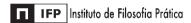




Irene Borges-Duarte

ARTE E TÉCNICA EM HEIDEGGER

APOIO





© SISTEMA SOLAR, CRL (DOCUMENTA) RUA PASSOS MANUEL, 67 B, 1150-258 LISBOA © IRENE BORGES-DUARTE, 2014

> 1.ª EDIÇÃO, SETEMBRO DE 2014 ISBN 978-989-8566-67-6

REVISÃO: ANTÓNIO D'ANDRADE DEPÓSITO LEGAL 381175/14

ESTE LIVRO FOI IMPRESSO NA ACDPRINT RUA MARQUESA DE ALORNA, 12-A 2620-271 RAMADA

CAPÍTULO I

ROTEIRO

Este livro trata de pensar o que é a Arte e o que é a Técnica. Que sentido têm para nós, humanos, estas palavras? É um livro que parte de palavras que dizem qualquer coisa a quem as ouve ou lê, de tal modo que ao falarmos uns com os outros, habitualmente, nos entendemos. Mas, às vezes, também com elas nos desentendemos. Não é um livro sobre as palavras, mas sonda-as para escutar o que elas dizem sobre as coisas da arte e da técnica. Também não é um livro sobre o que é artístico ou técnico, nem uma apreciação estética ou um juízo crítico sobre algumas obras. É uma investigação acerca do que acontece quando estamos perante uma obra de arte, ou quando nos damos conta de que vivemos num mundo marcado pela técnica. Não se pretende objectivar, dizendo: isto é arte, isto não é. Estar perante uma obra de arte é algo que só nos acontece às vezes, quando, de repente, nos damos conta disso. Mesmo num museu, ou numa exposição, nem sempre sentimos essa sensação peculiar de aquilo com que nos encontramos não ser um mero objecto de consideração e interesse, mas outra coisa. E decerto não é quando, hábil ou desastradamente, pregamos um prego na parede que compreendemos os abismos da engrenagem em que a nossa existência quotidiana se move, nesta parte hiper-tecnificada da civilização global. Há, pois, nas palavras, algo que não é óbvio e que se cala, prestando-se a equívocos, e que só a atenção fenomenológica ao acontecimento que aí se dá permite pôr a descoberto.

Este livro é também um livro sobre Heidegger. Entre os grandes motivos que transem o seu pensamento, a Arte é decerto um dos mais constantes, originais e, talvez, menos controversos, sendo recorrente em conferências e publicações, desde inícios dos anos 30 até, pelo menos, 1969. São quase 40 anos de meditação explícita e pública sobre a Arte, que revelam até que ponto esta questão é central na sua trajectória filosófica. A esta questão junta-se-lhe, con-

comitantemente, a da Técnica que, aparentemente independente, está, contudo, indissoluvelmente entrelaçada com a primeira, a ponto de podermos afirmar que, em muitos aspectos, é a sua outra face. São como o alfa e o ómega do mostrar-se veritativo do ser nas múltiples configurações do seu pôr-se em obra, num discurso que não só é língua, mas também imagem, gesto, corpo: manifestação articulada do sentido das coisas e dos humanos no seu tempo e espaço próprios. São as duas cabeças do divino Jano: início e fim duma mesma dinâmica ontológica, pela qual nos vem ao encontro tudo aquilo de que os humanos disfrutamos e inventamos na nossa existência partilhada, no espaço--tempo geo-histórico que habitamos. Ao longo deste caminho, que cada um dos humanos vai fazendo, individual e colectivamente, levantam-se e derruem diferentes formas de compreender e de fazer o que no mundo há que compreender e fazer. Certas formas caracterizam épocas. A Arte helénica, na aurora do mundo ocidental, e a tecnologia, no seu ocaso na civilização global e mediática de hoje em dia, são duas dessas formas epocais. E são o modelo de um agir humano que não se restringe ao artístico e ao técnico, mas também ao político, ao ético, ao cultural, à vida quotidiana. A mera palavra não manifesta, antes esconde, essa multidimensionalidade do fenómeno em questão. Na linguagem, como na arte e na técnica, descobre-se o que há, mas o que há também se encobre, dissimulando-se ou ocultando-se de todo. É da riqueza destas dimensões que nos falam os textos de Heidegger, numa tentativa de explicitar o que na palavra e na obra se guarda implícito. Sendo fenomenológico, o seu método é, pois, também hermenêutico.

Quando, há já alguns anos, pensei reunir os meus trabalhos sobre as questões da Arte e da Técnica em Heidegger numa colectânea, não tinha plena consciência da sistematicidade da minha abordagem. Surgidos em diferentes contextos de análise, com motivo de solicitações diversas e bastante afastadas no tempo, a publicação conjunta desses textos parecia-me coerente e necessária, pois no seu conjunto ofereciam uma visão integradora das diferentes temáticas complementarmente analisadas. Mas não tinha ainda em mente quão coesa, interimplicativa e unitária era a visão que aqueles diversos textos ofereciam da minha leitura de mais de 40 anos de pensamento de Martin Heidegger. Ao iniciar o trabalho de revisão e actualização do conteúdo dos textos e cotejo de alguma

bibliografia recente, para além do normal polimento do estilo, comecei a aperceber-me da unidade metodológica no enfoque fenomenológico do que, sem descuidar algumas referências históricas, constitui a ontologia hermenêutica da verdade em Heidegger. Foi assim que o que inicialmente esperava ser a colectânea de um conjunto de fragmentos, se transformou num estudo sistemático, com diversos capítulos, numa sequência estrutural veraz.

«Wege, nicht Werke» foi o lema que o filósofo escolheu para indicar o sentido da sua Edição Integral, não querendo encarar os seus escritos, nela reunidos, como «obras» mas apenas como «caminhos», pelos que deambulou, errante mas perseverante, em busca de alguma clareira. São muitos os erros cometidos, mas também as clareiras que nos deixou mapeadas. Talvez só o todo desses caminhos permita desenhar a sua figura como pensador, para o que os factos da sua trajectória pessoal só muito parcialmente contribuem. A questão da Arte e a da Técnica são a da Linguagem e a da Política. Todos os caminhos se cruzam, numa rede de interimplicações. Mais do que separá-los, tentei mostrar o seu entrosamento, embora — fiel, sem o pretender, ao lema heideggeriano — em diferentes abordagens. Da cartografia retrospectiva, aqui fica um roteiro. É um primeiro percurso.

A segunda caminhada — «O espelho equívoco» — introduz-se nos equívocos e implícitos dum diálogo anti-socrático, não carente de ironia, mas com uma maiêutica invertida: não são as perguntas do entrevistador que orientam a descoberta do tácito, mas as respostas do entrevistado que conduzem o percurso, inicialmente biográfico, ao cerne do pensamento filosófico do autor, que assim abre o que poderia considerar-se uma iniciação ao seu pensamento, na sua fase mais tardia. Esta função, habitualmente pouco atendida, da entrevista que Heidegger concedeu em 1966 à importante revista alemã *Der Spiegel* desvela-nos o carácter nuclear da problemática da técnica para a compreensão do século XX, servindo de fio condutor a todas as restantes questões importantes, como a política, a arte e a literatura, a linguagem e o próprio lugar do pensamento. Também manifesta o papel do pensar na preparação e instauração dum novo paradigma para a relação dos humanos com todas as formas de

Roteiro • 7

ser que se dão no seu mundo: um pensar menos assertivo e mais aberto à escuta, menos argumentativo e conceptual que afectivo e poético. Um pensar que, vencida e superada a tentação do academicismo e do cientificismo dominantes, seja capaz de deixar-se tocar pelo que se dá e de acolher o que o pensamento pré-moderno compreendia como relação com o divino: a compreensão pelos humanos da sua vulnerável finitude como mortais e da sua responsabilidade ou cuidado como forma de ser.

O terceiro caminho — «A arte como epifania» — leva os passos do leitor à mais ofuscante de todas as clareiras do bosque: a aparição da verdade no deslumbramento da beleza. Tal como o primeiro, procura escutar o texto de Heidegger e fazê-lo falar na nossa língua, para explicitar o seu sentido, isolando os morfemas fundamentais e abrindo a rede de implicações e referências que se lhes ligam. Trata, desse modo, de compreender a essência da Arte em Heidegger através da análise dum caso exemplar e pouco trabalhado na bibliografia sobre o autor: a obra de Rafael A Madonna Sixtina. À luz de A origem da obra de arte e de Da essência da verdade, o motivo rafaelino manifesta, talvez ainda mais pregnantemente que «Os sapatos de camponês» de Van Gogh, o ser que se mostra na arte e as derivas do seu destino na modernidade. Mas, simultaneamente, o tema da arte aparece na sua intersecção com o da linguagem e o da técnica, não só porque sejam dados exemplos de «grande Arte» no âmbito linguístico (a Antígona de Sófocles, e o poema de Meyer «A fonte romana»), mas sobretudo porque essas breves menções integram a tese de que o fazer obra é um dizer arquitectónico, denunciando a confluência dos diferentes modos como a verdade acontece no «aí» do mundo e existência humanos, o qual se revela encruzilhada sempre epocal de caminhos.

O quarto percurso — «O templo e o portal» — aprofunda os sentidos desta encruzilhada, procurando aclarar a resposta de Heidegger à tese de Hegel, que defendia a morte da «grande Arte» (leia-se: ao estilo helénico) na estética (leia-se: na consideração conceptual apreciativa do artístico). Sem dar um veredicto final sobre essa interpretação hegeliana do processo histórico, Heidegger aponta o que parece ser uma excepção a esse destino estético da

arte: a produção pictórica de Paul Klee. Não é o único artista contemporâneo que Heidegger salvaria do que chama a «empresa cultural» caraterística da sociedade industrial e tecnológica. Cézanne, Braque, Chillida, o grupo de Worpswede, em especial Paula Modersohn-Becker, são para Heidegger exemplos do cuidado da arte no mundo da técnica, que trata em textos breves, em cartas, em referências pontuais. Mas são as notas sobre Klee que revelam mais claramente o que me parece ser a sua constante busca da edificação da verdade no habitat humano. Assim como na época clássica, o templo protagoniza o levantar-se dum mundo, em que a terra, elaborada, se oculta, num dar a ver do vínculo do Dasein com o ser que vem ao seu encontro; na época terminal da modernidade, Klee parece salvaguardar esse vínculo, que traduz a experiência desperta do ser mortal, restaurando o acesso dos humanos à sua mais autêntica condição, que o mundo da programação tecnológica dissimula. Através do contraste entre o mundo helénico, arquitectonicamente guardado em Paestum, e a imagem não menos arquitectónica dum pórtico de Klee, enquanto expressão do trânsito ao inominável, podemos encontrar, então, a possível resposta de Heidegger a Hegel, por um lado, mas também, por outro, à acusação de «entartete Kunst» que pairara dramaticamente sobre o docente da Bauhaus.

O quinto caminho aborda a questão da linguagem e da tradução na criação do *novum* literário, ao mesmo tempo que assiste ao aparecimento do que Heidegger considera ser o seu primeiro enfrentamento à problemática da técnica, na análise do Canto dos Velhos Tebanos da *Antígona* de Sófocles. É neste contexto que surge a caracterização do homem como «o mais inquietante» de todos os entes, criador de caminhos, quer para o bem, quer para o mal, apenas indefeso e sem saída ante a própria morte. Num diálogo a três vozes com Sófocles e com Hölderlin, seu tradutor, Heidegger dá continuidade à caracterização dos mortais, no cuidado de si e no descuido do ser, como o «fazedor de violência», tão terrível quanto ingénuo, pois, habituado ao êxito na sua luta contra intempéries de todo tipo, se esquece do seu irremediável desamparo ante a sua própria condição.

Roteiro • 9

O sexto trajecto — «A arquitectónica do pensar propício» — é o de uma travessia. Através da linguagem, leva-nos à edificação do pensar como arquitectónica do ser no seu dar-se e articular-se na Palavra. Arte, técnica, literatura e pensar são modos do propiciar-se do ser no seu aí humano, são formas de servir-se do homem, e deste lhe prestar serviço: modalidades da mútua apropriação do ser pelo seu aí, do aí pelo ser. O pensar — que é docilmente hábil a essa dádiva recíproca e é propício ao seu articular-se — faz-se obra, já não como filosofia, mas à maneira do que Heidegger, nos anos 60, chegará a chamar o «outro pensar», embora, entre 1936 e 1938, apenas o mencione como «outro início». A obra desse pensar, propício ao novum, que vence e supera a metafísica, pretende erguer-se como um templo de palavras, sobre os alicerces da afectividade, e sob a imensa abóbada dum espaço-tempo projectado para acolher as coisas e os humanos, de maneira que o vínculo homem-ser seja salvo de raiz, cuidado na sua origem e desperto para o seu destino. Mas, por isso mesmo também, consciente de que nada de humano há que tenha garantia. Essa grande catedral do pensar heideggeriano é a que o seu autor designou com o modesto título Contributos para a Filosofia. Ela constitui a epifania pela que ele dá sentido a todo o seu pensar, anterior e posterior.

O sétimo caminho, deste devedor, é finalmente o que, por via fenomenológica, encara sistematicamente a verdade da civilização técnica, que vem à luz no mundo ocidental e se expande por todo o globo. Começando pela visão mais óbvia, antropológica, que vê na técnica uma actividade humana e lhe dá um valor instrumental, Heidegger faz derivar essa leitura para uma abordagem ontológica, procedendo mediante a análise dum morfema, que ele próprio introduz para caracterizar o fenómeno em toda a sua amplitude. Essa abordagem morfológica, que muito deve aos conceitos de forma em Aristóteles e de esquema em Kant, bem como à concepção da figura do Trabalhador em Jünger, permite-lhe descrever a problemática da técnica como a duma determinação de lugares sob a égide paradigmática duma figura epocal: a da com-posição (*Ge-stell*) tecnológico-ideológica do mundo, em que somos e estamos. Prisioneiros, sem o querer, desta engrenagem incontornável, que penaliza à maneira da regra justiceira da *diké*, de que falara Anaximandro, esquecemos, contudo, a possibilidade salvadora do *novum*, que neste processo tem lugar. Heidegger não precisa em que poderia consistir tal *novum*, mas deixa claro, porém, que reside no que de comum têm técnica e arte: o que fala na sua comum raiz grega — technê.

É esta comum origem que nos acompanha na última deambulação desta rota. «O olhar da deusa Atena» dirige-se, com efeito, à linha que delimita, unindo, figura e fundo, caminho e berma, arte e técnica na sua mútua inerência. É um fazer luz que destaca as formas e rumos no horizonte da presença anódina, desencobrindo a obra *in nuce*. Simbolicamente, retrata a capacidade humana de produzir competentemente algo que antes não existia, sem contudo mostrar esse poder como uma possessão do homem e sim como um dom, de que pode fazer uso, seja para o melhor ou para o pior. Olhar o olhar da deusa é descobrir, circularmente, o vigor criativo do *Dasein*, enquanto aí do ser, que acede à palavra, gesto, acto, obra no mundo humano. E voltar ao começo, janicamente.

Ressoam-me vivamente na memória os acordes poderosos do piano de Sviatoslav Richter tocando *Quadros duma exposição* de Mussorgsky. São esses passos, às vezes lentos e demorados, outras mais leves e lestos, que sinto ter feito aqui, convidando o leitor a fazê-los comigo. Um passeio que acompanha Heidegger pelas veredas do seu pensar sobre o fazer-se obra da verdade. Em todos eles, é o próprio pensar que, lendo o que olha, faz obra. Decididamente, não à maneira da ciência, na herança moderna, mas desse outro saber que é o saber fazer da arte. O seu legado é o pensar como arte.

* * *

Permita-se-me uma advertência acerca da forma de citar. Com excepção de indicações muito pontuais e situadas, restringidas a notas de pé de página, as referências e citações remetem para a bibliografia final, mediante a indicação do nome do autor e ano de publicação da obra. No caso da produção de Heidegger, optei por fazer a citação, sempre que possível, pela sua *Gesamtausgabe* (GA), indicando o número do volume (e o ano de publicação), antes da paginação. Nal-

guns casos, embora citando pela GA, é indicada *em itálico a paginação da edição originária*, que aquela reproduz marginalmente. Algumas obras são mencionadas em abreviatura, registada na Bibliografia: por exemplo SuZ (*Sein und Zeit*) ou EiM (*Einführung in die Metaphysik*). Alguns poucos textos, não integrados na GA, são, finalmente, citados pela edição em que são acessíveis.

Apenas, ainda, uma palavra de agradecimento à Carina Anselmo e ao Ângelo Milhano, pela importante ajuda técnica na preparação e tradução de alguns dos textos aqui reunidos. E outra ao Instituto de Filosofia Prática, na pessoa do seu Director José Manuel Santos, pelo acolhimento institucional e apoio dado à publicação deste livro.

CAPÍTULO 2

O ESPELHO EQUÍVOCO

É tão habitual considerar a célebre entrevista concedida por Martin Heidegger em 1966 ao semanário alemão *Der Spiegel* como tendo um interesse fundamentalmente biográfico, que pouco se tem atendido ao seu conteúdo eminentemente filosófico. São, contudo, os grandes temas do pensamento heideggeriano os que afloram nesse fragmento, jornalisticamente concebido: a técnica, a arte, a linguagem, o divino, a política. É essa perspectiva, normalmente descuidada nos enfoques desta peça auto-interpretativa do *corpus* heideggeriano, que pretendo explorar textualmente.

O registo jornalístico foi tomado, oportunamente, pelo próprio director da prestigiosa revista, Rudolph Augstein¹, à cabeça duma equipa de que também fazia parte o crítico de arte Heinrich Wiegand Petzet. Ele interroga uma personagem, tornada pública por inúmeras polémicas em torno a um passado politicamente incorrecto, em nome de um leitor-modelo que o entrevistador, socialmente, representa. Esse público potencial pretende saber, essencialmente, uma coisa: qual foi o envolvimento de Heidegger com o regime nazi, antes, durante e depois do seu período como Reitor da Universidade de Friburgo. E Heidegger responde a esse interesse de duas maneiras: em primeiro lugar, dando alguns dados e informações de tipo biográfico, até então desconhecidos,

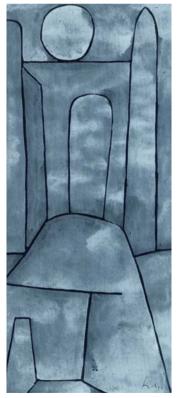
¹ Realizada em 23 de Setembro de 1966 em casa de Heidegger, sob a direcção de Rudolph Augstein, director de *Der Spiegel*, a entrevista só foi publicada postumamente, de acordo com os desejos daquele, em 31 de Maio de 1976. Hermann Heidegger, gestor do legado paterno, deu ao prelo — em G. Neske u. E. Kettering (Hg.), 1988 — uma versão prévia, que reproduz o texto revisto e aprovado pelo entrevistado, sobre o qual a redacção da revista introduziu algumas modificações, abreviando a extensão da entrevista. É esta versão prévia à efectivamente publicada em *Der Spiegel* que hoje podemos encontrar em GA 16, 2000 (ed. de H. Heidegger). As divergências relativamente àquela primeira edição são pouco significativas, mas tive-as em conta na minha tradução anotada da Entrevista: «Já só um Deus nos pode ainda salvar», *Filosofia* (Lisboa), v. III n. 1-2, 1989, 109-135. É essa tradução, às vezes ligeiramente modificada, e a respectiva paginação que reproduzo aqui entre parênteses, no corpo do texto.

gem», sendo «música no supremo sentido da palavra: dádiva das musas»¹⁰. Mas não podemos pedir-lhe que faltasse à sua intuição mais profunda, de que a Arte não foi nunca senão um «caminho singular».

O portal — ou a questão da morte

Que encontrou, então, na produção de Paul Klee, delicadamente irónica, cheia de musicalidade e de uma terna inteligência? É sintomático que, com poucas excepções, seja sobretudo na produção do último ano de vida do pintor, falecido em Junho de 1940, que Heidegger parece fixar-se.

Por esse portal todos teremos que passar algum dia. É a morte¹¹.



Paul Klee, Ein Tor (Um portal), 1939

¹⁰ Heidegger, 1983, 113.

¹¹ Petzet, 1983, 156.

Com as palavras, recordadas por Petzet, Heidegger guardou a marca das finas linhas traçadas por Klee, em 1939, na pintura *Ein Tor*. Um portal gigantesco¹² levanta-se entre o prumo de obelisco e a rotunda força de um disco ou aro, que situados ambos a igual altura, ladeiam um vão, insondavelmente aberto para o nada. Apesar da aparente solidez, a imagem como que flutua, sem peso. E, no entanto, a superfície plana ganha o volume do que se adensa na cor nebulosa e vaga do guache branco e azul, que as linhas negras rasgam. Estranho, o recinto de acesso sugere uma possível pedra sacrificial, altar talvez, em cripta insegura. A imagem é imponente, tão desolada quanto arrebatadora, *antevisão de uma travessia* inominável.

Diz Pöggeler, em comentário a esta composição e à interpretação heideggeriana, que «se é certo, como Heidegger dá por suposto, que este é o portal da morte, é porque Klee aí introduz a experiência da sua própria morte, que invade, avassaladora, outras experiências fundamentais humanitárias e os seus desenvolvimentos» mais extremos (Pöggeler, 2002,132). Como não? O momento do «trânsito» adivinha-se, depois de sete longos anos de convivência com a doença, e «esse castelo de sonho e nuvens«, como vem descrito no catálogo da Fundação Beyeler, afigura-se-lhe como uma «Jerusalém celeste».

Mas já em 1936, Klee fizera um outro ensaio desse mesmo portal, *Das Tor zur Tiefe*: configuração harmónica de cores e formas geométricas, subitamente quebradas num buraco negro, como peça que falta de um *puzzle* incompleto, ou a ameia rota de um castelo. Perceber esse espaço, na correspondente vertigem, é reencontrar aquilo para que nenhum mortal está preparado: o vazio do que escapa a qualquer figura, puro sentir amorfo de uma incontornável ida a nenhum lugar.

Poucos anos antes da primeira grande exposição de Paul Klee no Museu de Basileia (1953), entre os poemas do reencontro, que Heidegger envia a Hannah Arendt em Fevereiro de 1950, encontram-se dois, com este tema central¹³. Diz um deles:

¹² O portal evoca a *Necrópole*, que Klee pintara em 1930, ainda profundamente marcado pela impressão da sua viagem pelo Oriente, em 1929.

¹³ Arendt-Heidegger, 1998, 80.



Paul Klee, Das Tor zur Tiefe (1936)

A morte é a cordilheira do Ser no poema do mundo. A morte salva o teu e o meu do peso, que cai... elevando-o a um sossego puro rumo à estrela da terra. Tod ist das Gebirg des Seyns Im Gedicht der Welt. Tod entrettet Deins und Meins An's Gewicht, das fällt — In die Höhe einer Ruh Rein dem Stern der Erde zu.

No mais alto cume cumpre-se o humano: salva-se do «peso que cai» pelo «elevar-se»: como o portal sem corpo que, suspenso no vazio, parece levitar. «Puro rumo» [rein...zu]: límpida descrição de um trajecto implícito e inevitável, a nenhum lugar propriamente dito. Ou, como diz Leyte, numa tentativa de expressar o que a morte é, «um trânsito [...] não a outro lugar, não a outro mundo, mas a passagem ao próprio trânsito, como instalação no trânsito» (Leyte, 2005, 105). A estrela, anel soberano que atrai, não é tampouco um sítio: é «a estrela da terra», está em relação à terra, esta, sim, lugar sobre o qual se edifica o mundo, em que o Ser, montanhosamente (Gebirg), se adensa e faz poema (Gedicht). «Sossego», enfim, é esse «puro rumo» à estrela.



Mausoléu de Heidegger no cemitério de Messkirch

É essa estrela a que preside a sua sóbria pedra tumular? É, certamente, pelo menos, a que nomeia o aforismo de 1947, publicado em *Da experiência do pensar*:

Elevar-se até à proximidade de uma estrela. Apenas isso. 14

No outro poema enviado a Hannah, esse «puro rumo a», que a morte é, revela-se um co-responder ou dar réplica (*Entsprechung*, segundo o título) ao acontecimento e vínculo originário, pelo que se institui o *Dasein* no seu ser e, de repente, aqui sem antecedente que prepare o seu advir, reaparece o sentir do divino:

¹⁴ «Auf einen Stern zugehen. Nur dieses.» Heidegger, 1954, 7.

Sem deus, só o deus e nenhuma outra coisa... já só a morte volta a corresponder em aliança ao poema primevo do Ser

Gottlos der Got
allein, sonst keins/ der Dinge
erst wieder Tod
entschpricht
im Ringe
dem Frühgedicht

des Seyns.

«Já só a morte volta a...» [erst wieder Tod]. Na conhecida entrevista concedida a Der Spiegel em 1966, é «já só um deus» que «pode ainda salvar-nos». O deus — talvez ausente — e a morte são, para Heidegger, os nomes, os sinais da «aliança» salvadora. Trata-se de que nos apercebamos de cada um desses extremos: quer na sua dimensão colectiva, de destino do Ser, o deus que, nos Beiträge, se permite ainda passar, fugaz, pela porta da casa onde, encerrados, os mortais aguardam os vindouros, os arautos da origem, que são os poetas — os criadores — que, cantando o destino, o abrem; quer na sua dimensão mais própria, de finitude facticamente experimentada na carne mortal, aí-do-ser que o transe, a Morte, limiar do que somente se escuta como eco, na angústia de quem já sabe e se deixa arrebatar pelo terror da presença sem figura.

Atracção pela pura beleza?

Rilke e Klee: variações sobre o tema do Anjo

Rilke — cuja correspondência com Klee, Petzet dá por suposto que Heidegger conhecia¹⁵ — soubera dar outro nome ao deslumbramento aniquilador com que esse patamar do «trânsito» se anuncia. Chamou-lhe o «belo», que é «começo do terrível»¹⁶, «transformação do visível em invisível» e «ser

¹⁵ Petzet, o. c., 155.

¹⁶ Veja-se a 1.ª Elegia: «Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang». Rilke,1996, 201. Trad. port.: de Paulo Quintela, 2001, 171; de Teresa Furtado, 2002, 39.

que garante o facto de reconhecermos no invisível um grau superior de realidade» 17. Nas «Elegias de Duíno», sublima-se na figura do *Anjo*. Apesar da aparência bíblica, a referência angélica, em Rilke, nada tem que ver com a tradição judaico-cristã, pois Rilke, como diz Otto Bollnow, «é o poeta do Humano» e é do humano que fala, da sua condição de risco, que encontra no facto da morte a manifestação dominante 18. O Anjo — «ave quase mortal da alma», que «não sabe se anda entre vivos ou entre mortos» — é, pois, a dimensão de abertura do humano ao que sobrevém avassalador, mostrando o caminho de superação como o risco inerente à relação com a obscuridade insondável, que somos, habitualmente evitada, ignorada. Aperceber o Anjo é roçar o irrespirável:

Todo o Anjo é terrível... [...] Mas se agora esse Arcanjo, o perigoso, de detrás das estrelas, descesse até nós, um só passo que fosse, o nosso coração pulsando violentamente, far-nos-ia perecer. [...] Porque nós, ao sentir, desvanecemo-nos¹⁹.

Não é possível, nem tem aqui cabimento, alongar-nos neste salto sobre esse outro abismo que é o das falésias de Duino. Basta-nos, na verdade, recordar o seu lugar no pensamento de Heidegger, em «Para quê poetas»:

Será Rilke um poeta em tempo indigente? Como é que se comporta o seu poetar em face da indigência do tempo? [...] Rilke experiencia mais claramente a indigência do tempo. O tempo permanece indigente não apenas porque Deus está morto, mas também porque os mortais já não conhecem nem dominam a sua própria mortalidade. Os mortais ainda não estão em posse da sua essência. A morte retira-se para o enigmático. O segredo da dor permanece velado. O amor não se aprendeu. Mas há mortais. Há-os na medida em que há lingua-

¹⁷ Carta a Muzot de 13/11/1925. Reproduzido em «Wozu Dichter», GA 5., 288; trad. port. Sylla--Moura, in *Caminhos de Floresta*, 358.

¹⁸ Veja-se Bollnow, 1965, pp. 13 e 31. Também Steiner, 1962.

¹⁹ «Jeder Engel ist schrecklich. [...] Träte der Erzengel jetzt, der gefährliche, hinter den Sternen eines Schrittes nur nieder und herwärts: hochaufschlagend erschlüg uns das eigene Herz. [...] Denn wir, wo wir fühlen, verflüchtigen»... (2.ª Elegia) in Rilke, ed. c., 205. Reproduzo aqui, ligeiramente retocada, a ed. bilingue de Teresa Furtado, 2002, 46-47; Quintela, 173-174.

gem. Demora-se ainda o canto sobre a sua terra indigente. A palavra do cantor retém ainda o vestígio do sagrado.²⁰

A meditação sobre Rilke e o Anjo é, pois, ainda um refazer da experiência do sagrado e do mortal, no tempo da ausência dos deuses. É a fulguração simbólica do limite franqueado. No entanto, Heidegger, que se detém neste «ente de um grau mais elevado» no seio do risco [*Wagnis*], que constitui, para Rilke, a essência do Aberto no «espaço interior do mundo»²¹, e que o compara ao Zaratustra de Nietzsche, não menciona, contudo o persistente fantasma que acompanha Klee, nas vésperas da sua morte, quando desenha, uma e outra vez, as cerca de 50 figuras do que também ele chama «Anjo». Atento, Pöggeler menciona, estranhado, esta ausência. Klee, ao contrário de Rilke, estava para Heidegger fora da Metafísica. Por isso mesmo, diz Pöggeler, deveria ter-se perguntado «que podia significar para ele a figura angélica»²². Detenhamo-nos um momento nesta perplexidade.

O chamado «Credo do criador» (1920), um dos textos teóricos mais importantes de Paul Klee, inicia-se com a afirmação rotunda e principial:

A arte não reproduz o visível: torna visível. A essência do gráfico, tenta-nos facilmente, e com razão, à abstracção. [...] Quanto mais puro for o trabalho gráfico, isto é, quanto mais peso for dado aos elementos formais que estão na base de uma representação gráfica, tanto menos apetrechados estaremos para a representação realista das coisas visíveis.²³

E, quase no final, precisa:

A arte comporta-se à maneira de um espelho relativamente à criação. É sempre em cada caso um exemplo, assim como o terrestre é um exemplo do cósmico.

²⁰ Heidegger, «Wozu Dichter», GA 5 252-254 (trad. port. de Sylla-Moura: 314-315).

²¹ Heidegger, «Wozu Dichter», 288-289 (trad. Sylla-Moura, 358-359).

²² Pöggeler, o.c., 143

²³ «Schöpferische Konfession», in *Paul Klee Schriften. Rezensionen und Aufsätze.*Hgn. von Ch. Geelhaar. Köln, DuMont, pág. 118. Trad. port. em Klee, 2001, 38.

[...] A arte joga um jogo inconsciente com as coisas últimas, mas acaba por lá chegar.²⁴

Não produz cópias, mas exemplos do que pode ser criado. Como comenta Valeriano Bozal, «o mundo não está acabado»²⁵, e é a arte, enquanto criação, que completa o mundo inacabado, tornando visível o que nem a realidade nem a imaginação mostraram e, pondo em jogo o mundo, alcança as suas mais extremas possibilidades: «as coisas últimas». Que se torna visível, para lá do real e do imaginário, na reiterada metamorfose dos Anjos?

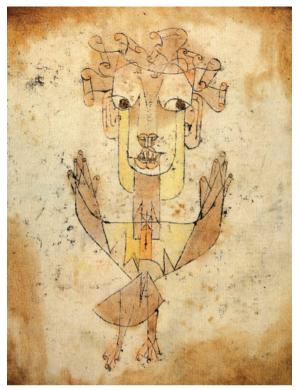
Naquele mesmo ano em que redigiu a sua «Confissão» e foi convidado a ensinar na Bauhaus, 1920, Klee pintara o seu Angelus Novus, que apaixonou Walter Benjamin, a ponto de o comprar (logo em 1921) e guardar, como o seu mais precioso bem. Chamou-lhe o «Anjo da História» — uma história que não terminou bem, nem para ele, nem para o mundo, e que ele abandonou com pressura, antes de acabar o seu tempo. Esse Anjo novo era já, para Benjamin, presságio da hecatombe e recordação da origem, impotência ante essa «tempestade a que nós chamamos progresso», que com o seu sopro mantém abertas as asas do Anjo, como se de velas se tratasse, arrastando-as na direcção do futuro, a que ele dá as costas, pois o que constitui o seu dom é anunciar o que tem ante si: a visão terrível desse único acontecimento que a nós, que o vivemos, nos está vedado ver — a nossa própria história²⁶ como antecâmara do inumano. Com os seus pés de pássaro pendentes, os olhos arregalados de susto, os grandes ouvidos atentos ao que soa no vento e a boca aberta de quem dá ou canta uma notícia, o Anjo Novo é também o arauto que une o gesto à palavra no anúncio da sua mensagem, que nos afecta e transcende.²⁷ Poderíamos, pois, lê-lo em clave heideggeriana, como o aí ou local instantâneo do passado e futuro da verdade do mundo humano, epifania deslumbrante do que quotidianamente vivemos sem ver.

²⁴ Klee, 2001, 44. (Introduzo algumas alterações na tradução.)

²⁵ Bozal, V.: «Paul Klee: hacer visible.» in Casanova, 1998, 29.

²⁶ Veja-se a 9.ª tese de «Über den Begriff der Geschichte», Benjamin, 1981, 697-698.

²⁷ Acentuando a musicalidade dramática deste anjo, Boris Friedwald (2013, 41) chama a atenção para a «forma em U da cara, lembrando a figura duma antiga cítara», perguntando-se: «verkundet diese Engel gar singend seine Botschaft?»

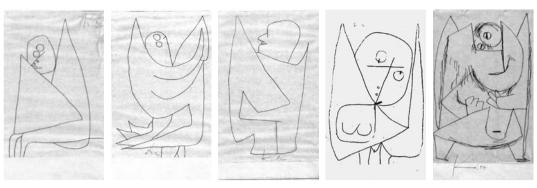


Paul Klee, Angelus Novus (1920)

Mas Heidegger não falou dele. Poderia, contudo, ter mencionado a série de figuras tardias que Klee produziu, quase 20 anos depois, às portas da *sua* própria morte e no início da II Guerra Mundial. Que significaram, então, esses Anjos... de que Heidegger não falou?

Na impossibilidade de ter acesso às múltiples variações, centremos a atenção, somente, no seguinte: a maior parte das produções são, como o *Angelus Novus* na sua versão inicial, simples desenhos, a lápis, giz ou tinta-da-china, às vezes coloridos, de um esquematismo e economia de meios só paralelos à sua «intensa concentração expressiva»²⁸. Todos eles revelam matizes diferenciais dum mesmo fenómeno: no dizer de Ingrid Riedel (2012, 20) são «imagens da última transformação»; no de Christine Hopfengart (2012, 9 ss.), «personifi-

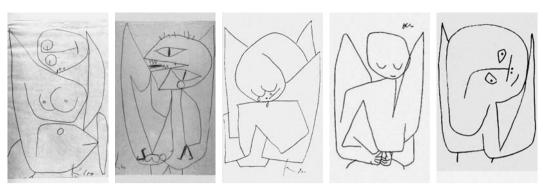
²⁸ Veja-se o estudo do pintor Antonio. Saura, «Klee: Punto final», in Casanova, 1998, 85.



DA ESQUERDA PARA A DIREITA: Im Vorzimmer der Engelschaft; Unfertiger Engel; ein alter Musiker tut engelhaft; Engel, noch weiblich; Engel, noch hässlich

cações do trânsito», que expressam o «humano, demasiado humano» na reflexão sobre a existência, no seu aquém-além, vida e morte, de tal modo que o seu inacabamento, a sua imperfeição deixa transparecer a proximidade de terra e céu na figura da esperança ou da dúvida, do riso ou do choro, na crise ou no fracasso, situando-se na periferia da simbólica cristã, mas sem pressupor a fé religiosa. No final desta etapa, porém, um anjo surge que é já o cumprimento do esperado: é o *Todesengel*, «Anjo da morte», de 1940, que já não é um mero traço a lápis, no desenho duma figura em devir, mas uma pintura de tons fortes, tragicamente denominada *Sem título*, em que todas as anteriores variações se transfiguram. Façamos, brevemente, este caminho.

«Na antecâmara do angélico» (Im Vorzimmer der Engelschaft), uma figura sentada, de rosto alterado, vergado pela dor ou pelo cansaço, espera entrar a formar parte da ordem ingrávida dos Anjos. Estes aparecem em devir, diferentes pontos de partida de uma mesma metamorfose. «O Anjo inacabado» (Unfertiger Engel), alça a vista em alada esperança de um abraço de perfeição vindo do alto, parecendo já mais próximo da sua completude que o comovente «Velho músico angelical», delicado auto-retrato, num abraço meigo e surpreendido da forma angélica ainda não assumida. Crisálidas duma metamorfose apenas iniciada são também o «Anjo ainda feio» (noch hässlich) e o «... ainda feminino» (noch weiblich), e mesmo o «Anjo malogrado» (Miss.engel), prisioneiro ainda da sua corporeidade, aspira porém à sua forma alada, que, enfezada, não chegou a crescer. Esta mutação poderia levar ao demoníaco, como no Chindlifrässer, «O Traga-Meni-



DA ESQUERDA PARA A DIREITA: Miss.engel; Chindlifrässer; es weint; vergesslicher Engel; Engel voller Hoffnung

nos», maléfico contraste, que na visão de Klee é como que o balanceio ético que, sem nos esmagar nem humilhar, às portas do angelical, é marca da «dualidade das forças de procriação e evolução das coisas»²⁹. Com um terno sorriso intimista, o «Anjo esquecediço ou distraído» (*Vergesslicher Engel*), em si debruçado, alheia-se por momentos da dor e da realidade, enquanto que o cabisbaixo Anjo enrolado, dobrado pela pena, «Chora» (*Es weint*) e outro resplandece, «cheio de esperança» (*voller Hoffnung*). Todos estes esboços, cada um mais apelativo, mais sensível e mais intenso que o outro, têm algo de profundamente simples, tornam visível *algo leve, um instante* de humanidade transfigurada, de sublimação, tristeza, riso ou cólera. No mais desgarrador pressentimento, surge ainda o quasi-Anjo, despedaçado pela angústia, a rebentar num «Arrebato de medo», *Angstausbruch*, não menos pregnante que o expressionista *Grito* de Munch.

Nele anuncia-se já o que o desolador «Anjo da morte» traz consigo: *o ino-minável* — por isso, «sem título». Em tons intensos, nocturno contraste de sombras azul-grisáceo e céus de despedida, ténues amarelados de uma luminosidade sem vida (sol de inverno, vela), e um vermelho cálido mas tosco de

²⁹ Ver «Schöpferische Konfession», Klee, 2001, 238: «A integração das noções de bem e de mal faz surgir a esfera ética. O mal não é esse inimigo que nos esmaga e nos humilha: é uma força que colabora no conjunto. Companhia na procriação e evolução das coisas. O estado de equilíbrio ético definido como complementaridade simultânea dos princípios originais masculino (mau, factor de excitação, apaixonado) e feminino (bom, factor de crescimento, plácido). A isto responde a conjunção simultânea das formas — movimento e contramovimento — ou, de uma maneira mais ingénua, as oposições simultâneas de objectos.»



Angstaubruch, 1939

asas, como a vida que, por se esgotar, por instantes se sente com mais força. Mas se o centro do quadro está na invisível linha que separa luz e sombra, é o terrível contraste entre branco e preto, o rosto lívido e sóbrio que, oscilante, se inclina para o negro abismo do chão, de imprecisos limites, num quase caixão envolto em roxo.

Este breve percurso, fragmentário e ligeiro, algo permite: a suspeita de que o Anjo de Klee é a transfiguração simbólica da porosidade afectiva e inteligente, befindliches Verstehen, que compreende e articula num gesto cada Absoluto da mais extrema experiência humana: a elevação ao sentir diáfano que é, sempre, um pressentir do Outro, da passagem, simples vínculo ao invisível. São pura forma em movimento: metamorfoses da apropriação mútua do visível e do invisível, do terreno e do celestial, do mortal e do divino. Mas na ingenuidade do seu traçado, quase infantil, está a benigna ternura do olhar do artista, que ao pintá-los se despede da vida, deixando-se neles em vida.

Talvez por isso, os Anjos de Klee são menos assustadores que o de Rilke, tímidos em vez de grandiosos. Excepto o último, não deslumbram nem ater-



Onne Titel (Todesengel), 1940

ram... Alexander Klee, neto do artista, diz deles serem «todos eles tão humanos como se fossem imagem especular da nossa própria imperfeição»³⁰. Talvez por isso, Heidegger, que sempre privilegiou as formas imponentes do ser se desvelar, não recolha em palavras ou referências suas estas imagens, apesar da importância que atribui a Klee. Mas sem elas, creio, não entenderíamos o que o próprio Heidegger encontrou na pintura post-metafísica de Klee, expressa nas obras que deveras menciona.

A selecção de Heidegger

São dois os quadros da época final de Klee, que Heidegger escolhe como átrio ou epígrafe da famosa conferência *Tempo e Ser*, que, em 1962, marca o reencontro com o abandonado projecto de *Ser e Tempo*, agora em nova travessia. Em ambos há que registar a referência ao sagrado e à morte, que não pro-

³⁰ Klee, Alexander: *Vorwort* a Friedewald, 2013, 7-9.



Heilige aus einem Fenster (1940)

cura entender e apreciar, nem traduzir conceptualmente, mas apenas sentir, deixando-se embeber da sua pura presença:

Se neste momento nos fossem mostrados no seu original os quadros *Heilige aus einem Fenster* e *Tod und Feuer*, gostaríamos de nos demorarmos um bom bocado ante eles... abandonando qualquer pretensão de os entender de imediato.³¹

Idênticas palavras introduzem o poema de Georg Trakl, *Septimino da morte*, de que me permito citar e traduzir o excerto³², meramente aludido por

³¹ Heidegger, 2007,5.

³² Veja-se «Siebengesang des Todes» in Trakl, 1989, 126-127. Na sua excelente edição em castelhano Reina Palazón traduz «Séptuple cántico de la muerte», in *Obra Completa*, Madrid, Trotta, 1994, 124-125.

Heidegger, em que, inquietante, a morte, «da alma o vento sossegado», irrompe no silêncio da noite, quando a espingarda do caçador abate a presa e «afunda» em susto a floresta:

Calada vem a noite,
na colina abate-se lenta
a sangrante caça [...]
Oh do homem a pútrida figura,
munida de frios metais,
na noite em susto
a floresta afunda,
abrasada e erma a bravura do animal;
da alma o vento sossegado

Schweigend erscheint die Nacht, ein blutendes Wild,
das langsam hinsinkt am Hügel.[...]
O des Menschen verweste Gestalt:
gefügt aus kalten Metallen,
Nacht und Schrecken versunkener
Wälder
Und der sengenden Wildnis des Tiers;
Windsstille der Seele.

O poeta traz à palavra o instante da morte, «vento» aquietado, em que a calma nocturna se rompe em sobressalto. Talvez por isso ganhe completo sentido a opção de Heidegger por aqueles dois quadros de Klee, ambos de 1939/40, que não comenta, limitando-se a recordá-los: em «Santa a uma janela», um suave olhar, acolhedor, etéreo como um vitral, que lembra um vago auto-retrato do próprio Klee, elevado aonde o portal conduz; em «Morte e fogo», uma caveira brutal, em fundo de fogo ou sangue púrpura, para baixo inclinada, como tombando, figura e grafo do literalmente iminente. Permito-me interpretar: é a queda no abismo, brutal — última réstea, por isso, de cor e força — que, todavia, concede o elevar-se, pensando (agradecendo) — como a figura humana do ângulo superior esquerdo — ao sem nome nem peso nem imagem possível.

A morte e o sagrado no vão de chegada são, pois, os temas da recuperação heideggeriana da questão da Arte em Paul Klee. Desse vão, interpretanto Heidegger «à luz da morte», diz Arturo Leyte:

não há que entender aqui luz no sentido da luz que ilumina e aclara. Não: a arte não é ciência e a luz [de que aqui se fala] pressupõe uma espécie de obscuridade.



Tod und Feuer (1940)

Trata-se de luz como quando falamos duma porta ou duma janela; portanto, de um vão, um buraco, indefectivelmente suportado por algo que se lhe contrapõe: a moldura, o muro e tudo o que o rodeia. Isto é, um espaço geralmente mais amplo, opaco, que contudo possibilita que haja ocos, luzes, vãos e, enfim, que possamos ver algo.³³

É desse vão que nos fala Heidegger a propósito de Klee, como nos falava a propósito da Madonna. Que mudou, relativamente a *A Origem da Obra de Arte*? Algo tão radical que permita considerar que o então dito é insuficiente para compreender a arte moderna, como pretendem Pöggeler e Seubold? Penso que não, pelo menos no que respeita à perspectiva mais propriamente heideggeriana. Penso que o que quis encontrar em Klee foi, noutra vista, o que já tinha encontrado em Paestum e queria projectar em Bamberg, e tinha voltado a apontar no seu comentário de 1955 à Madonna Sixtina de Rafael: isso

³³ Duque, Vitiello, Leyte, 2005, 103-104.

que não é senão o *vão de chegada*, visado pelo *passo atrás*! O Ser sem imagem da origem, o abismo da proveniência de nenhum lugar, o vazio do tempo de todo o mortal: aquilo que o homem, ao longo de todos os tempos, quase só soube celebrar sob o véu da divindade venerada no templo, de que agora se ausentou. Só que, porque se ausentou, a nós que «chegamos demasiado tarde para os deuses e demasiado cedo para o Ser», a nós, «humanos, que dele somos o iniciado poema»³⁴, apenas a morte nos resta: único pórtico que ainda nos produz estremecimento.

Que o tempo da «Grande Arte» seja, para sempre, para nós, passado talvez não signifique senão que o «passo atrás», de retorno à origem, haverá de ser feito por um caminho bem mais modesto, minimalista, capaz de deixar vibrar o aí da era Gestéllica ao ritmo melódico da pintura de um Paul Klee.

³⁴ Heidegger, 1954, 7. «Wir kommen für die Götter zu spät und zu früh für das Seyn. Dessen angefangenes Gedicht ist der Mensch.»

PROCEDÊNCIA DOS TEXTOS

Os textos reunidos neste volume, com excepção do capítulo inicial, «Roteiro», foram já objecto de publicação ou de comunicação oral. As versões iniciais, agora remodeladas e aumentadas, encontram-se em revistas da especialidade, actas ou obras colectivas, segundo o registo abaixo indicado.

CAPÍTULO 2

«O espelho equívoco. O núcleo filosófico da *Spiegel-Interview* a Martin Heidegger.» In: *Homena-gem a João Paisana. Phainomenon* (Lisboa), n.º 5/6, 2002/2003, 167-181.

Capítulo 3

«Heidegger: a Arte como epifania», Filosofia (Lisboa), III n.º 1/2, 1989, 63-107.

Capítulo 4

«O templo e o portal. Heidegger entre Paestum e Klee.» In: I. Matos Dias (Org.), *Estéticas e Artes. Controvérsias para o século XXI*. Lisboa, C.F.U.L., 2005, 91-104.

Capítulo 5

«O mais inquietante de todos os entes. Ontologia trágica em Sófocles e a sua tradução em Hölderlin e Heidegger.» *Philosophica* (Lisboa), v. 11 (1998), 111-132.

Capítulo 6

«A arquitectónica do puro dar-se do ser. Heidegger e os *Beiträge.*» In: *Poiética do Mundo.* Homenagem ao Prof. Joaquim Cerqueira Gonçalves. Lisboa, Colibri, 2001, 415-434.

Uma versão em castelhano, ligeiramente modificada, apareceu como: «Heidegger en vilo. Lenguaje y estilo en las *Contribuciones a la Filosofia*». *Sileno* (Madrid), v. 11 (2001), 43-53 a 2 col.

Capítulo 7

«La tesis de Heidegger sobre la técnica», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofia* (Madrid), 10 (1993), 119-154.

«Gestell e Gestalt. Fenomenologia da configuração técnica do mundo em Heidegger». Comunicação ao IV Congresso Internacional da AFFEN — III Congresso Luso-Brasileiro de Fenomenologia (Évora, 2011).

Capítulo 8

«La mirada de Atenea. Sobre la conferencia de Heidegger en Atenas», Er-Revista de Filosofia (Sevilla), v. 15, 1992, 151-168.

ÍNDICE

Capítulo 1: Roteiro	5
Capítulo 2: O espelho equívoco	13
A questão da Técnica	15
Da Técnica à Política	18
Um deus	21
«Um deus»	22
«salvar»	23
«só um deus»	24
«Já ainda»	26
Como recuperar o vínculo salvador?	27
Arte e Literatura	28
Língua — Tradução	30
O Pensar e a Filosofia	33
O tempo da Filosofia	33
A transição para um «outro pensar»	34
Conclusão	36
Capítulo 3: A arte como epifania	37
Exposição do tema	38
Prelúdio em forma de diálogo: a questão da arte no contexto da	
produção heideggeriana	43
Variações sobre um tema de Rafael: Sobre a Madonna Sixtina	54
Os elementos da variação	57
A obra e o seu destino	58
A Sixtina enquanto «imagem»	67
Imagem	67
Rosto	69

O que é uma janela	70
O jogo espaço-tempo	72
A beleza	76
Fuga: arte, técnica, epifania	79
Capítulo 4: O templo e o portal. De Paestum a Paul Klee	87
O templo. A questão arquitectónica da obra de arte	88
O portal — ou a questão da morte	93
Rilke e Klee: variações sobre o tema do Anjo	97
A selecção de Heidegger	105
Capítulo 5: Destro e sinistro desassossego. Os mortais	111
O retorno à tragédia ática	111
O canto dos velhos tebanos	115
O primeiro estásimo de <i>Antígona</i> (texto grego)	115
Destro e sinistro. Análise sumária do conteúdo do canto	116
A tradução interpretativa de Hölderlin	120
O texto nas suas duas versões	120
Violento, monstruoso. Referência sumária ao sentido da tradução	121
As versões de Heidegger	124
O texto nas suas duas versões	124
O mais inquietante de todos os entes. A tradução e interpretação	
heideggerianas	126
Os mortais: a ontologia trágica de Sófocles e Hölderlin em Heidegger	129
Capítulo 6: A arquitectónica do pensar propício	137
Os silêncios de Heidegger	139
Antes de Ser e Tempo	140
Em torno aos <i>Beiträge</i>	142
A questão da linguagem	145
Kehre, a inflexão interferente	148
Jeitos e estilos	150
Ser em sintonia: história breve da surpresa	151
Lógica e Sigética	154
Fuga e sistema	157
Arte arquitectónica	160

Capítulo 7: A tese de Heidegger acerca da técnica	163
«Vejo a essência da técnica»	165
A pergunta pela essência	165
A essência da técnica não é algo técnico	167
A técnica como a <i>letheia</i>	169
«Ge-stell, expressão amiúde ridicularizada e talvez infeliz»	172
De Gestell a Ge-stell	174
A determinação da articulação de um conjunto	175
A determinação de um lugar	177
A determinação de uma figura	184
Gestell e Gestalt como morphé	186
Ge-stell — Gestalt — Gesetz à luz do esquematismo kantiano	188
Ge-stell e Gestalt: a leitura de Jünger	190
A figura indelével do fugaz	193
Expressão infeliz?	196
«O vigorar do <i>Ge-stell</i> significa que o homem é posto em situação,	
solicitado e provocado por um poder que se encontra patente	
na essência da técnica e que ele próprio não domina.»	200
A tese de Heidegger sobre a técnica	204
Capítulo 8: O olhar da deusa Atena	209
Grécia: uma distante proximidade	209
Atenas, 1967: pensar o vínculo esquecido	213
Atena e Ge-Stell	216
A circularidade do olhar	224
Referências Bibliográficas	229
Procedência dos textos	235