e deixar-nos viver” (Merleau-Ponty, 2002), sejamos facilmente levados a crer que *conhecemos* o objeto observado quando na realidade, e na maior parte das vezes, fazemo-lo de forma utilitária e prática, não compreendendo a extensão do mergulho que a percepção não só evoca, como provoca no ser.

Merleau-Ponty afirma então que “[...] um dos méritos da arte e do pensamento modernos é fazer-nos *redescobrir* o mundo onde vivemos, mas que somos sempre tentados a esquecer” (Merleau-Ponty, 2002). Ora, ao contrário do pensamento clássico, a fenomenologia moderna procura *perceber o mundo*, e não *definir-lo*, e por isso pressupõe uma alteração fundamental no posicionamento do ser perante o mundo relativamente à perspectiva clássica e que se revela especialmente importante para esta reflexão. Se pensarmos no exemplo da pintura de observação de lugares na natureza³, notamos a diferença entre um artista que se posiciona estático, longínquo, ou até mesmo fora do lugar que se propõe a representar, procurando organizar todos os seus elementos e compô-los de forma racional através de um denominador comum, aplicando leis de perspectiva, por exemplo, no desenho que executa; e um artista que se faz presente no lugar, que procura *entrar* para o conhecer e compreender o seu pulsar, os seus ritmos. Desta forma, o mundo deixa de ser estático e estanque. O que percebemos, é que a percepção não só nega totalmente tal posicionamento distante do *ser* perante o mundo, como nos *dá a ver* um mundo em que as coisas estão sempre em relação, entre si e com quem observa, e que é esta relação que as *faz aparecer vivas*, primeiro ao olhar, depois à consciência. Tornando-se assim “[...] impossível distinguir *rigorosamente* o espaço e as coisas no espaço, a pura ideia do espaço e o espetáculo concreto que os nossos sentidos nos dão” (Merleau-Ponty, 2002, 28), negando assim a ideia clássica de que a ciência é capaz de formular, através de “[...] uma inteligência pura e não situada, um objeto puro de todo o traço humano, tal como Deus o veria” (Ponty, 2002, 24), e acentuando as noções de *presença* e *relação*, que por se revelarem altamente esclarecedoras da forma como efetivamente percebemos o que nos rodeia, são essenciais para o pensamento que propomos acerca dessa relação entre *ser* e *mundo* que leva ao exercício da pintura e do desenho, em sentido lato.

Esta nova perspectiva trazida até nós pelo pensamento moderno e a Fenomenologia de Merleau-Ponty, permite-nos aqui pensar este *novo* posicionamento do *ser* perante o *mundo*, também porque a ele está subjacente a ideia de que o artista não é detentor de uma força extraordinária de domínio absoluto sobre o mundo, nem tão pouco que a verdade do mundo pode ser definida ou cristalizada numa proposição, antes pelo contrário. Este, o artista, faz-se humilde perante o seu desejo de mundo *procurando-o*, compreendendo que a verdade do mundo não só é altamente viva, pulsante e mutante, como aparece ao nosso olhar por via de um fenómeno de desocultação⁴ (e talvez não de criação) da sua essência que se revela na *obra*, ainda que por brevíssimos momentos. E isto só acontece porque percebemos que a percepção não tem limites, que podemos sempre ver *mais e melhor* - tal como acontece no exercício da pintura e do desenho -, e que o mistério do mundo nunca nos será revelado por inteiro. É por essa mesma razão que essa tal humildade na postura do artista se revela tão importante. Porque nega, totalmente, a facilidade que outrora poderia ser apontada à vivência do real e sua pertinência. Tal humildade existe porque o artista, neste caso, sabe que nunca chegará à resolução do mistério do mundo, nem tão pouco do *ser* e, no entanto, não se detém em continuar a procurar: a satisfação dentro da insatisfação que nega qualquer facilidade⁵.

Partimos, por isso, deste pressuposto de que o *pensamento* e o *conhecimento de si* e do *mundo* se fundam numa lógica relacional entre as coisas do mundo e o *ser*. Um pensamento que acontece precisamente partindo do princípio que existe uma relação viva entre o *ser* e o mundo, que tem como base uma atenção aos fenómenos do mundo captados pela percepção, mas que não se fecha na percepção simples, passiva e prática destes fenómenos, procurando um entendimento da sua origem, numa aproximação que se faz *vizinhança* por via do desenho e da pintura. Um pensamento cujo horizonte é a questão do *ser*, não no sentido de o explicar ou dizer o que ele *é*, mas sim de o compreender no seu mistério e em como *aparece*. Neste sentido, e ao invés de um pensamento meramente fenomenológico, encontramos uma *fenomenologia perceptiva essencial*, movida pelo desejo puro do encontro com a essência das coisas do mundo e de *si* que veremos ser, não só uma procura ativa e consciente, como é o caso de alguns artistas e autores que evocaremos, mas principalmente um traço essencial que caracteriza o *ser-humano*. A rosa de Agnes Martin que apresentamos inicialmente,

revela-se assim, como o lugar onde a flecha que vem diretamente do lugar misterioso da origem cai e, assumindo a sua presença sem tempo, nos revela a pista primeira que aqui nos pode fazer dar o salto para o mergulho nas águas profundas do *ser* que sentimos estremecer no vislumbre de tal coisa.

Sobre o desejo que lança o corpo no mundo - a presença

Estando lançada a lente primeira para o pensamento que propomos acerca da relação entre *ser* e *mundo* que possibilita o *fazer poético* como uma procura de si, julgo ser importante pensar a questão do desejo que vimos introduzida anteriormente, em que este é visto como impulso íntimo a que o corpo reage projetando-se para o mundo.

Propomos, nesse sentido, pensar esse lugar misterioso e primitivo da essência do *ser* como o lugar que potencia a vida e o fazer humano e onde, tal como no núcleo terrestre, arde um fogo mantélico fértil, potenciador de toda a vida. O desejo de que falamos aqui surge como a tal flecha que arde e é disparada desse mesmo lugar *essencial* do *ser*, empurrando-nos para o mundo, e para *a rosa*. Percebemos assim que existe uma tal força exercida pelo *ser* sobre o corpo que entra em relação com o mundo. Ora, importa pensar que esta força, este *desejo*, em nada se assemelha a uma força passiva e prática sobre as coisas, Gilles Deleuze pensa-o precisamente como *aquele que experimenta* como num ímpeto primitivo, e concede-lhe uma autonomia viva que não visa um prazer, mas sim uma ação, um *fazer* no mundo *experimentando*. A tal flecha a que Deleuze chamou de *desejo*, funciona como uma força intensiva de envio para o mundo que lança sobre este um gesto, tornando aparente a força original misteriosa impossível de situar, mas que percebemos agora ser fortemente impulsionadora do *fazer poético* que nos propomos pensar, pois *é ele que experimenta*. Assim, não podemos deixar de notar que a conceção do desejo que aqui acolhemos, não só nos esclarece acerca da atividade daquele que *faz poeticamente* - na medida em que o percebemos como a reação a um ímpeto profundo do *ser*, como a primeira resposta ao seu apelo -, mas também como ele mesmo se apresenta como um *manifesto* desse *ser* fértil e profundamente criador que procuramos compreender melhor através de uma reflexão teórica, mas também pictórica.

Interessa-nos, portanto, pensar também o fenómeno da relação entre *ser* e *mundo* que vimos ativado por este desejo de fazer no mundo, e que permitirá, por sua vez, a *consciência de si*. Compreender tal fenómeno, bem como os seus contornos, é central na medida em que nos permite mapear e dar corpo a esse tal *fazer* no mundo impulsionado primeiramente pelo desejo, pois se o desejo não devemos interpretar⁶, o mesmo não podemos certamente dizer de tudo o que acontece e aparece como seu fruto. E para isso, resta-nos continuar a questionar.

O encontro do *ser* com o mundo - *ser-no-mundo* - e o pensamento sobre o fenómeno da relação

Ser-no-mundo, é a ideia desenvolvida por Martin Heidegger no seguimento do princípio fenomenológico que vimos apresentado anteriormente e que nos serve aqui para compreender o lugar da relação em si. O lugar primeiro do pensamento que veremos só ser possível no corpo e sempre a partir da sua relação com o mundo, da sua *presença* no mundo.

É, portanto, uma ideia que se funda no pressuposto de que a experiência do homem no mundo e o conhecimento que daí advém, depende do corpo, do *seu corpo*, de uma forma prática, mas essencial. Neste sentido, percebemos *o corpo* como o lugar onde o homem encontra o mundo, e *o mundo* como tudo aquilo que é exterior ao *ser*, que, por sua vez, é exterior ao corpo. Torna-se importante salientar esta questão do corpo sensível, detentor de um conjunto de capacidades percetivas que faz a ponte entre o ser humano e o mundo. Se os pensarmos como dois polos opostos, é o corpo a superfície de contacto entre os dois. É *ele* que traz ao *ser* a notícia do mundo, ainda que sem organização, categorização ou *nome*. Esse último sim, é o trabalho do pensamento, seja ele lógico, emocional, ou uma conjugação dos dois. Assim, percebemos que o ser humano, não só percebe o mundo através do corpo, como é através dessa relação que percebe que há em si um centro sensível que o acolhe. Dito por outras palavras, **é porque existe uma distância** e uma certa estranheza entre o *ser* e o mundo, e porque esta estranheza é sentida pelo *ser* por via do corpo, que este, o *ser*, toma consciência de si.

É aqui que percebemos que acontece efetivamente, um encontro entre o *ser* e o mundo, uma troca de impressões, pois este último é trazido ao *ser* através do corpo. E neste encontro íntimo, fundado numa intencionalidade mútua que liga o mundo e os seus aspetos aos momentos de exploração do ser humano, acontece uma partilha que permite a *tomada de consciência de si* e do mundo exterior a si, à qual podemos chamar, como vimos anteriormente: *ser-no-mundo*.

Ora, se é através do corpo que percebemos o que nos rodeia, será também importante reconhecer que a consciência e o pensamento do *ser* sobre mundo, não só depende dessa relação, como está, em primeira instância, limitado a ela. Ou seja, o mundo é percebido de um determinado pondo de vista - o do corpo, necessariamente -, num determinado momento, pelo que forma a consciência de um objeto momentâneo, e não *total*. No entanto, é precisamente nesse cariz momentâneo que reside toda a *eternidade*⁷. Reconhecer esse “desencontro” liberta o *ser* da prisão do mundo tangível das aparências, embora reconheçamos aqui a sua importância, porque falamos também do fazer pintura e desenho. No entanto, esta aparência do mundo, cresce neste estudo, não necessariamente como modelo, mas como *potência*. Como uma fenda que nos abre o caminho para um lugar novo.

Partimos, portanto, do *ser-no-mundo*, esse princípio fenomenal que abre caminho ao pensamento sobre a essência do *ser* apresentado por Martin Heidegger e que dá nome à ideia de que o Homem *se percebe, percebendo* aquilo que está fora de si, aquilo que está fora do seu corpo: o *outro*, o mundo. O princípio de que o homem percebe que existe um *eu*, porque percebe o mundo, e a existência de *um outro* fora de si que remonta, necessariamente, para o lugar da origem da percepção que é o *eu*. *E não será precisamente aí, nesse momento, que reside a fonte para todo o pensamento e para todo o fazer poético?*

Ora, se pensarmos que o ser humano *se percebe* porque *percebe o mundo*, talvez possamos pensar que aí nasce o primeiro pensamento, fruto da primeira estranheza perante o *outro*. É a confiança ontológica que o *ser-no-mundo* - ainda que possa ser compreendida apenas por via da intuição - naturalmente traz ao *ser*, que lhe permite não só formular hipóteses no pensamento sobre o mundo e a sua essência, como o pensamento e a *procura de si* numa perspetiva essencialista. Nesse sentido, não podemos aqui dissociar o acontecimento do pensamento do espaço onde ele (o ser

humano) existe, pois é a partir deste espaço que o *ser recebe e percebe* a semente para o pensamento, aquilo que *tem que pensar*.

No entanto, e porque esta investigação propõe um pensamento acerca do *fazer pintura*, e porque tem o seu início na realização de que é, precisamente, o fazer e o pensar pintura e desenho que permitem também, no meu caso, a percepção de que esse *ser-no-mundo* em nada se assemelha a um *ser* passivo, recetivo ou estático perante o mundo percebido, propõe-se um *mergulho* mais aprofundado nestas questões que procuram perceber de que forma *se percebe e se ativa* esse *ser*.

Heidegger, Lanhas e a procura do *ser*

Martin Heidegger, como vimos, aparece como uma figura central para o entendimento desta questão, mas não é certamente o único. Fernando Lanhas, o artista português, surge também como uma figura extremamente importante, não só pela obra que nos deixou, mas principalmente, e tal como Heidegger, pela forma como a pôs ao serviço desse seu desejo maior de compreender o mundo e a si.

Heidegger é central não só porque nos introduz a este conceito de origem fenomenal⁸ em si que é *ser-no-mundo*, mas principalmente porque o introduz na sua obra com uma certa urgência. Percebemos que há também nele uma flecha fortíssima que o empurra para o mundo. Este conceito surge então, como fruto da necessidade de dar nome a um fenómeno percebido no íntimo do seu *ser*.



Figura 1 - Digne Meller Marcovicz, Martin Heidegger e a sua mulher Elfride Petri na Cabana da Floresta Negra. Fonte: (Adam, 2008).

Sabemos que Heidegger viveu isolado numa cabana na floresta negra (Figura 1) e que escreveu grande parte da sua obra nesse lugar. Ora, não procurando justificar a extensão e importância de tal descoberta (a do conceito aqui descrito) com as circunstâncias em que sabemos que viveu grandes temporadas da sua vida, estas têm certamente um grande impacto na medida em que reuniram uma série de condições para o pensamento de *si* (Figura 2). “Aqui, o que pôs de pé a casa foi a persistência de fazer vir às coisas a terra e o céu, os divinos e os mortais na sua simplicidade. Foi esse poder que plantou a casa na vertente da montanha, ao abrigo do vento e virada a sul, entre as pradarias e perto da fonte.” (Resweber, 1979, 26). Quase como o homem primitivo que pintava no interior da caverna, talvez sozinho, talvez acompanhado, mas certamente protegido de distrações e perigos, de coração paciente e mãos corajosas num pensamento alicerçado na terra materna que o une ao jogo do mudo, permitindo-lhe o espaço para assim, contar *a história primeira*. Deste modo, e tal como o Homem primitivo, Martin Heidegger na sua cabana contou a si mesmo a história original⁹ do nascimento - *o encontro de si com o mundo*.



Figura 2 - Digne Meller Marcovicz, Martin Heidegger na Cabana da Floresta Negra. Fonte: (Adam, 2008).

Em si mesma, a obra de Heidegger revela-se como uma *descoberta de si* que só se possibilitou na medida em que o *ser* é *ativo* e *atento* perante o outro, sublinhando esta ideia de que a percepção fenomenológica do *ser-no-mundo* implica necessariamente uma atividade do *ser* que nunca se estabiliza e o esclarece por inteiro.

Por esta razão, Heidegger toma um lugar central nesta reflexão, não só pelo conteúdo da obra escrita que desenvolveu durante a sua vida, como também - e aqui pensamos novamente a obra como *matéria operante* - pela sua forma, no sentido do encontro com a energia pura do pensamento experimental e apropriativo que pulsa no *ser* e age fulgurantemente perante o que vê, sob a forma de uma escrita profundamente poética que permite o vislumbre da forma mais essencial do *acontecimento do ser* sobre o *mundo*. A esta *atividade pura* do *ser*, Heidegger chama posteriormente de *habitar*. É o tal *demorar-se junto às coisas*, e a necessidade intrínseca do homem para agir consoante tal premissa, que aqui nos serve para compreender também a pertinência do exemplo de Fernando Lanhas neste estudo.

Embora possamos falar de algumas obras concretas deste artista¹⁰, interessa salientar que Lanhas é realmente importante pela forma holística como fez manifestar a sua inquietação pela compreensão da essência das coisas do mundo e da vida. Muitos se referem a Lanhas como Arquiteto, Pintor, Arqueólogo, Astrólogo, um homem da Ciência. No entanto, e apesar de a sua inquietação ter precisamente a ver com a origem do mundo e do *ser*, a sua postura enquanto investigador - embora possa tomar muitas formas de ação - é essencialmente *poética*: de puro questionamento e procura de algo que existe no sítio onde nasce a vida. Assim, pensamos Fernando Lanhas como Artista, como aquele que através do *fazer poético* por excelência, encontra não uma resposta, mas uma elevação perante o mundo, uma vizinhança¹¹ que, nunca o satisfazendo por inteiro, lhe revela a sensação de uma grandeza que acolhe todo o seu *ser*, libertando-o. Há em Fernando Lanhas uma procura pelas essencialidades. Dizia até gostar de *saber as coisas de maneira elementar*.

No entanto, aliada à sua enorme curiosidade e seriedade num estudo metódico e rigoroso das ciências - que lhe permitiam por sua vez, um esclarecimento racional e intelectual sobre os fenómenos da vida -, está uma capacidade extraordinária e altamente poética de síntese. De achar na imensidão misteriosa do mundo, um

qualquer esclarecimento. Como um corpo que é robusto o suficiente para mergulhar nas profundezas de um oceano escuro, compreender e interiorizar a sabedoria do seu íntimo, e regressar para contar uma história emocionante, *alegre* e de linhas simples, que só o é porque se tornou, também ela, *sua*. E este é, talvez, o sinal mais puro, claro e evidente, da potência poética da sua obra: a capacidade de se compreender profundamente no *outro*. Revela-se um trabalho plástico por excelência na medida em que permite um *fazer-se outro*, um *dever mundo* que, por sua vez conduz “[...] a introversões e não à extroversão” (Chaves, 1992, 67)¹². *Conduz a si* num movimento que aparenta ser, numa primeira instância, de fora para dentro, mas que se revela, necessária e naturalmente, de dentro para fora. Fruto de um ímpeto primitivo de se *ser* humano, um *ser* que sente e pensa, sempre em relação. É por isso que trazemos Lanhas ao encontro de Heidegger nesta investigação, pois nem um nem outro, se abandonam a si mesmos no caminho que é sentido, percebido, mas também pensado e questionado.

Compreendemos ainda que o seu estudo da Astrologia bem como o questionamento sobre o tempo e o espaço à escala do cosmos, pressupõe uma disponibilidade para acolher ao pensamento o próprio mistério da existência num sentido mais amplo do que a escala do corpo (ou de uma possível individualidade): o sentido de *ser* ganha *terreno*. Pensar¹³ estas questões, procurar entender a sua escala, confronta o *ser* com o espectro das possibilidades infinitas, permite compreender ou pelo menos *perceber* num sentido mais alargado que o tempo é uma grandeza “[...] *imemorial* e que o espaço, se finito, é certamente *inúmero*” (Chaves, 1992, 67). É o encontro com a *possibilidade pura de ser*, e que ultrapassa os muros daquilo que se conhece. Confirmamos desta forma, e por via da leitura da obra deste autor, que o pressuposto fenomenológico do *ser-no-mundo* abre realmente caminho para o mergulho no mistério da essência das coisas do mundo. A chuva de estrelas que Lanhas viu em criança¹⁴, espantou-o profundamente porque, de alguma forma, expandiu o campo da sua perceção para uma imensidão cósmica misteriosa reveladora de uma interioridade que *é sua* e igualmente profunda, agora capaz de a imaginar e de a pensar para além dos limites *aparentes* do seu corpo. Nesse sentido, percebemos ainda que registar por escrito os seus sonhos e admiti-los como fonte, ou matéria, para o pensamento sobre si e sobre o mundo, é em rigor, a proposta mais arriscada, mas também a mais terna e atenta que

Lanhas podia fazer para com as suas intensas inquietações primeiras. Admitir as vivências sonhadas no corpo da investigação, é admitir a possibilidade de pensar os sinais mais profundos (que muitas vezes não são conscientes) do *ser* na forma como se relaciona com o mundo. Ou seja, permite um entendimento íntimo da forma como *percebemos*, vivemos e transportamos o mundo para dentro. É trazer ao pensamento a forma *natural* como o corpo se faz em relação ao mundo. É rememorar a sua origem e atentar os seus sinais.

Reconhecemos assim a *elevação* de Lanhas para com a vida inteira, numa vizinhança íntima que conquista continuamente e de forma nova, por breves momentos, sempre atento à terra e ao céu em parcelas bem equilibradas porque desenhadas.

Fernando Lanhas conta ainda, no filme *O mais desirmanado* (2002), que o primeiro sonho que registou foi em criança, aos 5 anos. Ainda não sabia escrever, mas pediu à irmã para o fazer por si. Esse sonho, conta Lanhas, era sobre uma “[...] coisa que nessa altura me perturbava”¹⁵. Tinham-lhe dito que o mundo não tinha fim.

Ora, Lanhas descreve o sonho onde apareciam muitos homens com ferramentas a derrubar um muro na tentativa de encontrar o tal *fim do mundo*. Este exemplo que aqui acolhemos é-nos útil não só pela imagem desse tal *fim do mundo* - que proporciona também uma certa consciência primeira da grandeza do mundo -, como pela ideia de que o *fim* pode também ser o *início* desse mundo, física e metaforicamente. Mas sobretudo pela atenção prolongada que dedicou a essa estranheza sentida tão cedo na infância. Ou seja, pela clara necessidade de esclarecer o mistério do tempo, que sabemos estar intrinsecamente relacionado com o mistério do espaço e da percepção, que se afigura como central na questão da descoberta de si. Perceber-se no mundo, é perceber-se no tempo e no espaço.

Pensar a possibilidade de um *fim do mundo* é admitir a possibilidade de algo muito mais amplo do que aquilo que se conhece. Mais tarde, e a par dos seus estudos arqueológicos ligados à origem da vida na terra, e que certamente serão um fruto *maduro* dessa mesma inquietude da infância, Lanhas publica um poema (1999) que canta:

*Porque não era escusada,
a vida nasceu água
numa repetição química
recopiando-se.*

- Como soubeste?

- Li e ouvi e assim estudei.

- *Nem quando está escrito ou se diz é verdade.*

- É verdade que sim ou não. É de cada um saber quando é possível.

Fernando Lanhãs vive através e com a sua obra, *recopiando-se*. A leitura que propomos da obra deste autor prende-se precisamente com esta intemporalidade - *altamente nova de tão sua* - que atravessa todo o seu entendimento sobre o mundo e sobre si.

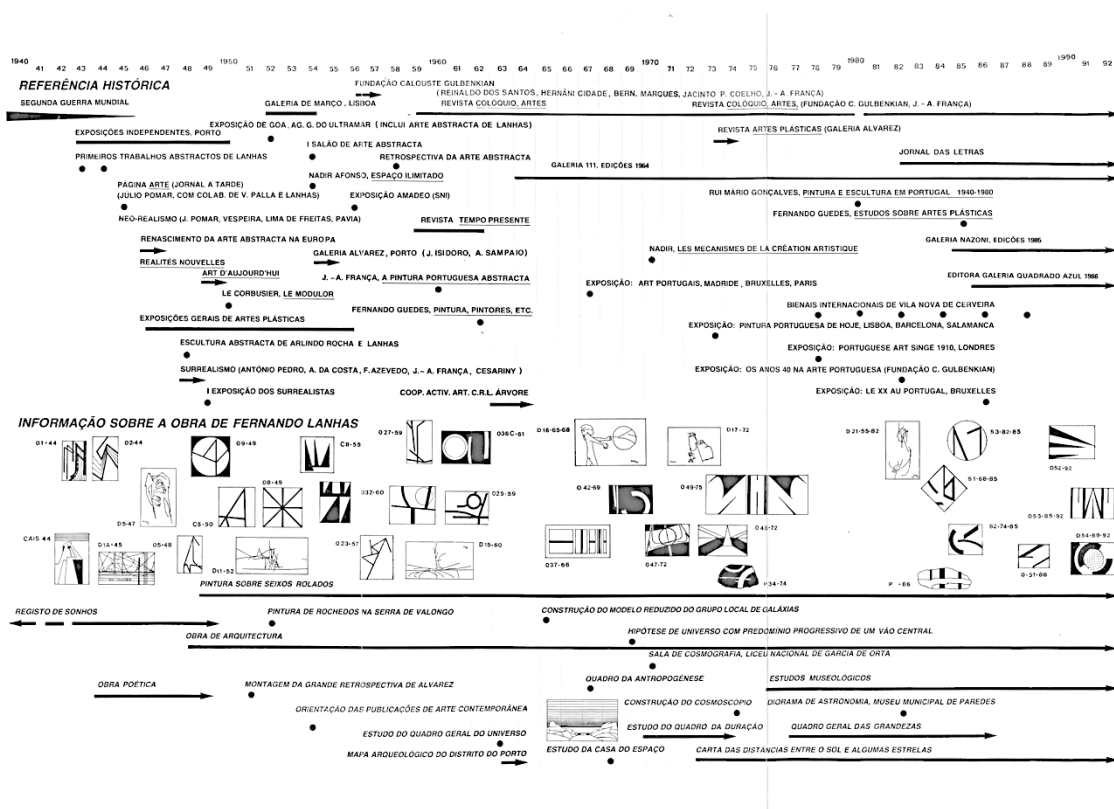


Figura 3 - Fernando Lanhas, Mapa cronológico da vida de Fernando Lanhas.

Fonte: (Chaves, 1992).

Nesse sentido, há ainda um ponto que julgo ser importante referir aqui. Pois à semelhança dos mapas que desenha sobre o cosmos ou sobre o início da vida na terra, a certa altura Lanhás apresenta um mapa cronológico da sua vida e obra. Nesse mapa (Figura 3) vemos a obra una, um reflexo uno de si, os projetos de arquitetura a par com as pinturas, os seixos rolados de quartzito, os mapas, os poemas, os museus. Todos

com setas apontadas para a direita que mostram a sua extensão no tempo cronológico da sua vida, mas no lugar dos sonhos - onde diz: “registo de sonhos” - a seta estende-se para a direita e para a esquerda. Para a frente, com a certeza de um traço contínuo, e para trás com um traço interrompido como quem *sabe*, mas não tem como descrever precisamente. É talvez, o traço mais límpido de todo o seu desenho, esse traço interrompido que aponta para trás, para o início, para a origem talvez de si ou talvez da vida toda, como dizia. O verdadeiro mistério do *desenho*¹⁶ ali posto na maior e mais humilde simplicidade: *vivemos um Universo que arde* (Chaves, 1992, 15), diz-nos. E julgo que esse universo que arde é também ele um sonho persistente que foi percebido na intimidade mais profunda da floresta mais densa do seu *ser* e que, tal como em Heidegger, lançou uma flecha que *plantou uma casa* virada para a luz, para o calor, e perto da *fonte* onde procura *habitar*.



Figura 4 - Fernando Guedes, stillframe do filme *Fernando Lanhas - Os Sete Rostos*, 1988.

Fonte: (Guedes, 1988).



Figura 5 - Fernando Lanhas a desenhar no penedo da Serra de Valongo (Porto, Portugal), 1952. Fonte: (Serra, 2007).

Compreendemos que a Fernando Lanhas não lhe interessa definir-se como Pintor, Arquiteto ou Cientista. Definir tal coisa parece ser limitador da sua percepção. A certa altura, na conversa com Joaquim Matos Chaves, Lanhas cita o escritor Viale Moutinho para esclarecer algo que vai de encontro a essa mesma indefinição: “Querem respostas e eu nem sei fazer as perguntas. Nem tenho, sequer, a certeza de ser artista” (Chaves, 1992, 9). Procura antes pensar-se em liberdade, levado pelo ímpeto interno de conhecer *mais e melhor*, toca o mundo das coisas com as suas mãos, quer percebê-lo com o corpo como quando apanha seixos na praia (Figura 4) ou pintar no enorme penedo da Serra de Valongo (Figura 5). Aí percebemos estar na presença dessa tal sensibilidade extrema para aquilo que a percepção do mundo natural nos *dá* verdadeiramente a ver. Percebemos que pintar no penedo da Serra de Valongo é compreender nele toda a existência, ver nele a força íntima que o faz resistir à erosão dos tempos e trazê-la à sua presença desenhando - como quem procura e depois encontra -, de gesto atento sobre a superfície da pedra que, naquele momento lhe permitiu tal vislumbre de eternidade. Fala-nos de uma “determinação que conduz até um elementar” (Chaves, 1992, 12), um vislumbre de essência que, por momentos, é comum a si e ao mundo, mas que só pode ser desenhado, nunca explicado. É do foro da percepção sensível e íntima do corpo que se atreve, corajosamente, a mergulhar em tais terras naturais¹⁷.

O legado destes dois autores é uma obra que permite esta compreensão quase enigmática de que o *fazer poético* - lançado pela presença do corpo no mundo - *dá a ver* a manifestação mais pura da essência do *ser* humano. A *poesia* surge aqui como a matéria resultante do encontro do *ser* com o mundo, mas também como fruto de um *fazer* que acolhe a estranheza do mundo e se desafia a compreendê-la. No entanto, é certamente importante esclarecer o que entendemos em rigor por *fazer poético*. Para isso, o *espaço íntimo* que encontra a sua imagem nos devaneios naturais sobre o mundo percebido, e a forma como o *ser* se abre à sua imensidão - a forma como o *habita* - aparecem aqui como cruciais para o compreender. Nesse sentido, retomamos finalmente o título deste texto que diz que esse *habitar* é por excelência um *demorar-se junto às coisas* do mundo que não pode, como vimos, ser um simples e passivo *demorar-se*.

O *fazer poético* como construção da casa - sobre o *habitar*

No seu ensaio *Construir, habitar, pensar* (2002), Heidegger afirma *só se poder habitar o que se constrói* (Heidegger, 2002, 123). Ora, se pensarmos nos dois casos descritos anteriormente, tanto em Lanhãs como em Heidegger, é-nos simples perceber que a construção no sentido poético, o fazer-se obra poética, leva à descoberta, como quem *descobre* efetivamente alguma coisa, do *ser* e da sua essência. Mas este *pôr-se* ou *fazer-se* em obra nada tem a ver com uma construção “[...] no sentido de instauração e edificação de coisas construídas” (Heidegger, 2002, 178), antes pelo contrário, se assistimos ao evento do *ser habitante* que aparece vivo e ativo num *espaço-casa*, essa *casa* ultrapassa aqui qualquer sentido *habitacional* do termo. *Construir poeticamente* é, por isso, *desocultar* através da obra - do *fazer poético* - uma pista do lugar inaugural do *ser* e conceder-lhe, *construir-lhe*, um espaço livre. Dando-se assim a verdadeira *descoberta de si no seu perfeito e ínfimo mistério*, ainda que esta não permita, como vimos, a cristalização destas percepções em factos, mas sim *em obra*, que surge assim, como o tal *espaço livre* que torna aparente ao *ser* o apelo da sua essência.

Neste sentido, o artista - aquele que *faz* - não desmistifica o mistério do *ser*, mas trá-lo à presença, à terra¹⁸, libertando a sua possibilidade primeira - *o habitar a terra* - através da imagem nova geradora de um espanto profundo que não se formula como

uma resolução racional, mas sim como uma *elevação afetiva*, uma *aproximação*, uma *vizinhança* altamente sensível ao mundo, sua essência e a si.

Recuemos um pouco, ao momento em que definimos que a potência do encontro entre *ser* e mundo está na ideia de que a forma como percebemos o mundo e o outro nos aproxima da essência do *ser*. Se, por um lado, nunca a desvela por inteiro, parecendo, por isso, revelar-se como um reflexo íntimo e fiel da própria ideia de essência que acolhemos aqui; por outro formula em nós uma *imagem*¹⁹, uma impressão nova e afetiva no corpo, cuja força recai precisamente no facto de tal consciência do objeto *ser momentânea* e não *total*, porque o liberta em seu mistério. Este cariz vivo e *finito* da percepção é aqui especialmente importante para compreender este lugar do *fazer* descrito por Heidegger, mas não é só.

A noção de espaço que está subjacente à consciência do *ser-no-mundo*, é também crucial. É na consciência de que existe um *ali* e, como vimos, um *aqui*, que nasce a primeira e mais intensa percepção do *espaço*, tanto do corpo (o *aqui*) como do mundo (o *ali*), que se revela altamente mutante e crescente, não necessariamente na sua escala física, mas na consciência da sua potência infinita. Percebemos que o espaço é fruto dessa mesma consciência do *aqui* e do *ali*, e que por isso se formula como uma organização daquilo que *é percebido*, aliás, sabemos ainda que em Grego a palavra “espaço” diz respeito a um “[...] lugar arrumado, liberto para um povoado, para um depósito, [...] num limite” (Heidegger, 2002, 134). O espaço aparece aqui, não só como um fruto instintivo do *ser-no-mundo* integrando-os um no outro necessariamente e tornando clara esta noção de que o homem é um ser que só o *é* na *lonjura* - na percepção desse espaço *entre* que se cria -; como também nos esclarece acerca da questão do *fazer poético*, pois formula em si um limite, como num desenho. Vislumbra-se nesse desenho oriundo da presença de um corpo - cuja *finitude* e *lonjura* lhe são características essenciais - num lugar, um *para lá de* uma possibilidade, uma estranheza, algo *novo* que incita à tal *demora* que sabemos definir a essência do *ser*: o habitar.

Pois fisicamente o mundo e o corpo podem não sofrer alterações, mas no campo das percepções percebemos certamente que sim. José Gil diz-nos, acerca do corpo que se descobre²⁰ no espaço e em si, que “[...] no extremo da escala do infinitamente pequeno, o visível tal como o invisível (microscópico, mas “material”) adquirem uma outra

textura ontológica, a de *imagens*” (Gil, 2001, 27). Tais imagens - imaginações, sonhos - não só formulam uma realidade íntima, como a expõem, e engendram naturalmente uma dialética entre o *interior* e o *exterior*, entre o *aqui*, o *ali* e o mistério que desvelam, como um brincar que arrisca o limite do brinquedo, a sua quebra, a sua fatalidade, mas que nem por isso se detém, pois este *tem que experimentar*, tem que *ser* em sua inteira finitude.

Ora, estas questões são importantes porque nos esclarecem acerca da consciência que o *ser* tem (de forma mais ou menos atenta) acerca da sua *finitude* e *lonjura* que, por sua vez, são descritas por Heidegger, em *A Essência do Fundamento* (2018), como características do *ser* essenciais para que floresça “[...] a verdadeira proximidade às coisas” (2018, 127), um desafio íntimo dos seus limites que são percebidos por via da presença no mundo. A percepção permite-nos isso mesmo, pois abre todo esse campo que procura não a definição do mundo, mas o desenho das suas *aparições*. Aliás, é precisamente aí que o *ser* se encontra confiante para se *pensar*, para se *fazer*, numa profunda liberdade e vizinhança íntima com o que o rodeia, em que os seus pés confiantes na terra, permitem ao olhar que se eleve e às mãos que se libertem para assim, nesse lugar *entre* - entre a terra e o céu, imagem da sua essencial finitude -, construir, *habitar*, pensar.

O fazer poético como construção da casa - sobre a potência das imagens

Interessa-nos ainda apontar a questão das imagens. Vimos anteriormente que Martin Heidegger se refere às imagens como algo que *deixa ver alguma coisa*, e porque procuramos pensar este *fazer poético* como uma ação que responde ao ímpeto original e curioso do homem que habita dando por isso origem às imagens da pintura e do desenho, acolhemos esta ideia de que “[...] as imagens poéticas são imaginações [...] entendidas não apenas como inclusões do estranho na fisionomia do que é familiar, mas também como inclusões passíveis de serem visualizadas” (Heidegger, 2002, 177). Como uma estranheza que é vislumbrada e se anuncia infinitamente próxima, *vizinha*, e que, por isso, intimamente esclarecedora. É por via do vislumbre destas imagens, seguido de um certo desejo de as materializar, que o homem habita, pois percebemos que tal lhe permite a *vizinhança* ao lugar da sua essência²¹,

deixando-o *habitar em sentido originário* (Heidegger, 2002, 127) - como algo que remonta ao lugar quente da sua origem.

Ora, é importante não confundir este *deixar habitar* que a poesia permite, com qualquer gesto impositivo do homem perante o mundo e seus sinais. Este corpo que *faz poeticamente*, e que sofregamente procura compreender-se, a si e ao mundo, movido pelo desejo primeiro de vida, de olhar em seu redor e reconhecer a estranheza do mundo, revela em si mesma e de forma natural, um fazer em profunda e íntima concordância com a sua essência. Ou seja, julgo que este *fazer poético* que pensamos se revela não como um ato de vigia - controlo de um tesouro estanque que está preso num lugar difícil de alcançar - mas sim como um estado ativo e atento perante *aquilo que pode aparecer*, assumindo desde logo tal possibilidade, e por isso, assumindo também o seu carácter vivo e pulsante que, ainda que profundamente misterioso, se nos pode ser revelado. Em vez de uma vigia, pensamo-lo como uma *vigília*. O *fazer poético* mostra-se assim, como um estado de vigília altamente vivo e atento que parte de “[...] um pensamento cuidadoso que se renova sempre, que presta *atenção* ao aceno em que o ser se acena” (Heidegger, 2002, 162) e o colhe com a ternura própria exigida por um *ser* em gestação.

Conclusão

Não deixa de ser importante notar, para concluir, que é no ensaio “[...] poeticamente o homem habita [...]” (2002), que Heidegger escreve a partir da leitura do poema “No azul sereno floresce [...]” de Friedrich Hölderlin, que pensa efetivamente acerca desta questão do *habitar poético* como encontro do *ser* com a sua essência, afirmando que a “[...] poesia [o fazer poético da obra] é a capacidade fundamental do modo humano de habitar” (Heidegger, 2002, 179). Percebemos que o mergulho no *ditar-poético* de Hölderlin foi fundamental para compreender ou simplesmente permitir o espaço para o vislumbre de tal verdade, e isto não acontece certamente por acaso, pois revela em si a ideia de que o *habitar* é um tal “demorar-se junto às coisas”.

Pois é na relação íntima entre *ser* e mundo, cujo sentido²² está na raiz que confia ao corpo a possibilidade de se abrir à imensidão do céu, que se formulam as imagens poéticas da sua própria *imensidão íntima* e essencial. E por isso concluo, que esta tal

imensidão íntima e essencial, reconhecemo-la no *mundo*, na Floresta Negra, no penedo da Serra de Valongo, ou na rosa do atelier de Agnes Martin porque a sonhamos e a vivemos primeiramente em nossa intimidade mais profunda e sensível.

Referências

Chaves, Joaquim Matos. *Fernando Lanhas: Pintura - Desenho*. In Porto. Porto: Edições Galeria Quadrado Azul, 1992.

Chillida, Eduardo. *Eduardo Chillida. Writings*. Dusseldorf: Richter Verlag, Dusseldorf, 2009.

Clément, Élisabeth, Demonque, Chantal, Hansen-Love, Laurence, & Kahn, Pierre. (Eds.). *Dicionário Prático de Filosofia*. Lisboa: TERRAMAR, 1999.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon - Lógica da sensação* (José Miranda Justo, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* (Margarida Barahona & António Guerreiro, Trad.). Lisboa: Presença, 1992.

Gil, José. *Movimento Total - O corpo e a Dança* (Miguel Serras Pereira, Trad.). Lisboa: Rológio D'Água Editores, 2001.

Guedes, Fernando, Almeida, Bernardo Pinto de, & Pinharanda, João Lima. *LANHAS*. Porto: Edições Galeria Quadrado Azul, 1994.

Heidegger, Martin. *A Origem da Obra de Arte* (Maria da Conceição Costa, Trad.). Lisboa: Edições 70, 1977.

Heidegger, Martin. *Ensaaios e Conferências* (Emanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, & Marcia Sá Cavalcante Schuback, Trad.). Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

Heidegger, Martin. *A Essência do Fundamento* (Artur Mourão, Trad.). Lisboa: Edições 70, LDA, 2018.

Lanhas, Fernando. *Trilobites: Quadro Sinóptico* (Ribeirinho Soares Ed.). Porto: Faculdade de Ciências; Fundação Ciências e Desenvolvimento, 1998.

Lanhas, Fernando. *Ser: Síntese Histórica* (Ribeirinho Soares Ed.). Porto: Faculdade de Ciências do Porto; Fundação Ciências e Desenvolvimento, 1999.

Lanhas, Fernando. *O mundo do Universo*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2005.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção* (Silvana Cobucci Leite, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Merleau-Ponty, Maurice. *O Olho e o Espírito* (Luís Manuel Bernardo, Trad.). Lisboa: Vega, 2013.

Merleau-Ponty, Maurice. *Palestras* (Artur Mourão, Trad.). Lisboa: Edições 70, 2000.

Deleuze, Gilles, & Parnet, Claire. *Diálogos* (José Gabriel Cunha, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

Resweber, Jean-Paul. *O Pensamento de Martin Heidegger* (João Agostinho A. Santos, Trad.). Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

Serra, Filomena. *A Experimentação Abstracta de Fernando Lanhas*. Barcelona: Editorial Caminho, 2007.

Sharr, Adam. *La Cabana de Heidegger - Un espacio para pensar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili., 2008.

Campos, Jorge (Argumento). *Lanhas, o Mais Desirmanado*. In Isabel Soares Paulo Tavares (Produção). Rádio Televisão Portuguesa, 2002.

Guedes, Fernando (Argumento). *Fernando Lanhas - Os Sete Rostos*. In: Secretaria de Estado da Cultura e Radiotelevisão Portuguesa, 1988.

Notas

¹ “O mundo percebido e o mundo da ciência” foi uma das comunicações proferidas por Merleau-Ponty no *Programa definitivo da Rádio difusão francesa* entre 9 de Outubro e 13 de Novembro de 1948, e gravadas na emissão intitulada “Hora da cultura francesa - A formação do pensamento”.

² Os clássicos para os quais, na perspectiva de Merleau-Ponty, “[...] a percepção é apenas um começo de ciência ainda confuso” e em que “[...] a relação da percepção com a ciência é a mesma da aparência com a realidade” pelo que a sua dignidade científica poderia apenas depender da *inteligência*, onde a experiência sensível e afetiva do real deve ser excluída promovendo um pensamento racional, rigoroso e verdadeiro sobre o mundo.

³ Aqui não nos referimos ao território observado como *paisagem*. Pensamos o território como o espaço que surge como um pretexto para o pensamento, e a paisagem como a manifestação do *fazer poético* que manifesta esse pensamento do *ser* sobre o território natural em causa.

⁴ Damos uso ao termo proposto por Heidegger em *Origem da Obra de Arte* (1977) que nos permite definir o momento da descoberta do novo como um *des-cobrir* ou *desocultar* a essência que vigora, mas que outrora não seria aparente, sendo agora revelada pela obra.

⁵ Aqui dizemos satisfação em vez de prazer, revendo o que diz Deleuze sobre o prazer nos *Diálogos* (2004).

⁶ “O desejo nunca deve ser interpretado, é ele que experimenta” (Deleuze, 2004).

⁷ “Quando digo que as coisas são transcendentais, isso significa que não as possuo, não as percorro, elas são transcendentais na medida em que ignoro aquilo que elas são e em que afirmo cegamente a sua existência nua” (Ponty, 1999).

⁸ *Fenomenal* porque participa da natureza de um fenómeno.

⁹ Pois provém da origem.

¹⁰ Admitindo que qualquer obra poderia ser exemplo desta sua forma de ser e estar perante o mundo, pois qualquer uma surge no sentido de procurar deslaçar as inquietações latentes acerca da sua existência.

¹¹ “Ele [o indefinido] é a determinação do devir, a sua própria potência, a potência de um impessoal que não é uma generalidade, mas uma singularidade ao mais alto nível[...] alcançando uma zona de vizinhança onde já não nos podemos distinguir daquilo que devimos” (Deleuze, 2000, 92).

¹² Joaquim Matos Chaves refere “As obras de Lanhas nunca são efetistas nem especulares [...] Conduzem a introversões e não à extroversão. O que nem sequer pode surpreender se se relembra o carácter de partícula que o homem, ou a sua vida, mostra compreendido no âmbito do tempo, imemorial, e do espaço que, se finito, é inúmero” (Chaves, 1992, 67).

¹³ Sabemos que Fernando Lanhas utilizava o desenho para pensar estas questões. O desenho como ferramenta de descoberta dessas novas imagens que são profundamente esclarecedoras da essência do *ser* no sentido em que a apresentam, a materializam. Diz ainda “[...] na arte há dois modos fundamentais de representação. Um de percepção íntima, de resultante abstrata. Não advém de uma invenção, antes de interpretação interior, [...] Trabalho esforçado de critério difícil saber quando! Outro modo de representação, por percepção externa, na realidade objetiva, é o ponto de vista contrário. [...] Qualquer dos dois o juízo crítico faz o artista” (Chaves, 1992, 9-10).

¹⁴ “Nasce-se sensível à observação da Natureza. Uns mais [...] muito cedo, há uma grande vontade de conhecer a explicação das coisas [...] A Extraordinária ‘chuva de estrelas’ de 1933, foi o assombro dos meus 10 anos. Não imaginava uma coisa assim!” rememora Lanhas (Chaves, 1992, p. 8).

¹⁵ Citação livre do filme documental Lanhas, o *Mais Desirmanado* (2002), Jorge Campos.

¹⁶ Aqui pensamos o desenho no sentido lato, como o *fazer poético* que atravessa toda a obra.

¹⁷ Joaquim Matos Chaves pergunta “Uma intimidade que leva a que os seus quadros, nas formas, nas cores, nas texturas, sejam quadros sóbrios, de uma sobriedade quase excessiva.” Fernando Lanhas diz “Acontece de um modo de estudo. Como uma determinação que conduz a um elementar. Assim entendido, decidir o que é elementar é um mundo que não sabemos dizer” (Chaves, 1992, p. 12).

¹⁸ “É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar” (Heidegger, 2002, 169).

¹⁹ “A essência da imagem é: deixar ver alguma coisa” (Heidegger, 2002, 166).

²⁰ José Gil afirma que o corpo “[...] não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento” (2001, 57), tornando clara a ideia, que vimos em Heidegger, de que o *ser* não só desvela o mundo, como o *faz* efetivamente através da expansão do espaço do seu corpo que resulta da sua *presença* nesse mesmo mundo.

²¹ “A poesia não é, portanto, nenhum construir no sentido de instauração e edificação de coisas construídas. Todavia, enquanto medição propriamente dita da dimensão do habitar, a poesia é um construir em sentido inaugural. É a poesia que permite ao homem habitar a sua essência. A poesia deixa habitar em sentido originário” (Heidegger, 2002, 178).

²² Pensamos o **sentido** como a necessidade escondida das coisas, a sua densidade inexplorada, a sua dimensão oculta “O sentido não se limita a abrir as diversas significações do existente, abre a própria existência” (Resweber, 1979, 57).