

# entremundos

Liber Amicorum para  
**Irene Borges-Duarte**

**ORGANIZAÇÃO DE**

Ângelo Milhano, Fernanda Henriques,  
Laiz Chohfi e Luís Gabriel Provinciatto



Edições Colibri

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

ENTRE MUNDOS

Entre mundos : liber amicorum para Irene Borges Duarte / org. Ângelo Milhano... [et al.].

- 1.ª ed. - (Extra-colecção)

ISBN 978-989-566-197-8

I - MILHANO, Ângelo, 1984-

CDU 1

**Esta publicação teve os seguintes apoios:**

- Universidade de Évora
- Praxis - Centro de Filosofia, Política e Cultura (Ref.ª UIDB/05451/2020)
- FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia
- CHAIA - Centro de História da Arte e Investigação Artística (Ref.ª UIDB/00112/2020/Base)

**Título:** entremundos – Liber Amicorum para Irene Borges-Duarte

**Organização:** Ângelo Milhano, Fernanda Henriques, Laiz Chohfi e Luís Gabriel Provinciatto

**Editor:** Fernando Mão de Ferro

**Capa e paginação:** *oficina grotesca* – manuel quadros e costa

**Depósito legal** n.º 500 872/22

Lisboa, 15 de novembro de 2022

**ÍNDICE**

<b>Apresentação</b> .....	13
<b>Publicações de Irene Borges-Duarte</b> .....	17
<b>Tabula Gratulatoria</b> .....	29

**Diálogos interrompidos**

Zum Geleit .....	37
— <i>Friedrich-Wilhelm von Herrmann</i>	

**Entre Heidegger e seus caminhos**

Heidegger e a questão da transcendência .....	41
— <i>Mafalda Faria Blanc</i>	

O “Ai” como horizonte temporal .....	59
— <i>António de Castro Caetano</i>	

Irene Borges-Duarte – Estudos de Heidegger .....	73
— <i>Constança Marcondes César</i>	

A “saúde da ligação” como recordação do que nunca aconteceu .....	79
— <i>Alexandre de Oliveira Ferreira</i>	

Un Heidegger atemperado .....	89
— <i>Montserrat Galceran</i>	

Do ai sempre em... Interpretação do “ser-em” em <i>Ser e tempo</i> .....	101
— <i>Roberto S. Kahlmeyer-Mertens</i>	

Da existencialidade como “essência” do ser-ai humano .....	115
— <i>Renato Kirchner</i>	

Heidegger en el debate sobre la especificidad de lo humano .....	133
— <i>Francisco de Lara</i>	

La trivialización del Ser .....	143
— <i>Arturo Leyte</i>	

A Retórica no Curso de Verão de 1924 e seu esquecimento posterior por Heidegger .....	159
— <i>Edgar Lyra</i>	

O que é a filosofia? O que é o homem? Heidegger a partir de Husserl, Dilthey e Jaspers, em conversa consigo mesmo .....	173
— <i>Emanuele Mariani</i>	

“Encontrar-se”: uma análise do §29 de <i>Ser e tempo</i> .....	183
— <i>Carlos Morujão</i>	

“Palavra, flor da boca” Arte, espaço, ritmo em Heidegger .....	195
— <i>Dominique Mortiaux</i>	

La refutación del Nihilismo en <i>Tiempo y Ser</i> : Heidegger repensando a Parménides .....	205
— <i>Teresa Oñate</i>	

El aburrimiento como experiencia del tiempo .....	217
— <i>Ramón Rodríguez</i>	

Heidegger e o Estado hegeliano no contexto da <i>Machtergreifung</i> .....	237
— <i>Alexandre Franco de Sá</i>	

## O que a Irene nos instiga: porque deve um historiador da arte ler *Arte e Técnica* em Heidegger

Paulo Simões Rodrigues

Os historiadores da arte sempre tiveram uma relação algo ambígua com o pensamento filosófico e, por inerência, com os textos de Filosofia ou sobre Filosofia. Se, por um lado, reconhecem a sua função estruturante na compreensão dos fundamentos conceptuais e teóricos das correntes, dos movimentos e das tendências artísticas de cada período histórico, assim como das próprias ferramentas teóricas e metodológicas de análise da arte enquanto fenómeno histórico ou historicamente explicável. Por outro lado, frequentemente não ultrapassam a mera enunciação e contextualização desses fundamentos. A ambiguidade desta relação está bem evidente no modo meramente enunciativo e descritivo como a maioria dos manuais de história da arte apresentam o ascendente do pensamento filosófico das luzes para o período neoclássico, o de Edmund Burke (1729-1797) para o romântico ou da estética hegeliana para a arte historicista do século XIX. Atenda-se, a título de exemplo, ao que Julian Bell escreve sobre Edmund Burke na sua nova história da arte:

Recorde-se o estudo de Edmund Burke acerca da natureza do gosto, e a correspondência que fez entre o "belo" – tão "delicado" e feminino – e o seu oposto, o atemorizante "sublime". Essa categorização dava sabor àquilo que o público observava e apoiava. Por um lado, o neoclássicismo abraçou uma arte efeminada da elegância, do circular, do fechado sobre si mesmo e do terço; por outro lado, direccionava-se para o irregular, o anguloso e o desenfreado – o activamente violento, em boa verdade (Bell, 2007: 296).

Por este motivo, ao refletir sobre qual poderia ser o meu contributo para um livro dedicado à sinalização da relevância do percurso académico de Irene Borges-Duarte, decidi retomar a apresentação pública que fiz do seu livro *Arte e Técnica em Heidegger* em 2014, na Universidade de Évora. Tal como fiz aquando da sua apresentação oral, nesta versão escrita, perante a diversidade das problemáticas que vão surgindo ao longo da leitura da obra, acabei por optar por também centrar o texto na questão: porque deve um historiador da arte ler *Arte e Técnica em Heidegger* ou qual a sua utilidade para todos aqueles que se interessam por arte?

Para aumentar o interesse da leitura, antecipo a resposta, mas apresentando-a em formato de enigma, que será desvendado ao longo do texto. Para o efeito, utilizarei as palavras do pintor Paul Klee (1879-1940), citadas por Irene Borges-Duarte: *A Arte não reproduz o visível, torna visível* (Borges-Duarte, 2014: 99). Ou as palavras da própria Irene Borges-Duarte, da passagem em que analisa os pressupostos da interpretação que Martin Heidegger (1889-1976) faz do quadro *Madonna Sistina* (1512) de Rafael Sanzio (1483-1520):

Estamos habituados a encontrar e interpretar o termo imagem no contexto gnoseológico ou psicológico, como «representação sensível de um objecto», seja na presença deste (percepção) ou na sua ausência (memória, imaginação). Heidegger coloca-se à margem deste modelo «metafísico». Do mesmo modo que o «especular» pensante, mediante o qual se busca mostrar o ser da Sistina, é um «olhar mas «não sensível», também a imagem de que aqui se trata está para além das distinções triviais entre o sensível e o intelectual, ou a presença e a ausência e longe da consideração de um sujeito e um objecto de representação. A «imagem» é pura e simplesmente o aparecer pregnante da «coisa ela mesma», o desenhar-se reflexo de algo que assim ganha forma definida, sem contudo se reduzir a essa definição fáctica. Em «Dichterisch wohnt der Mensch», diz: «A essência da imagem é o deixar-ver algo». A imagem é figura, mas a figura deixa transparecer a essência (Borges-Duarte, 2014: 67 e 68).

Efetivamente, nesta análise do pensamento heideggeriano sobre a imagem, encontramos a essência da razão pela qual um historiador da arte deve ler o livro *Arte e Técnica em Heidegger*. Heidegger rompe com a dualidade com que a História da Arte tem abordado o desenvolvimento da arte ocidental desde as primeiras pinturas rupestres: absorveu os valores estéticos e programáticos do modernismo como seus e estabeleceu uma linha divisória que separa a arte moderna de todo o passado que a antecede. Esse passado é dominado por uma arte simbólica, entendida enquanto mimese da realidade sensível e representação de ideias. A arte moderna terá ultrapassado esse domínio do simbólico, passando a dominar o conceito de arte enquanto sistema de pensamento e comunicação exclusivamente visual ou plástico. Há, inclusive, quem indique uma data precisa para essa separação, 1863, o ano da apresentação pública de

*Le Dejeuner sur l'herbe* de Edouard Manet (1832-1883) no *Salon dos Recusados*, pintor que representará a afirmação de uma arte nova fundada naquilo que se vê e não naquilo que se diz e imagina, como até aí (cf. Picon, 1988).

A singularidade da arte moderna em relação ao seu passado está patente, precisamente, nos diferentes significados que a modernidade atribuiu aos termos “arte”, derivado do latim, e “técnica”, derivado do grego. Na antiguidade, os dois termos tinham exatamente o mesmo significado e designavam tanto o domínio adquirido pela prática de um determinado ofício e a posse dos conhecimentos que lhe estavam relacionados, como as produções manuais e intelectuais de todos os tipos de trabalho humano. A modernidade usa-os separadamente para dissociar dois aspetos da produção humana que considera serem distintos, o prático e o intelectual. Esta dualidade assenta no prolongamento da clivagem entre duas formas de fabricar imagens introduzida por Platão: através da arte da cópia, submetida às leis da mimese, ou da arte do simulacro. Enquanto a arte da cópia teria atravessado triunfalmente toda a arte ocidental, a do simulacro, entendida como a capacidade da arte dar existência visual ou física àquilo que antes só existia na dimensão das ideias e do imaterial, só será plenamente resgatada pela arte moderna (cf. Stoichita, 2011). Este prolongamento, por sua vez, decorreu de um segundo equívoco, o de confundir o pensamento estético platónico, que secundarizava a imagem em relação ao verbo, com o modo como os antigos gregos entenderiam a arte, mesmo quando a história da arte e da estética gregas indicia o oposto. Wladyslaw Tatariewicz alerta-nos para o facto da história da estética ter em consideração apenas as opiniões de Platão ou Aristóteles, quando um episódio passado com o escultor Fídias (c. 480 a.C.-c. 430 a.C.) revela a existência de outras ideias estéticas. Segundo Tatariewicz, Fídias terá considerado dotar uma estátua da sua autoria com uma cabeça desproporcionalmente grande, solução que teve a oposição dos atenienses, que recusaram ter, na sua cidade, uma escultura em que as formas da natureza eram alteradas pelas leis da visão humana. A atitude dos atenienses coincidia com a de Platão, Fídias pensava o contrário (cf. Tatariewicz, 1991: 13). Mas Platão foi de tal modo estruturante do pensamento artístico ocidental que com o pós-modernismo e a defesa do regresso a uma arte comprometida política e ideologicamente, simbólica e metafórica, ou com o surgimento de uma arte que recorre ao real, ao banal, ao efeito fácil e à repetição, aparentemente afastada da experiência estética, houve quem falasse em pós-arte (cf. Kuspit, 2004) e no fim da arte (cf. Danto, 1997) ou no fim da História da Arte (cf. Belting, 1987). No entanto, a quase omnipresença das imagens no nosso quotidiano, quer através dos média, quer através das tecnologias do digital e do virtual, sobretudo a partir da década de 1990, obriga a uma revisão desta perspetiva da história da arte ocidental:

Vivemos, com efeito, numa civilização de imagens, que em vida de Heidegger ainda se deixava compreender sob a égide do que McLuhan chamou a «Galáxia Gutenberg». O fenómeno mediático da comunicação transforma completamente o que na época pré-moderna era o acontecimento cuidado e selecto da transmissão do sagrado ou heróico nos frisos dos templos gregos ou nos pórticos e vitrais medievais. A imagem e a palavra são desde sempre formas de relação por excelência. Nisto, quiçá, a nossa época não apresenta nenhuma novidade propriamente dita. Apresenta-a, todavia, na relação ontológica que está na base da sua formação e difusão.

(...)

A função da palavra e da imagem variam, portanto: aqueles falam alegoricamente do acontecer radical do Dasein; nós, ao contrário, do fantasma dos nossos desejos; e o que no primeiro caso aparecia como «habitat do ser», devém no segundo em espectáculo da mudança, do progresso que, no entanto, trivializado em facto diário, adquire os matizes da indiferença, que é a cor da rotina. Nada nos liga às imagens com que os mass-média nos bombardeiam. Mas sentimo-nos presos delas (das imagens, não do que elas transmitem). Entre nós e elas interpôs-se uma «técnica» de construção e difusão de informações que suscita o desejo de possuir a imagem, a «informação», e de ficar com isso satisfeitos, mesmo que a fonte da qual a imagem é apenas mero signo continue a ser-nos estranha (Borges-Duarte, 2014: 185-186).

A revisão dessa tendência historiográfica tem sido feita por meio de uma reflexão crítica em que a história da arte se cruza com a estética, a semiótica, a sociologia, a antropologia e os estudos de cultura visual (cf. Belting, 2014).

Em rigor, quer a história da arte, quer a arte já vinham intentando esta revisão desde o final do século XIX – a contribuição filosófica de Heidegger filia-se na sequência destas primeiras abordagens. A história da arte fê-lo através da chamada Escola de Viena, que desenvolveu um método formalista ou de pura visualidade para o estudo e análise da arte, com destaque para os contributos de Franz Wickhoff (1853-1909), Alois Riegl (1858-1905), Max Dvórák (1874-1923) e sobretudo Heirich Wölfflin (1864-1945)<sup>(1)</sup>. O formalismo, contudo, tinha o problema de recusar a análise dos temas e dos conteúdos das obras artísticas, que o polaco Erwin Panofsky (1892-1968) tentou ultrapassar com os estudos de iconologia e o seu conceito de forma simbólica (cf. Panofsky, 1999).

A arte fê-lo sobretudo através da pesquisa plástica, como está patente no trabalho do pintor francês Paul Cézanne (1839-1906). Após um período impressionista (1870-1878), Cézanne considera que esta experiência, baseada na explora-

(1) De salientar O "Genesis" de Viena (1895) de Wickhoff, *Problemas de estilo. Fundamentos para uma história da ornamentação* (1893) e *A arte industrial tarde-romana* (1901) de Riegl, *História da arte como história do espírito* (1928) de Dvórák (publicação póstuma das suas lições) e *Problemas de história da arte* (1915) de Wölfflin (cf. Bazin, 1989).

ção da percepção visual da realidade, pecava por limitada e efémera. Por este motivo, por volta de 1880, procura ultrapassá-la pelo desenvolvimento de uma autêntica observação do mundo visível através de um apurado meio de representação que revelasse o que nele era permanente e estruturante pela simplificação da sua estrutura formal e cromática. Demonstra-o recriando quadros dos mestres do passado que admirava, como Nicolas Poussin (1594-1665) e Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), libertando-os do que era circunstancial e conjuntural na composição para destacar o que nela era sólido e permanente, os planos cromáticos e a estrutura formal dos elementos que a constituíam. Pablo Picasso (1881-1973) seguirá a sua lição recuando ainda mais na história da arte, até Diego Velázquez (1595-1660) ou à arte romana. Paul Klee rematará sintetizando o objetivo final de Cézanne: apurar o mundo visível até atingir o essencial da sua estrutura cromática e formal demonstra que mesmo quando a pintura aparentemente imita a realidade, está a utilizar a sua aparência para dar visibilidade ao invisível, ao que apenas existia, até aí, no domínio das ideias.

Heidegger formalizou e consolidou em termos de pensamento e teoria aquilo que os artistas tinham intuitido pela experiência: conferiram uma ontologia à imagem, uma natureza própria, uma maneira de comunicar ideias que só assim podem ser comunicadas pela arte. Ao dar uma ontologia à imagem, rompe com a dualidade arte simbólica / arte simulacro que tem dominado a História da Arte e estende essa rutura a toda a arte ocidental, à *Madonna Sistina* de Rafael, à arquitetura do templo de Posidon (séc. VI a.C) em Paestum, na Sicília, e à catedral de Bamberg (séc. XIII):

O templo de Paestum e a catedral de Bamberg, com a sua arquitectura dos espaços interior e exterior, síntese de terra e mundo, desenho da perspectiva, tanto em sentido horizontal como vertical e oblíquo, são para ele a mais perfeita tradução da *grosse Kunst*, à qual o artista apenas serve de via de aparição e cujo sítio próprio é sempre e só aquele que a priori lhe pertence e ela determina: «a obra pertence enquanto obra unicamente ao âmbito que é tornado originariamente patente por ela mesma. Pois só em tal patenteação originária o ser-obra da obra se exerce essencialmente enquanto tal (Borges-Duarte, 2014: 65).

Todas as obras de arte e arquitetura citadas apresentam características circunstanciais que têm uma função, um valor e um significado específicos, num tempo histórico concreto. No entanto, foi o modo como transmitem as ideias que as geraram – através de um sistema formal, compositivo e figurativo de natureza visual ou plástica, possuidor de uma essência objetiva própria – que lhes proporcionou o poder de atravessarem os séculos mantendo a sua capacidade de interpelar a nossa sensibilidade e de nos fazer intuir os aspetos simbólicos e conjunturais, mesmo quando desconhecemos o contexto, a função e o sentido originais:

Heidegger, pelo contrário, defende a diferença: «onde quer que esta imagem venha a ser instalada, aí terá perdido o seu sítio». A sua singularidade como quadro talvez possa ser reconhecida em qualquer parte: o domínio da técnica pictórica, do desenho da proporção; os detalhes maneiristas que anunciam o barroco culminando o classicismo; essa maravilhosa síntese de antiguidade e cristianismo que traduz o humanismo renascentista e denota a mão inequívoca de Rafael. A afirmação técnica tem plena validade do ponto de vista estético. Exposto adequadamente, o quadro não perde a sua singularidade no museu. Quiçá até a exalte. É certo que está ausente o seu ambiente próprio, aquele que rodeava o quadro em Piacenza. Mas a obra vale por si, o seu valor estético basta para a impor como tal e as notícias que dela se nos oferecem dão-nos os dados complementares para elaborar um juízo. Na órbita do mundo enquanto representação e valor, o quadro tem o seu lugar histórico legítimo no museu. Apenas a beleza, pelo carácter radicalmente intuitivo e imediato, se não deixa prender e reduzir na imagem resultante da mera inspeção, do reconhecimento crítico do valor estético do quadro.

(...)

«Ser criada» significa «que a verdade é fixada na figura». A figura é uma concatenação de traços, que toma forma no desenho. A configuração surge no traçado, que lhe é conforme: «O traçado conformado é a harmonia do aparecer da verdade». Harmonicamente, a verdade aparece configurada na imagem.

(...)

Heidegger sublinha a importância de que o visto não é meramente percebido, mas captado à maneira da «ideia» platónica, num ver do não sensível que é «ideicín» — um idear ou ver a essência, de que também falava Husserl. O visto — a «figura» — tem, pois, o carácter do «imutável», do «ser em repouso». O que assim é trazido a emergir em-presença, ao mesmo tempo como selo e cunho, Stempel und Prägung, é o tipo, enquanto forma ou imagem prévia do poder vir à-presença (Borges-Duarte, 2014: 67, 187 e 191).

Ou seja, aquilo que entendemos como os valores estéticos da arte moderna nunca deixaram de estar presentes, desde a pré-história, na base da própria conceção da obra de arte:

O templo grego não reproduz nenhum ente, «está simplesmente aí de pé, no meio do vale rochoso e acidentado», deixando transparecer através do espaço aberto entre as suas colunas a figura do deus. No templo torna-se presente o divino. O homem intui a figura do seu destino histórico singular como povo, e a natureza revela a sua calada presença, ao tomar forma na força do vento que sopra através das colunas, na resistência do mármore de que estão feitas, na profunda segurança do solo em que se ocultam os alicerces, na luminosidade das cores, no contraste e luta contra aquilo que é produzido pelo homem. Na sua singularidade como imagem, a Sístina é uma obra deste tipo: mais que figurativa, é arquitecto-

nica, «funda e consoma a edificação da igreja», define o sítio do manifestar-se da constelação ontológica do mundo clássico cristão, em que homem-terra-céu-deus se entrecruzam no ponto em que surge o ser como quadrindade (Borges-Duarte, 2014: 66).

O que a leitura de *Arte e Técnica em Heidegger* de Irene Borges-Duarte instiga a um historiador da arte é, precisamente, a verificação da transversalidade temporal da qualidade ontológica da arte, quer enquanto objeto estético, quer enquanto fenómeno histórico.

Paulo Simões Rodrigues é Doutorando em História da Arte (2009), é Professor Associado do Departamento de História da Universidade de Évora e Investigador Integrado do CHAIA — Centro de História da Arte e Investigação Artística da mesma universidade, do qual é diretor desde 2012. Atualmente é também membro do Laboratório Associado IN2PAST — Património, Arte, Sustentabilidade e Território (Universidade de Évora, Universidade Nova de Lisboa, Universidade do Minho, Universidade de Coimbra e ISCTE-IUL), coordenador do Programa de Doutoramento FCT HERITAS — Estudos de Património (Universidade de Évora e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa) e adjunto da comissão de curso do doutoramento em História da Arte da Universidade de Évora. É membro da Cátedra UNESCO Fórum Universidade e Património (Universidade Técnica de Valencia, Espanha), da Associação de Estudos Críticos do Património (Universidade de Gotemburgo, Suécia) e da equipa editorial da revista MIDAS — Museus e Estudos Interdisciplinares. As suas principais áreas de trabalho: História e Teoria da Arte dos séculos XIX e XX, Historiografia da Arte, História da Arquitectura e do Urbanismo (séculos XIX e XX), História e Teoria do Património.

### Referências Bibliográficas

- BAZIN, Germain. *História da História da Arte. De Vasari aos Nossos Dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BELL, Julian. *Espelho do Mundo. Uma Nova História da Arte*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.
- BELTING, Hans. *The End of the History of Art*. Chicago, London: Chicago University Press, 1987.
- BORGES-DUARTE, Irene. *Arte e Técnica em Heidegger*. Ramada: Sistema Solar (Documenta), 2014.
- DANTO, Arthur C. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- KUSPIT, Donald. *The End of Art*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- PICON, Gaëtan. *1863 Naissance de la Peinture Moderne*. S.l.: Éditions Gallimard, 1988.
- STOICHITA, Victor. *O Efeito Pigmalião. Para uma Antropologia Histórica dos Simulacros*. Lisboa: KKYM, 2011.
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia de la Estética I. La Estética Antigua*. Madrid: Akal, 1991.

## Uma visita guiada. As salas de Filosofia da Universidade de Évora

Maria Teresa Santos

### Introdução

Neste texto de homenagem registro a preferência que Irene Borges Duarte sempre manifestou pela lecionação das aulas de Filosofia (licenciatura, mestrado, doutoramento) no edifício do Colégio do Espírito Santo, da Universidade de Évora, e, em particular, nas três principais salas reservadas ao ensino da Filosofia no período da Segunda Escolástica (1559-1759). As salas estão revestidas com silhares de azulejos oitocentistas representativos de escolas do pensamento antigo, de experiências da Filosofia Natural e de temas metafísicos. Cada painel pode servir de motivação para revisitar a história da filosofia e do seu ensino: mestres e temáticas. O impacto visual é forte e qualquer visita demora tempo para acomodar o olhar à luminosidade refletora dos azulejos e aos puzzles que formam os painéis, criando perspectivas que acolhem as figuras, numa performance em suspensão. As figuras eternizam-se em posições e gestos significativos de quem ensina, escuta, discute, lê, reflete, escreve, experimenta, desenha, observa, (...) como se lhes coubessem registar a tradição multimodal do exercício filosófico. Mas a visita que propomos a Irene Borges Duarte não demora nem tem alinhamento histórico-descritivo ou considera teorias da imagem. Será algo mais simples e breve; algo no cruzamento de *ludus* e *locus*: responder a três perguntas, uma por sala, como se participasse num *peddy-paper*. A esperá-la e a acompanhá-la terá uma surpresa.