

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA

VOZ, TEXTO E RAZÃO HUMANA

HENRIQUE MIGUEL DE MELO CARVALHO

Tese orientada pelo Prof. Doutor António M. Feijó.

DOUTORAMENTO EM TEORIA DA LITERATURA

2005

RESUMO

A presente dissertação propõe-se analisar a razão humana nas suas diferentes vozes, com especial ênfase para a voz textual a qual é aqui concebida como uma voz separada das vozes humanas, quer da oralidade, quer da voz imaginada do pensamento. Com vista a estabelecer essa distinção empreender-se-á uma análise da noção de mimese, derivada de uma imaginação concebida enquanto faculdade independente face à sensibilidade, por meio de uma sua tripartição em mimese por imitação, por simulação e por dissimulação. A partir daqui será possível associar a mimese à actividade da vontade e, por essa via, à noção que Aristóteles, na *Poética*, associou à mimese trágica, a de catarse. A catarse será concebida como um efeito da mimese, a qual está directamente associada à produção de imitações textuais (e ao desenvolvimento de uma tecnologia alfabética da escrita). A catarse será entendida como a possibilidade de sentir a dor como prazer. A partir daqui proporemos um modelo de transformação estrutural do espaço dramático num espaço político, este último sendo concebido como aquele em que os efeitos da catarse, ao contrário do dramático, não são passíveis de se fazerem sentir. O discurso da filosofia, emergente a partir de Sócrates e de Platão, será descrito como uma resposta, de teor eminentemente irónico (ou temático), para a ausência desses efeitos. A lógica da identidade e da não-contradição será concebida como a forma mais pura desse discurso irónico. Analisaremos também algumas das extensões deste problema no pensamento moderno, em autores tais como Kant, Kierkegaard, Saussure, Wittgenstein, Benjamin, Austin, Heidegger, Barthes, Derrida, Frye, Rorty e Nussbaum.

PALAVRAS-CHAVE: MIMSE, CATARSE, IRONIA, TEXTO, VOZ.

ABSTRACT

The present dissertation proposes to analyse human reason in its different voices with a special emphasis on the textual voice which is conceived as a voice separate from human voice, be that of orality, or of the imagined voice of thought. In order to establish this distinction an analysis of the notion of mimesis, derived from an imagination conceived as a faculty independent from sensibility, will be undertaken by means of its tripartition in mimeses by imitation, simulation and dissimulation. From here it will be possible to associate mimesis to the activity of the will and, through there, to the notion which Aristotle, in the *Poetics*, associated with tragic mimesis: catharsis. Catharsis will be conceived as an effect of mimesis, which is directly associated to the production of textual imitations (and to the development of an alphabetic technology of writing). Catharsis will be understood as the possibility of feeling pain as pleasure. From here we will propose a model of structural transformation of dramatic space into a political space, the later being conceived as the one in which the effects of catharsis are not to be felt. The discourse of philosophy, issuing from Socrates and Plato, will be described as an answer, of an eminently ironic (or thematic) nature, for the absence of those effects. The logic of identity and non-contradiction will be conceived as the purer form of that ironic discourse. We will also analyse some of the extensions of this problem in modern thought, in authors such as Kant, Kierkegaard, Saussure, Wittgenstein, Benjamin, Austin, Heidegger, Barthes, Derrida, Frye, Rorty and Nussbaum.

KEY WORDS: MIMESIS, CATHARSIS, IRONY, TEXT, VOICE.

VOZ, TEXTO E RAZÃO HUMANA

À Tó.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	7
I. LER, ESCREVER E FALAR	
1. SINESTESIA E IMAGINAÇÃO	10
2. IMITAÇÃO E SIMULAÇÃO	37
3. TEXTO E VONTADE	54
II. IRA E DESESPERO	
4. CULTURA E DISSIMULAÇÃO	96
5. CAUSAS E EFEITOS	136
6. LOUCURA E RACIONALIDADE	214
III. SIGNO E SUBSTÂNCIA	
7. SÍMBOLOS E SEMÂNTICA	249
8. LÓGICA E SINTAXE	276
IV. ESPERANÇA E NOSTALGIA	
9. LINGUAGEM E PODER	306
10. PERGUNTAS E RESPOSTAS	338
11. VOCABULÁRIO E SILÊNCIO	357
BIBLIOGRAFIA	371
NOTAS	374

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. António M. Feijó, o orientador da presente dissertação, e ao Prof. Miguel Tamen, com apreço. Ao Carlos Bettencourt, ao Alexandre Sá e ao Hélder Lourenço, com amizade. Aos meus pais, José e Adelaide, e à Custódia, com afecto, a quem a dedico.

Henrique Carvalho

Novembro 2005

Não tomando nada a sério, nem considerando que nos fosse dada, por certa, outra realidade que não as nossas sensações, nelas nos abrigamos, e a elas exploramos como a grandes países desconhecidos. E, se nos empregamos assiduamente, não só na contemplação estética mas também na expressão dos seus modos e resultados, é que a prosa ou o verso que escrevemos, destituídos de vontade de querer convencer o alheio entendimento ou mover a alheia vontade, é apenas o falar alto de quem lê, feito para dar plena objectividade ao prazer subjectivo da leitura.

Bernardo Soares

I
LER, ESCREVER E FALAR

1. SINESTESIA E IMAGINAÇÃO

O sentido é mais amplo do que a linguagem. A produção de sentido está ligada a todo o campo da sensibilidade, a cada um dos vários sentidos com que a razão humana está naturalmente equipada, enquanto que a linguagem está ligada, pelo menos até ao momento actual da sua evolução natural, sobretudo aos sentidos do som e da imagem. Mais especificamente, o sentido é o resultado da *diferença* que a razão humana consegue perceber, não apenas entre um som e outro som, uma imagem e outra imagem, um som e uma imagem ou uma imagem e um som, mas entre uma sensação e outra sensação qualquer. A partir daqui é possível esboçar uma teoria alargada do campo semântico tomando por base uma noção não-sintáctica do sentido. Aqui o sentido é concebido como o resultado de uma *operação sinestésica*. O campo de aplicação do sentido é todo o campo da sensibilidade. A sinestesia consiste na projecção, sobre uma *sensibilidade primária*, passiva, de uma *sensibilidade secundária*, activa. Isso equivale a projectar tanto um som sobre outro som, como um som sobre uma imagem, um som sobre um odor, um som sobre um paladar, um som sobre um toque ou qualquer outra combinação entre sensações que seja possível conceber. Mais genericamente, a sinestesia consiste em projectar uma *sensação noemática*, activamente emitida ao nível da sensibilidade secundária, sobre uma outra, fenomática, passivamente percebida ao nível da sensibilidade primária. Todas as sensações noemáticas começam contudo por ser fenomáticas, uma vez que o entendimento age enquanto sensibilidade secundária. Ele escolhe uma sensação fenomática e serve-se dela em termos noemáticos. Desta forma o sentido assenta na percepção intelectual da diferença que a sinestesia produz entre uma e outra sensação, irrelevantemente de qual o seu tipo. Esta concepção releva de uma generalização da noção proposta por Saussure de que «*na língua não há senão diferenças (...) sem termos positivos [dans la langue il n'y a que des différences (...) sans termes positifs]*» (1949, 166). De acordo com uma tal noção, o sentido não se constitui por referência a essências substantivas, mas é unicamente articulado na diferença entre sons fonéticos. Saussure aplica-a apenas ao caso específico da linguagem. Mas a sua aplicação é aqui, por nós, estendida a todo o campo discreto da sensibilidade. O que, por sua vez, irá tornar a linguagem num caso particular de uma concepção semântica muito abrangente.

A sinestesia é uma noção que remonta a Aristóteles. No *De Anima* ele diz:

«É impossível que os objectos sensíveis comuns possam ainda originar um órgão especial, o qual podemos incidentalmente intuir em cada sentido, como, por exemplo, o movimento, o repouso, a figura, o grandeza, o número ou a unidade. Apercebemo-nos de todas estas coisas através do movimento: apreendemos a grandeza pelo movimento, assim como a figura, consistindo esta, no entanto, numa forma de grandeza. Aquilo que se encontra num estado de repouso pode ser apreendido por intermédio da ausência de movimento; o número, por seu turno, pode sê-lo pela negação da continuidade e por elementos sensíveis especiais, já que cada sentido capta uma só qualidade sensível determinada [ἀλλὰ μὴν οὐδὲ τῶν κοινῶν οἷόν τ' εἶναι αἰσθητήριόν τι ἴδιον, ὧν ἐκάστη αἰσθήσει αἰσθανόμεθα κατὰ συμβεβηκός, οἷον κινήσεως, στάσεως, σχήματος, μεγέθους, ἀριθμοῦ· ταῦτα γὰρ πάντα [κινήσει] αἰσθανόμεθα, οἷον μέγεθος κινήσει (ὥστε καὶ σχῆμα· μέγεθος γὰρ τι τὸ σχῆμα), τὸ δ' ἡρεμοῦν τῷ μὴ κινεῖσθαι, ὁ δ' ἀριθμὸς τῇ ἀποφάσει τοῦ συνεχοῦς, καὶ τοῖς ἰδίοις (ἐκάστη γὰρ ἐν αἰσθάνεται αἴσθησις)]» (425a10-425a20).

De acordo com tal noção as percepções que dependem de mais do que de um tipo de sensação não dependem, para isso, da actividade de um *sexto sentido*, um órgão sensorial comum que suplemente todos os outros (cf. 424b20-25). Em vez disso, as sensações cruzam-se sobre uma mesma percepção pelo cruzamento dos diversos sentidos uns com os outros. E isso é que corresponde, propriamente, ao acto sinestésico. Só assim se explica que possa haver uma unidade do juízo sobre a sensibilidade (cf. 426b5-427a15). A "continuidade" corresponde ao todo indistinto no qual as sensações são dadas enquanto fenómenos. Essa continuidade surge aos sentidos na forma de "movimento". Este vai-se diferenciando em "grandezas", isto é, em partes recortáveis desse todo. O que acontece à medida que o cruzamento dos diversos sentidos vai progressivamente fragmentando esse mesmo todo. De uma perspectiva sinestésica diríamos que é quando o paladar sente o sabor doce do mel que a visão cor-de-cobre deste é recortada das imagens que compõem o excedente de campo visual que não tem esse sabor. A que se podem juntar inúmeros outros diferenciadores, tais como sejam o seu toque gomoso ou o seu odor floral. Dessa decomposição da continuidade em grandezas resultam as duas principais diferenças sinestésicas: a do "repouso", enquanto ausência de movimento; e a do "número", enquanto negação de movimento. Elas são os dois lados da mesma operação sinestésica: aquela que decorre da aplicação das leis lógicas da identidade e da não-contradição, e que está ligada à operação da razão (ou alma) humana que Aristóteles denomina por *intelecção*. A

intelecção permite pensar as sensações enquanto grandeza (ou forma), repouso e unidade. Para Aristóteles, a intelecção não está separada da sensação mas está-lhe associada enquanto acto pelo qual a percepção do movimento é conduzida, por via da aplicação dos princípios da identidade e da não-contradição, à percepção do seu repouso e unidade pelo entendimento. É de realçar que essa unificação lógica do múltiplo contraditório do movimento ocorra por via de uma fragmentação noémica de um inicialmente opaco contínuo fenoménico. A este respeito ele diz:

«Mas, em virtude de nenhum objecto, conforme parece, poder existir separado das grandezas sensíveis, será consequentemente nas formas sensíveis que os inteligíveis existem: tanto as denominadas abstracções como todas as qualidades e atributos relativos aos objectos sensíveis [ἐπει δὲ οὐδὲ πρᾶγμα οὐθὲν ἔστι παρὰ τὰ μεγέθη, ὡς δοκεῖ, τὰ αἰσθητὰ κεχωρισμένον, ἐν τοῖς εἶδεσι τοῖς αἰσθητοῖς τὰ νοητὰ ἔστι, τὰ τε ἐν ἀφαιρέσει λεγόμενα καὶ ὅσα τῶν αἰσθητῶν ἔξεις καὶ πάθη.]» (432a1-10).

Isto, até se chegar à última fragmentação de todas, a do “ser”, a qual é também a última de todas as unidades: cada ser é “um ser” (ou ente), em sentido substantivo; e todos os seres (ou entes) são “ser”, em sentido adjectivo. O que tem importantes implicações face à constituição da noção de substância como fundamento natural da lógica da identidade e da não-contradição.

Que Aristóteles conceba o entendimento como indissociável da sensibilidade não o impede de separar essas duas faculdades por uma terceira: a da *imaginação*. Uma tal faculdade já aparece referida em Platão (cf. *Teeteto*, 195d), mas é em Aristóteles que ela é pela primeira vez analisada em certo detalhe. Ele precisa de o fazer, antes de mais, para poder fornecer uma explicação para a ocorrência do erro. Para Aristóteles, o erro não é admissível ao nível da sensação. Isto porque a esse nível ele aparece somente como resultado de uma disfunção do próprio acto perceptivo. Assim, mesmo que alguém confunda uma mancha de sujidade com a de um mosquito, a percepção dessa mancha é, em termos sensíveis, sempre “verdadeira”. Ela continua a ser a mesma mancha, mesmo depois de se descobrir o equívoco. Só que agora chama-se-lhe “mosquito” em vez de “sujidade”. Ou seja, o sentido que se lhe atribuía é que era falso. Aristóteles diz expressamente que: «a percepção dos objectos sensíveis é sempre verdadeira [αἴσθησις τῶν

ιδίων ἀει ἀληθής]» (427b10-15). O que quer dizer que ao nível fenomático das sensações não há ainda a possibilidade de proceder a uma avaliação lógica dessas mesmas sensações. A avaliação lógica só pode ocorrer ao nível noemático da intelecção. Só depois de cruzar duas sensações uma com a outra, e que se tenha assim produzido uma intelecção dotada de carga semântica, é que se torna possível emitir juízos lógicos sobre a verdade ou falsidade de uma sensação. O que quer dizer que o juízo lógico é sempre um *juízo reflexivo*, já sobre outro juízo. Com efeito, antes de sobre ela se emitir qualquer veredicto é preciso perceber a mancha, ou como sujidade, ou como mosquito. Isto é, é preciso pensar, não a “mancha”, a “sujidade” e o “mosquito” separadamente, mas em articulação enunciativa, e dizer “a mancha é sujidade” ou “a mancha é um mosquito”. Só depois é que se pode dizer qual é a falsa e qual é a verdadeira. Outra forma de dizer isto é chamar a atenção para o facto de designações como “mancha” e “mosquito” serem neutras em termos lógicos; ao passo que proposições como “a mancha é sujidade” ou a “a mancha é um mosquito” já não o serem. Acontece que a imaginação vem introduzir um elemento de falsificação ao nível das sensações. O que vem perturbar a clareza da distinção entre sensibilidade e entendimento. Aristóteles diz a este propósito que:

«(...) são verdadeiras sensações enquanto que, pelo contrário, são falsas a maior parte das imaginações. Não se pode afirmar “eu imagino que isto seja um homem” enquanto que os nossos sentidos operam com precisão acerca desse objecto. Só poderemos dizer isso quando não conseguirmos percebê-lo distintamente [εἶτα αἱ μὲν ἀληθεῖς αἰεὶ, αἱ δὲ φαντασῖαι γίνονται αἱ πλείους ψευδεῖς. ἔπειτα οὐδὲ λέγομεν, ὅταν ἐνεργῶμεν ἀκριβῶς περὶ τὸ αἰσθητόν, ὅτι φαίνεται τοῦτο ἡμῖν ἄνθρωπος, ἀλλὰ μᾶλλον ὅταν μὴ ἐναργῶς αἰσθανώμεθα πότερον ἀληθὴς ἢ ψευδής.]» (428a10-15).

Quando, como no caso que a passagem refere, uma sensação surge confusa, Aristóteles considera que a imaginação introduz, em sua substituição, sensações fictícias cuja função é remediar as deficiências das verídicas (para completar com clareza aquilo que nas outras é confuso). Só que ao fazê-lo ela introduz também uma certa margem de erro. Com efeito, é pela imaginação que se torna possível enunciar juízos hipotéticos tais como “imagino que isto seja um homem” ou “aquela mancha parece ser a de um mosquito”. É talvez preferível reservar o uso de termos como “verdadeiro” e “falso” para o caso dos juízos intelectivos (passíveis de serem avaliados em termos lógicos), os quais correspondem sempre a respostas afirmativas e negativas, e o uso de termos como “verídico” e “fictício”

para distinguir estes dos juízos meramente hipotéticos, Assim, quando alguém se apercebe, de uma mancha que vê, que ela é, não de sujidade, mas de um mosquito, não se pode dizer que teve uma sensação falsa por oposição a uma verdadeira. O que se pode dizer é que teve uma sensação fictícia, ilusória, por oposição a uma verídica, fáctica, sentida ao nível da sensibilidade fenomática. A imaginação permite explicar o erro porque é ela que o fabrica. Ao fazê-lo também abre o leque de avaliação reflexiva das proposições. Elas agora podem ser avaliadas, não apenas em termos de verdade ou falsidade, mas em termos de veracidade e ficcionalidade. Mas o erro, se não ocorre ao nível da sensação, também não ocorre ao nível do entendimento. Só se fosse possível pensar uma contradição é que seria possível pensar o erro. Aristóteles diz que: «a imaginação não pode ser uma daquelas faculdades que nunca caem em erros, como o conhecimento e a inteligência, pois a imaginação pode ser falsa [ἀλλὰ μὴν οὐδὲ τῶν αἰεὶ ἀληθευουσῶν οὐδεμία ἔσται, οἷον ἐπιστήμη ἢ νοῦς· ἔστι γὰρ φαντασία καὶ ψευδής.]» (428a15-20). Pela imaginação a razão humana torna-se capaz de enunciar proposições que o entendimento não está em posição de julgar. Pelo menos para o caso de um entendimento que pratique uma fé logicista. Tais juízos estão baseados na sensibilidade de substituição que a imaginação produz ao suplementar, com sensações fictícias, sensações fenomáticas deficientes. Nesse caso, a sinestesia, na sua função produtora de sentido, considerada enquanto operação da razão humana, em vez de ter de consistir apenas em projectar uma sensação noemática, sobre uma outra, *fenomática*, consistirá, também, em projectar uma sensação noemática, sobre uma outra, que, em vez de fenomática, será *fantasmática*. Na medida em que a imaginação suplementa uma sensibilidade deficiente, podemos dizer que as sensações fantasmáticas são simulações de sensações fenomáticas. A imaginação é, nesse caso, uma simulação da sensibilidade. Mas a imaginação também produz juízos reflexivos (juízos sobre outros juízos). O que quer dizer que, ao mesmo tempo que uma forma substitutiva de sensibilidade, ela é também uma forma substitutiva de entendimento. Com efeito, diz Aristóteles:

«A imaginação difere tanto do pensamento como da percepção, implicando sempre a presença da percepção e, além disso, encontrando-se, ela própria, implícita no acto de julgar, em si mesmo [φαντασία γὰρ ἕτερον καὶ αἰσθήσεως καὶ διανοίας, αὕτη τε οὐ γίνεταί ἄνευ αἰσθήσεως, καὶ ἄνευ ταύτης οὐκ ἔστιν ὑπόληψις.]» (427b10-427b20).

Há assim pelo menos dois tipos de sinestesia: um baseado em sensações fenoménicas; outro baseado em sensações fantasmáticas. Perguntar-se-á: Há alguma diferença, ao nível da produção de sentido, entre este e outro tipo de sinestesia? Há alguma coisa que se altere no sentido produzido por sensações que são ficticiamente fabricadas em vez de facticamente dadas? Aristóteles diz que:

«a imaginação e o julgamento são diferentes modalidades do pensamento (...) a primeira consiste numa alteração que está dentro do nosso poder de decisão (é aliás possível formar imagens mentais, tal como fazem os que empregam imagens na formação das suas ideias segundo um sistema mnemónico), não podendo nós, contudo, formar opinião segundo o nosso desejo, em virtude de nos ser possível sustentar uma opinião verdadeira como uma falsa (...)» [ὄτι δ' οὐκ ἔστιν ἡ αὐτὴ [νόησις] καὶ ὑπόληψις, φανερόν. τοῦτο μὲν γὰρ τὸ πάθος ἐφ' ἡμῖν ἔστιν, ὅταν βουλώμεθα (πρὸ ὁμμάτων γὰρ ἔστι τι ποιήσασθαι, ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς μνημονικοῖς τιθέμενοι καὶ εἰδωλοποιοῦντες), δοξάζειν δ' οὐκ ἐφ' ἡμῖν· ἀνάγκη γὰρ ἢ ψεύδεσθαι ἢ ἀληθεύειν.]» (427b15-25).

E conclui:

«Temos, assim, por tarefa examinar se ela é opinião ou não, sendo esta, por sua vez, verdadeira ou falsa. (...) Toda a opinião é acompanhada de crença, a crença, da convicção, a convicção do discurso racional. Por conseguinte, torna-se pois evidente, e devido às razões anteriormente referidas que a imaginação não poderá ser opinião em conjunto com a sensação ou opinião baseada na sensação. Em virtude de a opinião se relacionar com algo que não é o objecto da sensação, considero que, se assim é, consistirá a imaginação numa mistura da percepção do branco com a opinião propriamente dita relativa aquilo que é branco mas, de modo nenhum da percepção do branco com a opinião relativa àquilo que é bom (...) [λείπεται ἄρα ἰδεῖν εἰ δόξα· γίνεται γὰρ δόξα καὶ ἀληθῆς καὶ ψευδῆς (...). ἔτι πάσῃ μὲν δόξῃ ἀκολουθεῖ πίστις, πίστει δὲ τὸ πεπεισθαι, πειθοῖ δὲ λόγος· (...) ανερόν τοίνυν ὅτι οὐδὲ δόξα μετ' αἰσθήσεως, οὐδὲ δι' αἰσθήσεως, οὐδὲ συμπλοκὴ δόξης καὶ αἰσθήσεως, φαντασία ἂν εἴη, διὰ τε ταῦτα καὶ διότι οὐκ ἄλλου τινὸς ἔσται ἡ δόξα, ἀλλ' ἐκείνου, εἴπερ ἔστιν, οὗ καὶ ἡ αἴσθησις· λέγω δ', ἐκ τῆς τοῦ λευκοῦ δόξης καὶ αἰσθήσεως ἢ συμπλοκὴ φαντασία ἔσται· οὐ γὰρ δὴ ἐκ τῆς δόξης μὲν τῆς τοῦ ἀγαθοῦ, αἰσθήσεως δὲ τῆς τοῦ λευκοῦ.]» (428a15-428b1).

Daqui podemos inferir o seguinte: que aquilo que distingue a imaginação, quer da sensibilidade, quer do entendimento, é, propriamente, a *vontade*. Enquanto sensibilidade de substituição que é, a imaginação permite a enunciação de juízos que não estão

vinculados a um critério estrito de verdade e de falsidade. A formação das “imagens mentais” a que Aristóteles se refere corresponde à fabricação das sensações com que a imaginação rectifica ou suplementa as sensações da sensibilidade. Ora, a fabricação dessas imagens depende sempre de um acto de vontade (um “desejo”, um impulso volitivo). Depende, portanto, de um acto que é activo em vez de passivo. Ao passo que a percepção fenomática é inteiramente passiva. Mas a verdade ou falsidade de uma proposição que é enunciada pelo entendimento não depende, pelo menos para Aristóteles, de um acto de vontade. O juízo lógico, para ele, depende da inescapabilidade das regras da sua formulação e não da arbitrariedade contida numa sensação que, por ser fabricada, está significativamente em vez de outra. Não é pois possível proceder à avaliação de uma sensação fantasmática em termos de verdade ou falsidade sem novamente as resubstituir por uma sensação fenomática, cuja veracidade possa fundamentar a intelecção que permite o juízo lógico. Isso é o que acontece ao nível do conhecimento científico. Wittgenstein elabora, a este propósito, um argumento semelhante. Perguntando «as representações auditivas, representações visuais – como se distinguem das sensações? [Gehörsvorstellung, Gesichtsvorstellung, wie unterscheiden sie sich von den Empfindungen?]]» responde que, porque «enquanto estou a olhar para um objecto não consigo imaginá-lo [Während ich einen Gegenstand sehe, kann ich ihn mir nicht vorstellen]]» pelo que a diferença está em que «as representações estão sujeitas à vontade [Vorstellung dem Willen unterworfen]]» (Zettel, nº621). E esclarece: «Quando imaginamos algo, não observamos. O aparecimento e o desaparecimento de imagens não é algo que nos acontece. Não nos surpreendemos com estas imagens dizendo “olha!” (...) [Wenn wir uns etwas vorstellen, beobachten wir nicht. Daß die Bilder kommen und vergehen, geschieht und nicht. Wir sind nicht überrascht von diesen Bildern und sagen »Sieh da!...«]]» (nº632). Assim, por exemplo, «ouvir está relacionado com escutar; formar uma imagem de um som, não [Hören ist mit Hinhorchen verbunden; einen Klang sich vorstellen nicht.]]» (nº622) Nesse sentido, diz também, que «porque representar é uma actividade voluntária, não nos instrui sobre o mundo exterior [Weil das Vorstellen eine Willenshandlung ist, unterrichtet es uns eben nicht über die Außenwelt]]» (nº627). De onde se pode concluir que «”ver e imaginar são fenómenos diferentes”» pois «as palavras “ver” e “imaginar” têm significados diferentes. Os seus significados referem-se a um grande número de tipos importantes de comportamento humano, a fenómenos da vida humana [»Sehen und Vorstellen sind verschiedene Phänomene.« - Die Wörter »sehen« und »vorstellen« haben verschiedn Bedeutung! Ihre Bedeutungen beziehen sich auf eine Menge wichtiger Arten und Weisen

menschlichen Verhaltens, auf Phänomene des menschlichen Lebens]. (nº629). Esse “grande número de tipos importantes de comportamento humano”, diríamos nós, na medida em que se pode conceber a actividade poética como o resultado de um actividade da imaginação, são sobretudo aqueles relacionados com a representação dramática e com a sua transformação estrutural em encenação política.

Somos então confrontados com o problema do estatuto semântico da imaginação. As sensações fantasmáticas, como as fenomáticas, permitem a produção de sentido. Mas esse sentido é independente de uma avaliação lógica feita ao nível da intelecção. Os juízos enunciados pela imaginação são apenas hipotéticos ou de probabilidade. São esses juízos, juízos de conhecimento? É o sentido assim produzido válido em termos cognitivos. Há duas maneiras de olhar para este problema. Ou considera-se que a imaginação é uma solução de recurso face à sensibilidade, e portanto, inteiramente subalternizada face a esta, a qual só é usada quando a outra entra em quebra, mas que é imediatamente descartada quando ela é reposta a funcionar. Ou então considera-se que a separação que a imaginação introduz entre a sensibilidade e o entendimento abre o campo do sentido a um espaço de significação que é mais amplo do que aquele permitido pelas leis da lógica. Nesse caso, a imaginação possui, na economia geral da razão humana, um direito de cidadania que vai muito além da sua mera subalternização face às outras duas faculdades. Isto é, ela tem de ser considerada como uma faculdade por direito próprio.

É certo que a sua função rectificativa face à sensibilidade a remete inicialmente para uma situação de subalternização face às outras faculdades da razão humana. Mas a sua função não se esgota na rectificação, cujo carácter é essencialmente *analéptico*. Esta função tem importância sobretudo ao nível do desenvolvimento de hipóteses científicas falsificáveis. Para além de permitir a correcção de sensações fenomáticas a imaginação desempenha aqui também uma função antecipatória, de carácter essencialmente *proléptico*. A autonomização da imaginação face às outras duas faculdades está assente sobretudo nesta última função. Considere-se o caso de uma situação fenomenicamente dada. Aqui, as sensações percebidas são fenomáticas e as intelecções enunciadas (sob a forma de uma proposição) em função dessa situação, são-no, tendo-as a elas por base. Por isso elas podem ser verdadeiras ou falsas. Mas quando se substituem as sensações fenomáticas por fantasmáticas, as condições de enunciação alteram-se. Aqui, as sensações percebidas são fantasmáticas e as intelecções enunciadas em função dessa situação,

são-no, tendo-as a elas, e não às outras, por base. Não faz sentido avaliar essas intelecções em termos de verdade ou de falsidade na medida em que elas dependem de sensações fictícias. Assim, se é efectivamente possível produzir sensações fantasmáticas manipulando-as pela vontade, para o caso das sensações fenomáticas, porque elas são dadas e não fabricadas, isso é uma impossibilidade. As sensações concebidas pela imaginação dependem expressamente de um acto de vontade: elas são *intencionais*. Ao passo que as sensações fenomáticas não estão à mercê de quaisquer desejos manipulativos. Elas não podem nunca ser falsificadas. O que quer dizer que elas dependem da ausência de um acto de vontade. Por isso é que elas podem ser concebidas como tendo validade científica. E por isso, também, é que as sensações fantasmáticas, têm de, enquanto hipóteses, estar ainda subalternizadas à sensibilidade.

Temos pois que, para além de permitir separar, ao nível da razão, a sensibilidade do entendimento, a imaginação permite também separar o que, a esse nível, pertence e não pertence ao campo de aplicação da vontade. A sensibilidade não está sujeita à manipulação volitiva; ao passo que imaginação, enquanto sensibilidade de substituição, está. O entendimento tanto opera com as sensações verídicas da sensibilidade como com as sensações fictícias da imaginação. Isto é, ele tanto cruza sinestesticamente sensação fenomáticas como fantasmáticas. Contudo, o estatuto do sentido que nos dois casos é produzido é diferente. Um, o que resulta da sinestesia entre sensações fenomáticas é um sentido cujas condições de produção dependem essencialmente da lógica da identidade e da não-contradição. O outro, o que resulta da sinestesia entre sensações fantasmáticas, parece furtar-se inteiramente a essas condições. É desse ponto de vista que se pode afirmar que o sentido produzido pela imaginação não depende do entendimento, dado que para o fazer ele não pode estar circunscrito às leis da lógica. Somos assim confrontados com duas alternativas. Ou se faz a imaginação tomar o lugar do entendimento, o que implica reduzir a lógica da identidade e da não-contradição a uma forma de poética, ou se expande o entendimento de forma a que este cubra o sentido extra-fenomático que é produzido pelas sensações fantasmáticas, o que implica expandir essa lógica de forma a que ela abarque a própria poética. É nessa acepção que, numa primeira definição, pretendemos dizer ser o sentido mais amplo do que a linguagem.

No caso de uma situação onde a vontade não intervém ao nível da percepção, somos os participantes activos da situação e vemo-la a partir do ponto de vista de quem,

de dentro, olha para ela. No caso em que vontade intervém a esse nível, somos os espectadores passivos da situação e vemos-a a partir do ponto de vista de quem, de fora, olha para ela. É esta diferença de perspectiva que permite activar o aspecto proléptico da imaginação. Vimos que a função analéptica permite apenas corrigir ou suplementar sensações fenomáticas já dadas. Quando uma sensação fenomática é deficiente uma sensação fantasmática entra em jogo e rectifica-a. Os processos de memória estarão nesse caso associados a esta função: lembrar uma sensação fenomática é imaginá-la fantasmaticamente. A função analéptica da imaginação está, pois, ligada ao passado. Enquanto que a função proléptica está ligada ao futuro. A este nível ela pode assumir dois aspectos. Assim, quando alguém é confrontado com uma situação instiladora de *medo* ou *terror*, a forma como por isso é afectada, insta-a a reagir. A imaginação tem aqui a função de antecipar, face a situações de perigo, de ameaça face à conservação natural, quais as vias de acção possíveis. O que leva, ou à *esperança*, ou ao *desespero*. Mas quando deixa de haver qualquer relação entre a situação imaginada e a situação real de que ela putativamente é o original, e portanto, quando deixa de haver qualquer vínculo específico a ligar a imaginação à sensibilidade, então entra-se no campo da *mimese poética*. Nesse caso, as sensações fantasmáticas não se limitam a simular as sensações fenomáticas. Elas fazem mais do que isso: elas imitam-nas. O que isso quer dizer é que elas surgem como sensação fantasmáticas que, com a aparência de sensações fenomáticas, as substituem. Ninguém está verdadeiramente em perigo quando a sua sensibilidade se encontra informada por sensações fantasmáticas, mesmo que o conjunto articulado dessas sensações encene uma situação indutora de medo ou terror. É diferente ser atacado por um leão verídico ou por um leão de papel. Ser atacado por um leão de papel permite percepcionar uma situação diversa daquela que é percepcionada ao nível fenomático, pela qual, com inteira segurança, ou seja, sem o perigo real de uma ameaça à conservação natural, se vivem situações de perigo simulado. O que, por seu turno, permite o paradoxo catártico de experimentar a dor enquanto prazer.

A este respeito diz Aristóteles que:

«(...) quando formulamos uma opinião acerca do facto de alguma coisa constituir uma ameaça ou ser aterradora, somos por isso imediatamente afectados, o mesmo sucedendo acerca de algo que nos inspira coragem. Mas, na imaginação, tornamo-nos espectadores a olhar para algo que é lamentável ou encorajante numa situação determinada [ἔτι δὲ ὅταν μὲν δοξάσωμεν δεινόν τι ἢ φοβερόν, εὐθύς

συμπάσχομεν, ὁμοίως δὲ κἄν θαρραλέον· κατὰ δὲ τὴν φαντασίαν ὡσαύτως ἔχομεν ὥσπερ ἂν εἰ θεώμενοι ἐν γραφῇ τὰ δεινὰ ἢ θαρραλέα.]]» (427b15-20).

Esta passagem permite perceber a relação que há entre a imaginação e a definição que, na Poética, Aristóteles oferece da imitação poética. De acordo com ele, os poetas seriam aqueles a deterem a perícia técnica da produção de imitações de acções humanas em geral, e:

«(...) uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam nobres ou vis (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual como somos, como fazem os pintores (...) [ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν αἰεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες, ἦτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς (...)]» (1148a1-5).

Os poetas trágicos, por seu turno, seriam aqueles que, de forma mais restrita, deteriam a perícia técnica da produção de imitação de acções humanas de carácter elevado. Diz Aristóteles que:

«A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de uma extensão, numa linguagem embelezada, por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão [ou piedade] e do temor [ou medo], provoca a purificação [ou catarse] de tais paixões [Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἠδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.]]» (1149b20-25).

Ora, é certamente possível estabelecer uma correspondência entre aquilo que Aristóteles diz a propósito da imaginação – que através dela “tornamo-nos espectadores a olhar para algo que é lamentável ou encorajante numa situação determinada” – e aquilo que ele diz a propósito da imitação poética. A “situação determinada” da qual somos espectadores e que por nós é percebida como lamentável ou encorajante, é um caso específico da situação geral em que um espectador se encontra quando assiste a uma representação

dramática. Ao passo que no caso de sermos, não espectadores, mas participantes activos na situação que testemunhamos, ele diz que nós “somos por isso imediatamente afectados”. Mas a imaginação, porque consegue manipular sensações fenomáticas, nas quais está baseado o testemunho directo, cria aí a mediação necessária pela qual se estabelece o estatuto do espectador, o qual já não testemunha de forma directa (ou activa), mas indirecta (ou passiva), aquilo que genericamente percepçiona. Assim, aquilo que pela imaginação faz de nós espectadores de uma situação que percepçionamos como lamentável ou encorajante é aquilo que faz do espectador de imitações produzidas pelo poeta trágico o espectador de um situação que é percepçionada como indutora das emoções da piedade e do medo. A *catarse*, nesse caso, corresponderá à mediação que a imaginação introduz na percepção da situação que a representação trágica imita. Esse elemento de mediação que, face às sensações verídicas da sensibilidade, a imaginação introduz, permite expurgar dela, não apenas o perigo efectivo que, não fosse apenas imaginada, uma tal situação potencialmente acarretaria, mas também a experiência de dor que ela eventualmente traria consigo. Esse é o motivo porque Aristóteles diz que: «o poeta deve suscitar, através da imitação, o prazer inerente à piedade e ao medo [ἐπει δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν]» sendo evidente que isso «deve ser suscitado pelos acontecimentos [ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον.]» (1453b10-15). A experiência de prazer que a tragédia provoca é o de uma dor purificada, despida do seu elemento propriamente doloroso.

As sensações percepçionadas dentro dos limites da representação trágica são todas fabricadas pela imaginação. Elas são todas sensações fantasmáticas. Mas o campo da representação trágica não esgota o campo das sensações fantasmáticas. Com efeito, a faculdade da imaginação pertence, não em exclusivo ao poeta, mas à razão humana em geral. Caso contrário não seria possível ao espectador sentir os efeitos da *catarse* trágica. Aliás, tendo em atenção o que Aristóteles diz sobre a imaginação, o próprio poeta, no momento em que produz a sua imitação, está, de alguma forma, também na posição de espectador. Ele assiste àquilo que ele imagina tal como o espectador dramático assiste àquilo que ele imaginou. Quer o poeta, quer o espectador, o que percepçionam são, nos dois casos, sensações fantasmáticas. A diferença está em que essas sensações são, num caso, percepçionadas directamente por quem as fabricou, enquanto que no outro são-no adicionando-se-lhe a simulação de elas serem sensações fenomáticas. Isso quer dizer que

na representação trágica, o *actor*, face ao poeta enquanto autor, adiciona um elemento supérfluo à imitação em sentido estrito. Aristóteles diz que a tragédia, para imitar, “se serve da acção e não da narração”. Isso parece ser consonante com a definição por ele dada de que a tragédia é a imitação de acções; aliás, de que a poesia em geral é a imitação de acções: para isso ela recorre a actores. Mas Aristóteles também diz que:

«a tragédia, tal como a epopeia, mesmo sem nenhum movimento, produz o seu efeito próprio: de facto, a sua qualidade é visível só através da leitura [ἔτι ἢ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὡσπερ ἡ ἐποποιία: διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὅποια τις ἐστίν]» (1462a10-15).

Isto quer dizer que, se a imitação trágica “se serve da acção e não da narração”, o facto de ela se servir da acção, de certa forma, é-lhe accidental. Ou seja, podem perfeitamente imitar-se acções sem recorrer, para esse efeito, a outras acções. Pelo contrário, a narração é que parece ser aí a parte essencial. Com efeito, numa outra passagem, Aristóteles diz que:

«o medo e a piedade podem, realmente, ser despertados pelo espectáculo e também pela própria estruturação dos acontecimentos [mito], o que é preferível e próprio de um poeta superior. É necessário que o enredo seja estruturado de tal maneira que quem ouvir a sequência dos acontecimentos, mesmo sem os ver, se arrepie de medo e sinta piedade pelo que aconteceu; isto precisamente sentirá quem ouvir o enredo do Édipo. Mas produzir este efeito através do espectáculo revela menos arte e está dependente da encenação [ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίπτειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων: ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.]» (1453b1-10).

Aristóteles é explícito a este respeito: «o efeito da tragédia subsiste mesmo sem (...) os actores [ἢ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ (...) ὑποκριτῶν ἔστιν]» (1450b15-20). Os efeitos da catarse trágica também podem ser sentidos se, em vez encenada, a tragédia for simplesmente lida. Mas há mais, pois parece ser especificamente na leitura da tragédia que está localizada a possibilidade de se sentirem os seus efeitos catárticos. É que a

representação, por si só, produz efeitos que são excessivos face aos da tragédia, pois, como ele refere: «os que, através do espectáculo, não produzem temor mas apenas terror, nada têm de comum com a tragédia: não se deve procurar na tragédia toda a espécie de prazer, mas a que lhe é peculiar [οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὀψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδίᾳ κοινωνοῦσιν: οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν.]» (1453b5-15). A representação cénica de um leão fictício, mas credível, pode ser tão eficaz a aterrorizar os espectadores como a de um leão verídico o é; mas uma descrição narrativa desse leão pode ser ainda mais eficaz a infundir temor.

É então possível fazer a seguinte inferência: se a *leitura* é quanto basta para que, não só se imitem acções humanas, mas os efeitos catárticos da tragédia se façam sentir, então é porque o que basta para produzir essa imitação é o instrumento que torna a leitura possível, ou seja, a *escrita*. Acontece que Aristóteles nada diz de específico acerca da escrita; nem tão pouco se lhe refere enquanto elemento da imitação. O motivo é que ele lhe dá outro nome, o qual, contudo, podemos assumir como equivalente. Aristóteles diz que «é necessário, portanto, que toda a tragédia tenha seis partes pelas quais é definida. São elas: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espectáculo e música [γνώμηνᾶνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωδία: ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία.]» (1450a5-10). Estas são as partes da tragédia.

E continua:

«Mas o mais importante de todas é a estruturação dos acontecimentos. É que a tragédia não é a imitação dos homens mas das acções e da vida [tanto a felicidade como a infelicidade estão na acção, e a sua finalidade é uma acção e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu carácter, mas é pelas suas acções que são infelizes ou o contrário]. Aliás, eles não actuam para imitar os caracteres mas os caracteres é que são abrangidos pelas acções. Assim, os acontecimentos e o enredo são o objectivo da tragédia e o objectivo é o mais importante de tudo. Além disso, não haveria tragédia sem acção, mas poderia haver sem caracteres [μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶν, καὶ τὸ τέλος πράξεως τις ἐστὶν, οὐ ποιότητος: εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντίον]: οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις: ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ

μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων. ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γέ νοιτ' ἄν.]» (1450a15-25).

O nome que Aristóteles dá à escrita é, pois, o de mito, o qual pode igualmente ser traduzido por “enredo”, “narrativa” ou “estruturação dos acontecimentos”. Mas como é que a escrita se constitui como o veículo da imitação poética? A imitação recorre a sensações fantasmáticas. Quem escreve imita porque está a substituir, pelas sensações fantasmáticas de uma voz textual, as sensações fenomáticas da sua voz oral natural. Imediatamente se coloca a questão de saber se o actor, ao representar a sua personagem, porque recita de memória o papel que lhe cabe, está ou não a produzir uma imitação? Ou então, se a epopeia, que Aristóteles considera uma forma poética trágica mais antiga e menos perfeita que a tragédia, porque é recitada, também é uma imitação? Aristóteles, por certo, desconhecia as teses modernas sobre o oralismo homérico. Mas se adoptarmos o ponto de vista que elas preconizam, então houve um momento, anterior ao do desenvolvimento da escrita alfabética, em que a *Ilíada* e a *Odisseia* tinham apenas um formato oral. Como é que nesse caso se pode considerá-las imitações? Se o que nós defendemos é precisamente que a imitação trágica está assente na escrita? A solução deste problema está em perceber que o acto de escutarmos a voz do nosso próprio pensamento é, em si mesmo, um acto imaginativo de natureza transitiva. E é essa voz que a escrita imita. Só a voz vocalizada da oralidade é que é fenomática. A voz noética do pensamento já é fantasmática. Os sons aí escutados não são vocálicos mas imaginados. A voz do pensamento é assim já a imitação da voz da oralidade. Ao passo que a escrita é uma imitação da voz do pensamento. Porque a voz do pensamento é já uma imitação, então, recitar uma narrativa (um “mito”) de memória, tenha ou não ela tido previamente uma forma escrita, é, ele próprio, um acto imitativo.

A posição que aqui defendemos é, a esse respeito, oposta à de Derrida, para quem, de acordo com Husserl, «[a] redução ao monólogo equivale a pôr entre parêntesis a existência mundana empírica (...), por oposição à existência do *ego cogito* [La réduction au monologue est bien une mise en parenthèses de l'existence mondaine, pour Husserl, par opposition a l'existence de *l'ego-cogito*]» (1967, 47). De acordo com Derrida, para Husserl:

«[n]a “vida solitária da alma”, já não nos servimos de palavras reais (*wirklich*), mas apenas de palavras representadas (*vorgestellt*). E o vivido – acerca do qual se perguntava se não era “indicado” por si mesmo ao sujeito que fala – não tem de ser assim indicado, é imediatamente certo e presente a si. Ao passo que, na comunicação real, signos existentes *indicam* outros signos que só são prováveis e imediatamente evocados, no monólogo, quando a expressão é *plena* [Dans la « vie solitaire de l’âme », nous ne nous servons plus de mots réels (*wirklich*), mais seulement de mots représentés (*vorgestellt*). Et le vécu – dont on se demanderait s’il n’était pas « indiqué » par lui-même au sujet parlant – n’a pas à être ainsi indiqué, il est immédiatement certain et présent à soi. Alors que dans la communication réelle, des signes existants *indiquent* d’autres existants que ne sont que probables et médiatement évoqués, dans le monologue, quand l’expression est *pleine*]» (47).

Assim:

«No monólogo interior, a palavra seria, pois, apenas representada. O seu lugar pode ser o imaginário (*Phantasie*). Contentamo-nos com imaginar a palavra cuja existência é assim neutralizada. Nesta imaginação da palavra, nesta representação imaginada da palavra (*Phantasievorstellung*), já não precisamos do acontecimento empírico da palavra. A sua existência ou a sua não-existência são-nos indiferentes. (...) Pois se precisamos da *imaginação* da palavra, privamo-nos logo da *palavra imaginada*. A imaginação da palavra, o imaginado, o ser imaginado da palavra, a sua “imagem” não é palavra (imaginada). Do mesmo modo que na percepção da palavra, a palavra (percebida ou manifestada) que está no “mundo” pertence a uma ordem radicalmente diferente da percepção ou da manifestação da palavra, do ser-percebido da palavra, também a palavra (imaginada) é de uma ordem radicalmente heterogênea à da imaginação da palavra [Dans le monologue intérieur, le mot serait donc seulement représentation. Son lieu peut être l’imaginaire (*Phantasie*). Nous nous contentons d’imaginer le mot dont l’existence est ainsi neutralisée. Dans cette imagination du mot (*Phantasievorstellung*), nous n’avons plus besoin de l’événement empirique du mot. Son existence ou sa non-existence nous sont indifférentes. (...) Car si nous avons alors besoin de l’*imagination* du mot, du même coup nous nous passons du *mot imaginé*. L’imagination du mot, l’imaginé, l’être-imaginé du mot, son « image », n’est pas le mot (imaginé). De même que dans la perception du mot, le mot (perçu ou apparaissant) qui est « dans le monde » appartient à une ordre radicalement différent de celui de la perception ou de l’apparaître du mot, de l’être-perçu du mot, de même le mot (imaginé) est d’un ordre radicalement hétérogène à celui de l’imagination du mot]» (48).

E remata:

«Tal diferença, ao mesmo tempo simples e subtil, faz aparecer a especificidade irreduzível da fenomenalidade e não podemos entender nada sobre a fenomenologia, se não lhe prestarmos uma

atenção constante e vigilante [Cette différence, à la fois simple et subtile, fait apparaître la spécificité irréductible de la phénoménologie et l'on ne peut rien entendre à la phénoménologie si l'on n'y prête une attention constante et vigilante]» (48).

A interpretação que Derrida faz de Husserl, promove, em relação ao monólogo interior, e portanto, à voz imaginada do pensamento, um corte completo face à sensibilidade fenomática. Mas “a palavra cuja existência é assim neutralizada” nunca chega, em nosso entender, a ocorrer verdadeiramente. Com efeito, a palavra “árvore”, se apenas dita enquanto oral, e portanto, ao nível apenas da sensibilidade fenomática, do “acontecimento empírico da palavra”, a sensação sonora nela contida faz tanto parte da intelecção da árvore como quaisquer outras diferenças sinestésicas que se possam aí encontrar. A cor das suas folhas, o toque do seu tronco, o odor da sua resina, o sabor das suas sementes são tanto sensações da árvore como os sons contido em “árvore” o são também. Nesse caso, a palavra “árvore” não é um signo linguístico: ela não está em vez das outras sensações que compõem a intelecção da árvore, mas já faz parte dessas mesmas sensações. O que quer dizer que ela significa já uma presença directa do objecto em causa, isto, por oposição a ser dele uma expressão indirecta. Por outro lado, Derrida, seguindo Husserl, está correcto ao afirmar que “no monólogo interior, a palavra seria, pois, apenas representada”, o que será, propriamente, “o imaginário”. Como consequência disso, argumenta, “do mesmo modo que na percepção da palavra (...) que está no “mundo” pertence a uma ordem radicalmente diferente da percepção ou da manifestação da palavra (...), também a palavra (imaginada) é de uma ordem radicalmente heterogénea à da imaginação da palavra”. Os planos opostos aqui referidos são os da sensibilidade, “da palavra (...) que está no “mundo””, e da imaginação, que não está e é, por isso, inexistente. Ela é inexistente no plano da sensibilidade, mas não o é, por certo, no da imaginação, o qual, como argumentaremos, é mais real, porque mais amplo de possibilidades, isto é, de sentido, que o da simples sensibilidade. A palavra pensada “árvore” é, enquanto imaginada, uma cópia da palavra escutada “árvore”. Quando imagino os sons contidos em “árvore” eu não os escuto efectivamente. Eles correspondem, não a sons fenomáticos, mas puramente fantasmáticos. Nesse caso é ela um signo? Sim, mas a relação que, enquanto signo, ela estabelece não é, por via idealizante, de identidade entre uma coisa, um conjunto de sensações empíricas, e uma palavra, enquanto conjunto de sensações fabricadas, mas de semelhanças e diferenças dentro de um conjunto compósito de sensações fantasmáticas. Nesse caso, um signo só é signo no âmbito de uma definição, de uma associação de

palavras a outras palavras. Derrida ataca a posição de Husserl argumentando que: «Há lugar para acreditar que na linguagem, a representação e a realidade não se juntam aqui e ali pela simples razão que é impossível no princípio distingui-las rigorosamente [Il y a tout lieu de croire que dans le langage, la représentation et la réalité ne s'ajoutent pas ici ou là pour la simple raison qu'il est impossible au principe de les distinguer rigoureusement]» (55). O que ele quer dizer com isto é que:

«(...) quando me sirvo, efectivamente, como é costume dizer, das palavras, quer o faça ou não com fins comunicacionais (encaremos aqui esta distinção e instância do signo em geral), devo desde o início do jogo operar (dentro de) uma estrutura de repetição cujo elemento só pode ser representativo. Um signo nunca é um acontecimento, se acontecimento quer dizer unicidade empírica insubstituível e irreversível. Um signo que só tivesse lugar “uma vez” não seria um signo. Um signo puramente idiomático não seria um signo. Um significante (em geral) deve ser reconhecível na sua forma, apesar e através dos caracteres empíricos que podem modificá-lo. Deve permanecer o mesmo e poder ser repetido como tal, apesar e através das deformações que aquilo a que chamamos acontecimento empírico o submete necessariamente. Um fonema ou um grafema é necessariamente sempre outro, em certa medida, cada vez que se apresenta numa operação ou numa percepção, mas só pode funcionar como signo e linguagem em geral se uma identidade formal permitir reeditá-lo e reconhecê-lo [(...) quand je me sers, effectivement, comme on dit, de mots, que je le fasse ou non à des fins communicatives (plaçons-nous ici avant cette distinction et dans l'instance du signe en générale), je doit d'entrée de jeu opérer (dans) une structure de répétition dont l'élément ne peut être que représentatif. Un signe n'est jamais un événement si événement veut dire unicité empirique irremplaçable est irréversible. Un signe que n'aurait lieu qu' « une fois » ne serait pas un signe. Un signe purement idiomatique ne serait pas un signe. Un signifiant (en générale) doit être reconnaissable dans sa forme malgré et à travers la diversité des caractères empiriques qui peuvent le modifier. Il doit rester le même et pouvoir être répété comme tel malgré et à travers les déformations que ce qu'on appelle l'événement empirique lui fait nécessairement subir. Un phonème ou un graphème est nécessairement toujours autre, dans une certaine mesure, chaque fois qu'il se présente dans une opération ou une perception, mais il ne peut fonctionner comme signe et langage en général que si une identité formelle permet de le rééditer et de le reconnaître.]» (55-56).

Derrida descreve a noção de signo nos mesmos termos em que Aristóteles descreve a noção de substância. E os motivos que o levam a pretender preservar a noção de signo como um elemento repetível e subsistente para lá de todos os acidentes empíricos são os mesmos que levaram Aristóteles a desenvolver a outra. Isso levá-lo-á a dizer que:

«Com a diferença entre a presença do real e a presença na representação como *Vorstellung*, é todo o sistema de diferenças que, através da linguagem, se encontra implicado na desconstrução: entre o representado e o representante em geral, o significado e o significante, a presença simples e a sua reprodução, a representação como *Vorstellung* e a re-representação como como *Vergegenwärtigung*; porque a re-representação tem por representado uma apresentação (*Präsentation*) como *Vorstellung*. Chega-se assim – contra a intenção expressa de Husserl – a fazer depender a própria *Vorstellung* mais simples, a apresentação (*Gegenwärtigung*), da possibilidade da re-representação (*Vergegenwärtigung*) [Deriva-se a presença-do-presente da repetição, e não o inverso [Avec la différence entre la présence réelle et la présence dans la représentation comme *Vorstellung*, c'est ainsi, par la langage, tout un système de différences qui se trouve entraîné dans la même déconstruction : entre le représenté et le représentant en général, le signifié et le signifiant, la présence simple et sa reproduction, la présentation comme *Vorstellung* et la re-présentation comme *Vergegenwärtigung* ; car la re-présentation a pour représenté une présentation (*Präsentation*) comme *Vorstellung*. On en vient ainsi – contre l'intention expressa de Husserl – à faire dépendre la *Vorstellung* elle-même, et en tant que telle, de la possibilité de la répétition, et la *Vorstellung* la plus simple, la présentation (*Gegenwärtigung*), de la possibilité de la re-présentation (*Vergegenwärtigung*)]» (57-58).

A voz do pensamento é feita por palavras que são cópias das palavras da oralidade e que mantêm com esta uma relação mimética de natureza transitiva, tal que “na linguagem, a representação e a realidade não se juntam aqui e ali pela simples razão que é impossível, em princípio, distingui-las rigorosamente”. Temos pois que a palavra pensada “árvore” é um signo linguístico da palavra falada “árvore”, não porque entre as duas haja uma qualquer continuação fenomática (como o há entre a palavra falada e as sensações que compõem o objecto), mas porque a imaginação entretanto operou, na razão humana, face à sensibilidade, um corte irre recuperável. Assim, é a diferença irreligável, e não a identidade repetível, que precisamente torna possível à palavra pensada “árvore” tornar-se um signo linguístico da palavra falada “árvore”. É porque as sensações que a compõem, em vez de verídicas, são fictícias, e portanto, não as mesmas, que uma pode estar “simbolicamente” em vez da outra. A relação entre as duas é, como dissemos, transitiva, porque, como Husserl correctamente reconhece, “é impossível no princípio distingui-las rigorosamente”. Isto é, o pensamento, por via da faculdade da imaginação, possui uma superlativa capacidade técnica para, por via de sensações fabricadas, imitar o som contido nas palavras faladas que entre elas e as palavras imaginadas pelo pensamento deixa de ser possível encontrar qualquer diferença palpável. A imaginação ilude na perfeição quem

imaginativamente assim as escuta, julgando tratarem-se de palavras reais. Contudo, um som imaginado não é o mesmo que um som empírico. Derrida diz, pois, que:

«se admitirmos (...) que todo o signo em geral possui uma estrutura originariamente repetitiva, a distinção em geral entre uso fictício e uso efectivo de um signo fica ameaçada. O *signo é originariamente trabalhado pela ficção*. Logo quer seja a propósito da comunicação indicativa ou de expressão, não existe qualquer critério seguro para distinguir uma linguagem exterior de uma linguagem interior (...) [si l'on admet (...) que tout signe en général est de structure originalement répétitive, la distinction générale entre usage fictif et usage effectif d'un signe est menacée. Le *signe est originariamente trabalhado pela ficção*. Dès lors, que ce soit à propos de communication indicativa ou d'expression, il n'y a aucune critère pour distinguer entre une langage extérieur et un langage intérieur (...)]» (63)

Assim, tal como a “presença do real” só é inteligível a partir do ponto de vista da “representação” dessa presença (dessa *Präsentation* como *Vorstellung*), assim a palavra falada da oralidade só é cognitivamente acessível a partir do ponto de vista da palavra imaginada: a palavra falada só se reconhece como tal quando a palavra imaginada faz descobrir que existe uma diferença entre ela e a anterior, e isto, precisamente na medida em que essa diferença é, do ponto de vista do seu fenómeno, inteiramente imperceptível: «no signo a diferença não tem lugar entre realidade e representação [dans le signe, la *différence n'a pas lieu* entre la réalité et la représentation]» (57). O que isto quer dizer é que o ponto de acesso não coincide nunca com a origem mas é-lhe sempre anacronicamente posterior. Dito de outra forma, a percepção do tempo cronológico ou histórico é sempre feita a partir do ponto de vista anagnorético de uma temporalidade anacrónica ou poética. O mesmo esquema argumentativo irá ser repetido em *De la grammatologie* aplicado ao caso da escrita. Isto é, só se percebe que a oralidade é anterior à escrita a partir do ponto de vista oferecido pela própria escrita, o que, mais uma vez, faz com que a escrita se constitua, enquanto ponto efectivo de acesso à oralidade, como geneticamente mais originária do que a própria oralidade da qual ela é putativamente a derivação. Aí, Derrida diz que na palavra pensada, ou “logos”:

«(...) a ligação essencial e originária ao *fonado* nunca foi quebrada. Tal como nós mais ou menos implicitamente determinámos, a essência do *fonado* seria imediatamente próxima daquilo que no “pensamento” como logos tem relação com o “sentido”, o produzido, o recebido, o dito, o “reunido” [(...) le lien originaire et essentiel à la *phonè* n'a jamais été rompu. (...) Telle qu'on l'a plus ou moins implicitement déterminée, l'essence de la *phonè* serait immédiatement proche de ce

qui dans la « pensée » comme logos a rapport au « sens », le produit, le reçoit, le dit, le « rassemble ».]» (1969, 21).

Nessa medida, continua:

«A “racionalidade” – mas dever-se-ia talvez abandonar essa palavra pela razão que aparece no fim desta frase – que comanda a escrita assim alargada e radicalizada, não é mais a de um logos e ela inaugura a destruição, não a demolição mas a de-sedimentação, a des-construção de todas as significações que tem a sua origem nesse logos. Em particular a significação de *verdade* [La « rationalité » – mais il faudrait peut-être abandonner ce mot pour la raison que apparaîtra à la fin de cette phrase – qui commande l’écriture ainsi élargie et radicalisée, n’est plus d’un logos et elle inaugure la destruction, non pas la démolition mais la dé-sédimentation, la dé-construction de toutes les significations qui ont leur source dans celle de logos. En particulier la signification de *vérité*.]» (21).

Derrida aponta aqui, como diz, para uma “de-sedimentação”, uma “des-construção” do significado de um “logos” comandado por uma escrita concebida como ponto geneticamente originário de acesso face ao sentido da linguagem. Assim concebida, uma tal escrita estaria pronta para desmascarar a sua falsa origem oral, a sua pura natureza fictícia ou imagética. E, nessa medida, estaria apta a desmontar o mecanismo de enunciação da verdade a ela historicamente associado (e corporizado na metafísica ocidental). Esta é a estrutura básica daquilo que Derrida chama a *différance*, na qual:

«(...) a presença do presente é pensada a partir da dobra do retorno, do movimento da repetição, e não o inverso. O facto de tal obra ser irreductível na presença ou na presença a si, o facto de este vestígio ou esta “deferência” ser sempre mais velha do que a presença e lhe facultar as sua abertura (...) [(...) la présence du présent est pensée à partir du pli du retour, du mouvement de la répétition et non l’inverse. Que ce pli soit irréductible dans la présence ou dans la présence à soi, que cette trace ou cette différence soit toujours plus vieille que la présence a lui procure son ouverture]» (1967, 76).

A *différance* é a diferença sem repetição, sem recuperação possível, entre um original e a sua imitação. Há contudo uma tensão irresolúvel entre a “mimese” e a *différance*. A mimese, se concebida em termos transitivos, ao mesmo tempo que abre, também fecha a *différance*. Fá-lo entre a palavra falada e a palavra pensada. Fá-lo também entre a oralidade e a escrita. Isso quer dizer que se um tal movimento de desmascaramento (ou como Derrida lhe chama, de “desconstrução”) leva a uma abertura da “significação da

verdade”, essa abertura não poderá nunca equivaler a um fechamento sem retorno da mimese. Com efeito, a mimese traz consigo uma complexidade que vai além daquela que a *différance*, concebida como equivalente a uma mera imitação transitiva, contempla. Com efeito, a mimese, para além de pura *imitação*, também é *simulação* e *dissimulação*. Tais elementos suplementares vão permitir empreender uma descrição da relação, quer entre a voz falada e a voz imaginada, quer, também, entre a oralidade e a escrita, que introduz o elemento perturbador da vontade. A noção de catarse mostrar-se-á instrumental para o esboçar dessa descrição.

A questão está agora em saber se entre a imitação que recita um texto escrito e a que o recita de memória há ou não alguma semelhança. Aristóteles acharia que sim, pois, como vimos, ele explicitamente compara as “imagens mentais” da imaginação com as da memória. Mas Martha Nussbaum diz a este respeito que:

«Aristóteles não tem um único conceito que corresponda exactamente à nossa "imaginação". A sua *phantasia*, assim habitualmente traduzida, é uma capacidade humana e animal mais inclusiva, aquela de focar em algum particular concreto, quer presente ou ausente, de tal maneira a vê-lo (ou então percebê-lo) enquanto algo, destacando as suas características salientes, discernindo o seu conteúdo. Nesta função é o aspecto activo e selectivo da percepção [Aristotle does not have a single concept that corresponds exactly to our “imagination”. His *phantasia*, usually so translated, is a more inclusive human and animal capability, that of focusing on some concrete particular, either present or absent, in such a way as to see (or otherwise perceive) it as something, picking out its salient features, discerning its content. In this function it is the active and selective aspect of perception]» (1990, 77).

Esta descrição é consonante com a das operações sinestésicas da razão humana. Com efeito, a possibilidade oferecida pela imaginação de “focar em algum particular concreto, quer presente ou ausente, de tal maneira a vê-lo (...) enquanto algo” é uma descrição precisa do que ocorre durante essa operação. Assim, o que faz com que uma sensação determinada, “um particular concreto”, seja percebida como uma sensação diferenciada face ao resto do campo sensível, “como algo”, é a possibilidade que a imaginação oferece de cruzar essa sensação com outra, “de destacar as suas características mais salientes”, e inteligir o seu sentido, “discernindo o seu conteúdo”. Mas quando Nussbaum diz que a imaginação é “o aspecto activo e selectivo da percepção” isso parece implicar a subalternização desta face à sensibilidade. Mas tal é, como dissemos, incorrecto. Com

efeito, a imaginação não se limita a ser um “aspecto da percepção” se por tal se entender uma percepção fenoménica apenas ligada à sensibilidade. A imaginação, se pode efectivamente ser considerada, em Aristóteles, como o “aspecto activo e selectivo da percepção”, é-o precisamente na medida em que se subtrai ao controlo da sensibilidade. Nussbaum adianta também que:

«(...) a *phantasia* também opera em coordenação próxima com a memória, tornando possível à criatura focar em itens ausentes experienciados na sua concretude, e mesmo formar novas combinações, ainda não experienciadas, de itens que entraram pela experiência sensível. Pode assim fazer boa parte do trabalho da nossa imaginação, embora deva ser realçado que a ênfase de Aristóteles é sobre o seu carácter selectivo e discriminatório em vez de sobre a sua capacidade para a livre fantasia. O seu trabalho é mais o de focar na realidade do que o de criar irreabilidade [(...) *phantasia* also works closely in tandem with memory, enabling the creature to focus on absent experienced items in their concreteness, and even to form new combinations, not yet experienced, from items that have entered sense experience. So it can do much of the work of our imagination, thought it should be stressed that Aristotle’s emphasis is upon its selective and discriminatory character rather than upon its capability for free fantasy. Its job is more to focus on reality than to create unreality]» (77).

Se a imaginação for assumida como dependente do campo fenomático das sensações, ela não estaria nunca em posição de empreender certas tarefas que Aristóteles diz que ela faz. Isto é especialmente válido para o caso da produção poética. O comentário de Nussbaum de que “a ênfase de Aristóteles é sobre o (...) carácter selectivo e discriminatório [da imaginação] em vez de sobre a sua capacidade para a livre fantasia” e de que “o seu trabalho é mais o de focar na realidade do que o de criar irreabilidade” é, com efeito, inteiramente incompatível com a produção mimética de tragédias. O equívoco de Nussbaum está na utilização do conceito de “irreal” para analisar Aristóteles. Com efeito, o que ela designa por “irrealidades” e que equaciona com “livre fantasia”, Aristóteles designa por “possibilidades”. Na *Poética*, Aristóteles diz que:

«Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mais aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de história). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto a poesia é mais filosófica do que a história. É que a poesia expressa o universal, a história o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de

acordo com a verosimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens. O particular é, por exemplo, o que fez Alcibíades ou que lhe aconteceu [φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦπτον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν: ἡ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποιῶ τὰ ποῖα ἅπτα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα ἐπιπιθεμένα: τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.]» (1451a35-1451b15).

Se a imaginação se resumisse a uma função subordinada da percepção fenoménica não se compreenderia que Aristóteles pudesse entender a história como algo de menos filosófico do que a poesia. Claramente, para Aristóteles, o que, pela produção poética, a imaginação imagina, não é, de todo, “irreal”. Isso que a imaginação imagina, e que não é o mesmo que o caso concreto, é inclusivamente mais real do que aquilo que a percepção fenoménica percebe. Isto porque a imaginação olha para o que é possível em cada caso. Ao passo que o caso concreto é o caso considerado no seu aspecto accidental. Só que o caso não se esgota na sua concretude. É por isso que ele também diz que: «deve preferir-se o impossível verosímil ao possível inverosímil [προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα.]» (1460a25-30). O que ele quer dizer com isto é que o caso geral contempla possibilidades que o caso concreto só muito remotamente contemplaria. Essas possibilidades que pertencem à universalidade do caso concreto podem até ser impossíveis do ponto de vista da sua estrita racionalidade lógica, mas isso não quer dizer que sejam “irreais”. Certas histórias de carácter fantástico são evidentemente impossíveis de ocorrer ao nível fenoménico. Mas porque a poesia não trabalha a esse nível, o que é fenomenicamente falso (ou “impossível”), pode, ao nível fantasmático, ser inteiramente verdadeiro, apesar de fictício. O campo de possibilidade do poético não é apenas mais amplo que o campo de possibilidade do histórico. Ele subtrai-se-lhe inteiramente. Com efeito, o universal poético não é apenas a soma de todos os casos particulares possíveis. Há possibilidades que o universal poético contempla que muito dificilmente poderão ocorrer ao nível dos fenómenos. O que tem de ser respeitado quando se empreende uma

narrativa da qual constam possibilidades extra-fenoménicas de um caso concreto é a ordem lógica do discurso, ou seja, a sua verosimilhança. A concretude é apenas um aspecto (“particular”) de um caso que, em si mesmo, é sempre geral (ou “universal”). A sensibilidade mostra apenas a realidade parcial de cada caso. Não há pois, em Aristóteles, a noção de uma imaginação cujo trabalho seja “mais o de focar na realidade do que o de criar irreabilidade”. A focagem na realidade a que Nussbaum se refere é, entendida enquanto actividade sinestésica, empreendida logo a partir do ponto de vista (transcendental) da imaginação. A razão humana olha primeiro para o caso geral e é lá dentro que vê o caso particular. Mas mais: isso permite olhar para a filosofia, entendida enquanto actividade teórica, como uma forma potenciada de poesia. Aristóteles não faz isso. Mas se substituirmos, na poesia, “Alcibíades” ou “Édipo”, por conceitos abstractos como os de “verdade”, “ser”, “bem” ou “belo”, e o discurso gerado será semelhante ao da imitação poética.

A imaginação é a faculdade pela qual a razão humana concebe a possibilidade universal de um caso dado na sua concretude particular. Para compreender a articulação entre a sensibilidade e a imaginação é preciso perceber correctamente a função associada da memória. A memória é uma operação da imaginação que funciona enquanto a imaginação mantém operacional o vínculo que a liga à sensibilidade fenomática. Mas quando esse vínculo é cortado, e a imaginação substitui integralmente a sensibilidade, a função mnésica é desligada. Considere-se o seguinte enunciado que relata um caso particular: “Alcibíades é um discípulo de Sócrates”. Isto é algo “que se passou” com Alcibíades. Se esse enunciado relatar um caso testemunhado directamente as sensações aí enunciadas são fenomáticas. Isso só acontece quando alguém, junto, quer de Alcibíades, quer de Sócrates, aponta primeiro para um, depois para outro, e diz, verbalmente: “Alcibíades é um discípulo de Sócrates”. Mas quando recapitula isso de memória e di-lo, a título informativo, a um terceiro, sem que desta vez beneficie da presença dos outros dois, as sensações que formatam a proposição aí enunciada já não são fenomáticas mas fantasmáticas. A faculdade da imaginação foi activada e suplementou com sensações de substituição a ausência da presença directa dessas sensações nos órgãos sensitivos. Isso não quer dizer que se sinta Alcibíades e Sócrates como se eles estivessem efectivamente presentes. Mas certamente quer dizer que os pensa enquanto intelecções. Quer isso dizer então que a sensação fantasmática não tem realidade sensível? Se assim for torna-se difícil argumentar que ela seja, sequer, uma sensação. Mas agora suponhamos que no enunciado

dado como exemplo onde está dito “Alcibíades”, se substitui esse por outro nome, por exemplo, o de “Platão”: aí ficaria: “Platão é um discípulo de Sócrates”. A frase mantém-se igual, muda apenas o nome. O que temos aqui é um caso geral e duas opções particulares para esse caso. Suponhamos que quem profere esse enunciado conheceu “Alcibíades” mas não “Platão”. Então, “Platão” é uma sensação de substituição para “Alcibíades”, sendo que esta última, se já estava a ser relatada de memória, também já era a sensação de substituição de uma outra: aquela que permitiu ver, ouvir, cheirar, saborear ou tocar Alcibíades. Mas são “Alcibíades” e “Platão” sensações? Se eu vir e ouvir Alcibíades a proferir um discurso aos Atenenses, posso dizer que os meus sentidos estão, nesse momento, a perceber Alcibíades enquanto fenómeno. O mesmo é válido se for ver e ouvir uma lição dada por Platão na Academia. Mas como é que posso dizer que quando profiro a palavra “Alcibíades” ou a palavra “Platão” eu estou também a percebê-los? Como é que isso é uma sensação, fantasmática ou não? Mas parece ser claro que isso é também uma sensação. Quando eu falo em voz alta a palavra “Alcibíades” eu ouço um conjunto de sons, os quais são sensações. E quando eu leio a palavra Alcibíades” eu também vejo um conjunto de imagens, as quais são, também, sensações. Essas sensações são sensações fantasmáticas, as quais são, não oferecidas enquanto fenómenos à sensibilidade, mas fabricadas pela imaginação, por via de um acto de vontade. Assim, eu posso não ouvir ou ver Alcibíades directamente, mas, pela voz e pela escrita, através de um som e de uma imagem de substituição que a minha imaginação produz eu posso mantê-lo, enquanto conceito, de forma indefinida, fantasmaticamente presente à minha sensibilidade.

Isso quer dizer que eu posso ver e ouvir Alcibíades mesmo que nunca o tenha podido conhecer directamente, em carne e osso. É aqui que se dá a separação entre memória e imaginação. Eu não posso lembrar-me, nem de algo, nem de ninguém, que nunca tive a oportunidade de experimentar directamente enquanto fenómeno. Então, para mim, que nunca o conheci directamente, “Alcibíades” é apenas a sensação fantasmática do som e da imagem contidos no seu nome. Ele é o Alcibíades acerca do qual eu li no *Banquete* de Platão ou na *História da Guerra do Peloponeso* de Tucídides. Ele é este Alcibíades: “Alcibíades”. Eu não posso cheirá-lo, saboreá-lo ou tocá-lo. Mas posso vê-lo e ouvi-lo. Este Alcibíades não é um signo linguístico porque ele não está em vez de qualquer outro Alcibíades. Ele é *quem é*, para mim, Alcibíades. Trata-se no fundo de aplicar novamente o mesmo argumento que aplicámos em relação aos sons contidos na

palavra “árvore” e todas as outras sensações que compõem a sua intelecção. Ocorre assim uma separação fundamental entre a memória e a imaginação, entre sensações fantasmáticas que apenas suplementam a deficiência de sensações fenomáticas e sensações fantasmáticas que funcionam como se fossem sensações fenomáticas. O Alcibiades “Alcibiades” é um Alcibiades cuja percepção não depende, de todo, de um acesso fenoménico ao seu sentido. O sentido que aí é percebido depende, não do cruzamento de uma sensação fenomática com outra sensação fenomática, mas do cruzamento, no caso específico da “leitura” do seu nome, de uma sensação fantasmática, a da imagem gráfica “Alcibiades”, com outra sensação fantasmática, a do som imaginado “Alcibiades”. A memória desligou-se e a ligação entre a sensibilidade e a imaginação está cortada. Nesse caso, o Alcibiades histórico é que se torna num “signo” do Alcibiades poético. Quem está em vez do Alcibiades verídico é um Alcibiades fictício. Mas o Alcibiades verdadeiro é o fictício, enquanto que o verídico, é o falso. Fora do alcance de qualquer intelecção directa o Alcibiades que viveu no Séc. V a.C. torna-se numa cópia projectada daquele que está representado no seu nome escrito. Esse a quem a narrativa histórica se refere é o resultado de uma fabricação que começa já sempre na imaginação, em sensações fantasmáticas. Temos pois que o Alcibiades poético é mais real do que Alcibiades histórico. Isso só não se verifica se houver a oportunidade de testemunhar a sua presença directamente. Aí a memória nunca chega a ser desligada e as sensações fantasmáticas nunca chegam a substituir integralmente as sensações fenomáticas, apenas funcionando para elas como um suplemento. Mas morrendo quem originariamente as falou e elas ficam para lá de qualquer acesso, encerradas num trabalho de luto sem fim.

2. IMITAÇÃO E SIMULAÇÃO

Aristóteles diz que a poesia é mais filosófica do que a história porque uma narra o universal enquanto a outra o particular. Por “particular” ele entende o que Alcibiades “fez ou se passou com ele”, enquanto que por “universal”, “o tipo de fala ou acção que convém por probabilidade ou necessidade a um determinado personagem – esse, embora se atribuam nomes particulares a um determinado personagem”, acrescenta, “é o objectivo da poesia”. Ele também diz que, na tragédia, “o mito é o mais importante”, pois é pelo mito que a tragédia é a “imitação, não de homens, mas de acções e de vida”, de felicidade ou infelicidade, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade”. Mas ele diz também que:

«(...) Como a tragédia é a imitação de uma acção e é realizável pela actuação de algumas pessoas que, necessariamente, são diferentes no carácter e no pensamento (é através disto que classificamos as acções [são duas as causas das acções: o pensamento e o carácter] e é por causa de todas estas acções que todos vencem ou fracassam), o enredo é a imitação da acção, entendo aqui por enredo a estruturação dos acontecimentos, enquanto os caracteres são o que nos permite dizer que as pessoas que agem têm certas qualidades e o pensamento é quando elas, por meio da palavra, demonstram alguma coisa ou exprimem uma opinião [ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραπτόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινὰς εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναι φαμεν ποιὰς τινὰς, πέφυκεν αἶψα δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος] καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες, ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ’ ὃ ποιούς τινὰς εἶναι φαμεν τοὺς πράπτοντας, διάνοιαν δὲ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται.]» (1450a35-1450b1).

E ainda que:

«O enredo é, pois, o princípio é como que a alma da tragédia e em segundo lugar vêm, então, os caracteres (...). A tragédia é a imitação de uma acção e, através desta, principalmente dos homens que actuum [ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἦθη παραπλήσιον

γάρ ἐστιν. (...) ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραπτόνων.]» (1450a35-1450b1).

Perguntar-se-á: como é que o mito imita acções? Já ficou assente que essa imitação não ocorre por via dos actores uma vez que Aristóteles também diz que pela leitura apenas já é possível sentir os efeitos catárticos da tragédia. Isso permite que proponhamos uma equivalência entre “mito” e “escrita”. O que quer dizer que a pergunta terá antes de ser: como é que a escrita imita acções? Ora, em rigor, a escrita não imita acções. O que quer dizer que a definição de Aristóteles é insuficiente. O que a escrita imita, aquilo de que ela é a imitação, é a voz do pensamento humano. A escrita é a imitação da voz racional humana. E é porque a escrita é a imitação da voz racional humana que as acções humanas que Aristóteles diz que a tragédia deve imitar, em rigor, são apenas por ela simuladas. Na *Ilíada* e na *Odisseia* essa simulação ocorre apenas ao nível dos gestos dramáticos do declamador. Aristóteles diz que alguns: «dizem que a epopeia é para espectadores distintos <que> dispensam completamente os gestos, e a tragédia para espectadores vulgares [τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασὶν εἶναι <οἷ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους]». E a seguir contrapõe dizendo que «em primeiro lugar, a acusação é feita não à arte do poeta mas do actor, uma vez que também um rapsodo, como [é] Sosítrato, pode exagerar nos gestos, bem como quem canta em concurso, como fazia Mnasiteu de Oronte [πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἢ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψωδοῦντα, ὅπερ [ἔστι] Σωσίστρατος, καὶ διὰδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος.]», mas que nem por isso «todo o movimento é reprovável [εἶτα οὐδὲ κίνησις ἅπαντα ἀποδοκιμαστέα]» (1462a1-10). Aqui Aristóteles compara expressamente o movimento feito pelo rapsodo com o do actor. A diferença está em que enquanto um, o rapsodo, «imita todas as coisas [ἅπαντα μιμουμένη]» (1461b25-30), o outro, o actor, como ele diz, “não [actua] para imitar os caracteres mas os caracteres é que são abrangidos pelas acções”. Aristóteles vê os actores na perspectiva de uma especialização da função do rapsodo. Ao declamar a *Ilíada* o rapsodo pode, quando imita a fala de Aquiles, simular uma expressão feroz e ousada, ou, quando imita a de Heitor, uma digna e severa. Mas um actor, ou imita a fala de Aquiles, ou imita a de Heitor, nunca as duas ao mesmo tempo. E portanto, ou simula o movimento intrépido de Aquiles, ou o movimento nobre de Heitor. Assim, o que os actores imitam não são Aquiles ou Heitor, nem Édipo ou Jocasta, mas, mais especificamente, “certas acções”, para as quais, de propósito, eles “assumem caracteres”.

Dito de outra forma, é só para poderem imitar certas acções, certos gestos, certos movimentos, que os actores assumem o papel desta ou daquela personagem. O que quer dizer que, para as mesmas acções, se as personagens fossem outras, pouco ou nada importaria. Esta é especificamente a acepção em que Aristóteles considera o mito. O mito de *Édipo* ainda seria o mesmo se as acções executadas por Édipo o fossem por outrem, conquanto que fossem as mesmas acções. Isso permite perceber bem a diferença entre o “particular” da história e o “universal” da poesia. O “particular” da história é o de uma narrativa onde o que é narrado é, não a acção por si mesma, mas a acção em função da personagem, o que ela “fez ou se passou com” ela. Enquanto que o “universal” da poesia é o de uma narrativa onde o que é narrado é a acção ela própria, e onde as personagens são como que accidentais a essa narrativa, apenas “o tipo de fala ou acção que convém por probabilidade ou necessidade a uma determinada personagem”. É pois ao centrar-se no mito, no enredo, em vez de nas personagens, que a poesia se torna mais filosófica do que a história. Percebemos assim uma afinidade entre a noção de mito e a noção de “estrutura”. O mito é uma estrutura de imitação de acções onde as personagens contam como variáveis. Em Aristóteles, podemos também dizer que as personagens são as funções de uma acção cuja totalidade enunciativa corresponde ao mito. O que Aquiles ou Édipo, enquanto personagens, são, é, nesse caso, inteiramente definido pela posição que os seus nomes ocupam na economia da narrativa poética em que estão inseridos.

É porque corresponde a uma estrutura que o mito é escrita. E é por isso também que ele não imita acções, apenas as simula. As acções humanas, essas são simuladas, quer pelos gestos dramáticos dos rapsodos, no caso da epopeia, quer pelos dos actores, no da tragédia. É por isso que a definição de Aristóteles é insuficiente. É assim necessário introduzir uma complicação adicional à noção de mimese. António M. Feijó propõe fazer uma distinção entre uma concepção *transitiva* e *intransitiva* de mimese. Ele diz que:

«(...) as descrições aristotélicas do objecto imitado como um universal necessário e verosímil perturbam o entendimento moderno da noção, para o qual a mimese é essencialmente transitiva e visa um objecto particular» (2002, 791).

Aqui o objecto imitado é concebido como um cópia do objecto original de que a imitação é a imitação. O que implica que entre um e outro, no final do processo imitativo, não reste qualquer diferença perceptível. Uma tal concepção traria atrás de si todos os problemas da

moderna «teoria (...) da referência ou da verdade» (789) na medida em que a relação entre imitado e imitação é posicionalmente equivalente àquela que se verificaria entre o objecto e o sujeito (ou conteúdo) do conhecimento. Em vez desta, Feijó propõe que se adopte uma concepção intransitiva da mimese aristotélica:

«(...) estas dificuldades dissipam-se quando a imitação aristotélica é percebida como intransitiva. A intransitividade da noção é perceptível em usos extraídos da linguagem corrente. Um restaurante de uma cadeia americana com o nome do clã escocês MacDonald pode, por ex., ser descrito como “restaurante de imitação”. (...) Ou seja, a arte é imitação, sons de imitação, corpos de imitação, caras de imitação, discursos de imitação» (791).

Neste caso, o objecto imitado é concebido, não como um cópia do objecto original de que a imitação é a imitação, mas como uma sua mera simulação. A imitação pode assim incidir sobre qualquer objecto: uma faca que é usada por um actor para se suicidar em palco, não é de imitação se for o actor que se suicida, mas é de imitação se for a personagem trágica que ele possa pontualmente representar que o faça. Propomos generalizar esta distinção a todo campo da mimese. E não de forma exclusiva mas inclusiva. Isto é, é tanto possível olhar para a mimese como intransitiva como enquanto transitiva, tanto enquanto pura imitação, como enquanto mera simulação. Feijó está correcto ao afirmar que ao nível da imitação de acções a concepção de mimese que deve ser usada é a intransitiva. Mas a imitação não se esgota, como Aristóteles propõe, em imitação de acções. E isto é válido mesmo para o caso da imitação poética. Aristóteles diz que imitação poética depende “da acção e não da narração”, mas isso é certamente apenas válido para o caso da tragédia, uma vez que a epopeia também é apontada como a imitação de uma acção, contudo, sem recurso à acção. Os gestos dramáticos dos actores (ou dos rapsodos) são tão acidentais à imitação poética como as personagens que eles representam o são face à sua função na estrutura do mito. Aristóteles é suficientemente claro: “por “universal” entenda-se o tipo de fala ou acção que convém por probabilidade ou necessidade a um determinado personagem – esse, embora se atribuam nomes particulares a um determinado personagem, é o objectivo da poesia”. Se aqui substituirmos “universal” por “estrutural” percebemos o que ele quer dizer. E o que deve prender a nossa atenção é o facto de não lhe ter bastado ter dito que esse “universal” era “a acção que convém”, mas de ter sentido a necessidade de lhe adicionar “o tipo de fala”, como se “tipo de fala” e “acção” fossem duas coisas distintas. É certo que a “fala” pode

ser entendida como uma forma de acção. Mas então porquê destacá-la aqui? Quando ele diz que “o mito é a imitação da acção”, que “o mito é o primeiro princípio e, por assim dizer, a alma da tragédia, enquanto que a caracterização é um elemento de segunda importância” percebemos porquê: porque toda a “acção”, na imitação poética, se resume à “fala”, é a fala, todos os outros gestos (ou acções) sendo acessórios. Como vimos, Aristóteles diz expressamente que “a tragédia, tal como a epopeia, mesmo sem nenhum movimento, produz o seu efeito próprio: de facto, a sua qualidade é visível só através da leitura”. Em suma: a acção é a fala, o mito, enquanto imitação da acção, é a escrita, e a catarse, enquanto efeito da imitação, é a leitura. A imitação trágica funciona, toda ela, em Aristóteles, como uma ostensiva alegorização para o problema da relação entre a escrita e a oralidade. Isso permite-nos argumentar que o objecto da imitação poética não está apenas, ou nem sequer, na acção. Esse objecto reside unicamente na fala enquanto instrumento através do qual a imitação da acção é efectuada. Quer dizer, é imitando a fala, e não gesticulando, que os actores imitam a acção. Com efeito, gestos sem narrativa são sem-sentido. Os gestos dramáticos, quer do actor, quer do rapsodo, podem variar grandemente de encenação para encenação, mas a fala que eles têm de pronunciar, e que dá sentido a esses gestos, permanece (ou com variações muito limitadas) sempre a mesma. E de que forma é que se imita a fala? Precisamente através da escrita. Que a epopeia pudesse ter tido uma origem puramente oral, e portanto, que tivesse surgido enquanto imitação antes do próprio desenvolvimento da escrita alfabética, não é uma objecção a este argumento porque, nesse caso, ela surge também já como a sensação fantasmática de uma memória “literária”, e portanto, já como uma imitação. Ora, ao nível da imitação da fala, a concepção de mimese que deve ser usada pode e deve ser a transitiva. Com efeito, essa fala, enquanto imitação, é inteiramente indistinta, e difícil de separar, da fala de que ela é originariamente a imitação, ou seja, a voz do pensamento. O mito imita a acção porque, através da escrita, imita a fala. A fala é a parte imitável da acção. A outra parte da acção, a de todos os gestos menos os da fala, só é simulável.

Assim, temos, enquanto definição, que a *imitação* é a produção de uma cópia a partir de um original tal que a cópia se constitua como um *novo original*. O que corresponde a uma concepção *transitiva* da mimese. Ao passo que a *simulação* é a produção de uma cópia a partir de um original tal que a cópia se constitua, não como um novo original, mas como um seu mero *simulacro*. O que, por seu turno, corresponde a uma concepção *intransitiva* da mimese. Qualquer uma destas operações miméticas depende da

aplicação de uma vontade sobre uma sensibilidade. O que quer dizer que são elas que definem o campo de actividade genérico da imaginação. A imaginação opera, ou pela produção de imitações, ou pela produção de simulações e de dissimulações. A simulação opera ao nível da função analéptica da imaginação; a imitação, ao nível da função proléptica. Quando se produzem sensações fantasmáticas cuja função é substituir sensações fenomáticas, então as primeiras simulam as segundas. Nessas condições, uma sensação fantasmática constrói o que se pode designar como um simulacro da sensibilidade fenomática. Aí é sempre possível perceber a distinção entre um original e uma cópia, entre o que é o simulado e o que é a simulação. Mas quando se produzem sensações fantasmáticas cuja função é, não substituir sensações fenomáticas, mas tomar-lhes o lugar, então as primeiras imitam as segundas. Aí, como nem sequer chega a haver sensações fenomáticas para as quais as fantasmáticas são a rectificação simulativa, elas assumem usurpatoriamente o papel de sensações fenomáticas e comportam-se como se fossem originais em vez de cópias. Distinguir imitado e imitação torna-se nesse caso uma impossibilidade.

O mito não imita acções. O mito descreve acções dizendo: “Aquiles faz isto...”, “Édipo faz aquilo”. É nessa acepção que ele é a escrita. Ele é tudo aquilo que compõe a estrutura do texto menos a função do nome das personagens. A acção, o que as personagens fazem, é, propriamente, o *tema* do mito. Mas não se deve confundir o tema com o mito enquanto tal, isto é, a estrutura com o seu conteúdo. Descrever uma acção não é o mesmo que executá-la: a ποιησις não é o mesmo que a πράξις. Mas isso que o mito é, essa estrutura dotada de funções, esse enredo cuidadosamente tecido à volta de personagens, é, em si mesmo, a imitação de uma outra coisa. Ele é a imitação de uma voz. Daquela que imagina: “Aquiles fez isto...”, “Édipo fez aquilo”. A imitação é feita dando a essa voz um formato escrito. Do que resulta textos como a *Ilíada* ou o *Édipo*. A voz do texto, ao contrário das acções que ela descreve, é uma imitação, porque entre ela e a voz original de que ela é putativamente a cópia não é possível estabelecer qualquer distinção. Isso não quer dizer que elas sejam a mesma indistinta voz. Pelo contrário, precisamente porque uma é a imitação da outra, a que imita irá, de forma aparentemente paradoxal, constituir-se como um novo original, o qual terá um estatuto ontológico inteiramente independente do antigo original de que ela é a imitação. Ao apenas descrever a acção, em vez de efectivamente a imitar, como Aristóteles pretende, o mito suplementa essa carência simulando a acção através de actores.

A seguinte pergunta torna-se agora relevante: Porque é que a escrita (enquanto mito) não imita acções? Com efeito, há algo que a imitação não imita: ela não imita a vontade. A vontade é o limite da imitação. A vontade só pode ser simulada, não imitada. O motivo porque assim é prende-se com uma limitação técnica (ou poética) da própria imaginação. A imaginação fabrica sensações, não acções. E para produzir uma imitação da vontade seria necessário que se pudessem fabricar acções. Aristóteles, como vimos, define a imitação poética especificamente como uma imitação de acções. Mas as acções não são imitáveis, só simuláveis. Prova disso é o facto de a representação dramática ser feita precisamente recorrendo a actores. Os actores simulam o seu corpo a ser controlado por uma vontade alheia. Eles não imitam essa vontade alheia, caso contrário seria impossível distinguir entre o actor enquanto está a actuar e enquanto não está. Mas a vontade que o move quando está a actuar é a mesma do que quando está a agir, caso contrário o próprio acto de representar seria uma impossibilidade. O que ele aí dissocia não é a sua vontade mas outra coisa. Por isso é que também funciona como prova para o argumento de que as acções são apenas simuláveis, mas não imitáveis, o facto de se poder duvidar da sinceridade de alguém relativamente às suas acções. Se a diferença entre a acção verídica e a acção fabricada fosse completa, se uma fosse a imitação da outra, nunca que essa dúvida poderia ser suscitada. Mas porque as acções podem ser simuladas elas podem também ser dissimulativas. O espaço da representação dramática é aquele onde essa dissimulação se torna inambígua. Ele é aquele espaço onde, por convenção, a simulação é despida de toda a autenticidade. Aí sabemos que quem actua está a fingir as acções que representa e a preocupação (epistemológica) de saber se ela está a ser dissimulativa ou genuína (se diz mentira ou verdade) é posta de lado. No *espaço dramático* só temos actores. Enquanto que no *espaço político* temos um conjunto misturado de putativos *agentes* e *actores*. No espaço dramático a posição de cada razão humana é sempre a do espectador. E o seu posicionamento face a esse espaço é o de quem, de fora, observa. Isto será válido tanto para o actor como para o espectador. Aí, o actor será um *espectador activo*, e o espectador propriamente dito, um *espectador passivo*. Mas no espaço político a posição da razão humana pode variar entre a do espectador passivo e a do participante activo. Esta distinção entre espectador e participante é equivalente à que anteriormente fizemos, respectivamente, entre uma situação onde a vontade não intervém ao nível da percepção, e onde somos participantes activos da situação, vendo-a a partir do ponto de vista de quem, de dentro, olha para ela, e entre uma situação onde a vontade intervém ao

nível da percepção, e onde somos os espectadores, quer passivos, que activos, dessa situação, vendo-a a partir do ponto de vista de quem, de fora, olha para ela. É pois a faculdade da imaginação que determina a posição do espectador. Isso quer dizer que há a possibilidade de olhar para espaço político como se de uma situação dramática se tratasse, mas que não há a possibilidade de olhar para o espaço dramático como se de uma situação política se tratasse. No espaço político há a opção de manipular as sensações fenomáticas substituindo-as ou não por fantasmáticas. Enquanto que no espaço dramático todas as sensações são adquiridamente fantasmáticas. O que quer dizer que a razão humana pode ser espectadora, tanto daqueles actores que, dentro das fronteiras convencionais do palco, representam um papel, simulando-o, como daqueles actores que, fora dessas fronteiras, simulam deliberadamente as suas acções. Fora do teatro, contudo, não há o benefício da convenção dramática. O que quer dizer que enquanto dentro do teatro é possível suspender o esforço de determinação de quem é que está a ser actor ou agente, fora do teatro a necessidade da escolha entre a dissimulação e a autenticidade é constante. O espaço dramático surge assim como um espaço de salvaguarda face ao político. O espaço dramático é, digamos assim, um espaço no qual a razão humana entra para poder repousar de uma actividade epistemológica mais intensa. Ela é uma zona de neutralidade face ao conflito permanente que existe na outra. Poder-se-ia perguntar porque motivo é que não é possível conceber um espaço onde a convenção fosse a oposta à dramática. Isto é, onde a convenção fosse a ausência de simulação. Isso prende-se com o facto de a razão humana estar inescapavelmente associada a uma vontade. Pela vontade, a razão humana não apenas sente ou pensa, mas é-lhe dado escolher o que sentir ou o que pensar. Se só tivesse sensibilidade e entendimento, a razão humana sentiria e pensaria (teria percepções) mas não teria a possibilidade de escolher o que sentir e o que pensar (de manipular essas percepções). Porque tem vontade, pode. E fá-lo por via de uma imaginação que usurpa ostensivamente as funções das outras duas faculdades.

Nussbaum tem uma compreensão inteiramente diferente deste problema. Com efeito, ela expressamente reconhece que a: «*phantasia* parece ser uma faculdade bem adaptada para o trabalho de deliberação tal como Aristóteles a concebe [*phantasia* appears to be a faculty well suited to the work of deliberation as Aristotle understands it]» (1990, 77). A imaginação está portanto ligada à vontade. Mas a deliberação que faz recurso à imaginação só actua dentro do espaço político. Com efeito, de acordo com ela, Aristóteles:

«(...) mostra a imaginação a operar próximo de uma concepção ética do bem: a nossa visão imaginativa de uma situação demarca-a ou determina-a como apresentando elementos que correspondem à nossa visão daquilo que deve ser perseguido e evitado [(...) shows imagination working closely with an ethical conception of the good: our imaginative view of a situation “marks off” or “determines” it as presenting elements that corresponds to our view of what is to be pursued and avoided]» (77).

Ela argumenta que, em Aristóteles:

«(...) enquanto o matemático pode com segurança relevar as características concretas do seu triângulo imaginado, a pessoa de sabedoria prática não negligenciará os resultados concretos da imaginação quando pensa sobre a virtude e a bondade. Em vez de ascender do particular para o geral, a imaginação deliberativa liga particulares sem dispensar com a sua particularidade [(...) whereas the mathematician can safely disregard the concrete features of his or her imagined triangle when she is proving a theorem about triangles, the person of practical wisdom will not neglect the concrete deliverances of imagination when thinking about virtue and goodness. Instead of ascending from particular to general, deliberative imagination links particulars without dispensing with their particularity]» (77-78).

Ao que remata:

«Estamos agora preparados para compreender que o Aristotélico defenderá esta focagem concreta como não sendo perigosamente irracional, mas um ingrediente essencial da responsabilidade racional, a ser cultivada pelos educadores [We are now prepared to understand that the Aristotelian will hold this concrete focusing to be not dangerously irrational, but an essential ingredient of responsible rationality, to be cultivated by educators]» (78).

O facto de Nussbaum não considerar a imaginação como uma faculdade separada e autónoma face, quer à sensibilidade, quer ao entendimento, faz com que ela a considere, em vez de como um espaço proléptico de “livre fantasia”, unicamente nos termos de uma função analéptica ligada à memória. Aqui a extrapolação de situações futuras é sempre feita tendo em conta a experiência de situações passadas. A ligação que ela estabelece, ao nível do que designa por “fantasia deliberativa”, com o trabalho lógico da premissa menor dos silogismos (tipicamente, a premissa que adjectiva um caso geral a um caso particular; por ex., “Sócrates é homem”) é a este respeito elucidativa (cf. 77; 79). Isso vai levar a que ela confunda espaço dramático com espaço político. O que lhe permite olhar para as emoções humanas de uma forma incompatível com o movimento purificador da catarse

trágica e estender a convenção dramática até cobrir a totalidade do palco político. Para isso ela tem de propor uma teoria das emoções associada à putativa subordinação da imaginação a um princípio deliberativo:

«Quanto às emoções, Aristóteles notoriamente devolve-as ao papel central na moralidade do qual Platão as banuiu. Ele defende que a pessoa verdadeiramente boa não apenas agirá mas também sentirá as emoções apropriadas sobre o que escolhe. Não apenas a motivação e os sentimentos de motivação correctos mas também sentimentos reactivos e de resposta são constitutivos da virtude e da bondade desta pessoa. Se eu fizer o que é justo pelos motivos ou desejos errados (não porque o é, mas, digamos, pelo lucro), isso não contará como uma acção virtuosa [As for emotions, Aristotle notoriously restores them to the central place in morality from which Plato had banished them. He holds that the truly good person will not only act well but also feel the appropriate emotions about what he or she chooses. Not only correct motivation and motivational feelings but also correct reactive or responsive feelings are constitutive of this person's virtue or goodness. If I do the just thing from the wrong motives or desires (not for its own sake but, say, for the sake of gain), that will not count as virtuous action]» (78).

E a seguir acrescenta:

«Mais surpreendente, eu devo fazer o que é justo sem relutância ou tensão emocional interior. Se as minhas escolhas correctas requerem uma luta, se eu tenho constantemente de suplantar sentimentos fortes que vão contra a virtude, então eu sou menos virtuosa do que a pessoa cujas emoções estão em harmonia com as suas acções. Eu sou avaliável pelas minhas paixões assim como pelos meus calculismos; tudo são partes da racionalidade prática [More striking, I must do the just thing without reluctance or inner emotional tension. If my right choices always require struggle, if I must all the time be overcoming powerful feelings that go against virtue, then I am less virtuous than the person whose emotions are in harmony with her actions. I am assessable for my passions as well as for my calculations; all are parts of practical rationality]» (78).

Nussbaum considera que para ser virtuoso não basta a alguém controlar racionalmente as suas emoções. É também necessário que ela sinta as emoções certas. Não basta controlar as emoções geradoras de comportamentos indesejáveis, agindo, por intervenção de um elemento deliberativo, em contra-movimento face a elas. É necessário aprender (ou ser ensinado) a não sentir essas emoções, substituindo-as por outras emoções, geradoras de comportamentos desejáveis. Ou seja, é necessário que haja uma coincidência absoluta entre vontade e razão. Operando ao nível da premissa menor do silogismo, a imaginação é vista por Nussbaum, na leitura que faz de Aristóteles, precisamente como a faculdade da

razão humana que produz essa concertação entre a vontade e razão, entre a intenção e a deliberação. Ela é uma faculdade racional com consequências práticas.

O actor actua simulando agir em nome de uma vontade alheia. Ele empresta o som da sua voz e o movimento do seu corpo à voz de uma razão puramente textual. Isso não quer dizer que ele suprima a sua própria vontade. Pelo contrário, é enquanto agente que o actor é actor. Ele age de forma intransitiva, simulando uma acção. Assim, o que ele necessita é, inclusivamente, o de poder deter um controlo mais minucioso que o habitual sobre a sua vontade. Um actor pode não sentir ira, mas, se quiser imitar Aquiles, deve simular a discurso e o movimento corporal de quem, como o herói Aqueu, a tem. A queixa de Nussbaum é, previsivelmente, a de que há actores no espaço político. Estes, como os actores que habitam o espaço dramático, também sentem emoções que estão dissociadas das suas acções. Eles não são autênticos, mas dissimulados. Isso implica que o espectador do espaço político – aquele que, de dentro, olha para a situação em que está inserido – tenha uma especial dificuldade em distinguir entre aqueles em quem a vontade e a razão funcionam a uma só voz e aqueles em quem isso não sucede. Previsivelmente também, o que Nussbaum pretende, por via da interpretação que faz da imaginação aristotélica, é arranjar um expediente que permita superar essa dificuldade. A solução está em tentar garantir que essa necessária coincidência entre a vontade e a razão, entre a intenção e a deliberação, possa vir a ocorrer do ponto de vista, não de quem vê, mas, logo à partida, do de quem é visto, ou seja, do dos próprios agentes políticos. Para isso serve a educação. A *educação* é a arte de ensinar o agente a não ser actor, tal como a tragédia é a arte de ensinar o agente a sê-lo, imitando as acções dos homens de carácter elevado. A este nível, ambas estas técnicas de manipulação volitiva se opõem. Através da educação os agentes políticos são ensinados a não simularem as suas emoções por um discurso e um movimento corporal que as torne opacas e as oculte do campo de visão do espectador político. A educação ensina ao agente a virtude da *transparência*. E perante agentes que não são actores as emoções humanas podem novamente ser reabilitadas enquanto elementos participantes da racionalidade política. O que quer dizer que os poetas que Platão expulsou (cf. *República*, 398a; 606-7) da sua cidade virtuosa podem regressar. É esse precisamente o ponto que, invocando o papel que ele dá a imaginação, Nussbaum pretende enfatizar face a Aristóteles. É por isso que para ele, e para ela, as «questões sobre a educação serão as primeiras e as mais cruciais [questions about education would be the first and most crucial]» (1990, 103).

Mas isso não basta. Com efeito, ensinar os agentes a não simular as emoções corresponde apenas a um primeiro momento da educação. O segundo é o de ensinar os agentes a sentirem as emoções certas. Isso implica, por exemplo, perceber que: «Se eu ajudar um amigo com despreendimento, eu sou menos digna de louvor do que se o fizer com o amor e a simpatia apropriados [If I help a friend unfeelingly, I am less praiseworthy than if I do so with appropriate love and sympathy]» (79). São claramente dois problemas diferentes. Um é o de como garantir um comportamento transparente. O outro é o de garantir que esse comportamento transparente é o correcto. De novo, há aqui uma simetria com a tragédia. Assim, tal como a tragédia surge como a técnica da imitação das acções de homens de carácter elevado, assim a educação surge, pelo exemplo pedagógico, como a técnica, não da imitação, mas da emulação das acções de homens desse mesmo carácter (assumindo que tais homens são aqueles que sentem genuíno amor e simpatia por ajudarem os seus amigos). Para possuir genuinamente a virtude da amizade tem de genuinamente se sentir as emoções do amor e da simpatia. A primeira é uma técnica poética; a segunda, uma técnica política. Ora, como é que Nussbaum propõe prosseguir os fins propostos por essa educação aristotélica?

A resposta de Nussbaum lança luz sobre o problema da catarse. Ela diz que: «a educação Aristotélica tem em vista produzir cidadãos que são percepçionadores [Aristotelian education is aimed at producing citizens who are perceivers]» (103). Mas quem são estes “percepçionadores”? Paradoxalmente, eles parecem ser os espectadores de imitações poéticas. Com efeito, ela argumenta que:

«(...) há um forte elemento de perfeccionismo na teoria aristotélica, que insiste que condições materiais e institucionais algo exigentes devem ser alcançadas se as pessoas quiserem realizar a sua completa humanidade [(...) there is a strong element of perfectionism in the Aristotelian theory, which insists that rather demanding material and institutional conditions must be met if people are to realize their full humanity]» (103).

Isto, para que os agentes que não têm os sentimentos certos se possam transformar. As “condições materiais e institucionais (...) exigentes” que ela aí refere são sobretudo as da instituição escolar. Nesta:

«O tipo de raciocínio moral recomendado pelo Aristotélico é claro, bem argumentado, rico teoricamente. Mas também faz pesadas exigências à imaginação e às emoções. Estará muito longe de um curso em teoria formal da decisão, ou nos princípios da racionalidade económica (tal como estes amiúde são exibidos). Encorajará constantemente o aluno a prestar atenção de perto à heterogeneidade da vida. E os materiais do curso incluirão obras de literatura que enriquecem e desenvolvem o sentido da vida, expressando, na atenção que dão ao particular e à sua riqueza de sentimentos, elementos da concepção aristotélica. Incluirá também o estudo profundo e rigoroso de concepções morais alternativas, de forma a dar aos estudantes um sentido mais claro das escolhas disponíveis [The sort of moral reasoning course recommended by the Aristotelian will is clear, well argued, theoretically rich. But it also make large demands upon the imagination and the emotions. It will be very far from a course in formal decision theory, or in the principles of economic rationality (as these are most often portrayed). It will at all times encourage the student to attend closely to the heterogeneity of life. And course materials will include works of literature that enrich and develop the sense of life, expressing, in their own attention to particularity and their richness of feeling, elements of Aristotelian conception. It will include as well the deep and rigorous study of alternative moral conceptions, in order to give the student a clearer sense of the available choices]» (103-104).

Aqui, o ponto a ser enfatizado é o de “obras de literatura que enriquecem e desenvolvem o sentido da vida”. É pelo contacto com a literatura (e a filosofia) que o agente (ou estudante) deverá ser levado a aperfeiçoar a forma de sentir as suas emoções tal que as possa vir a sentir de forma *correcta*. Isto, de forma semelhante a como pelo estudo das ciências e da matemática é levado a aperfeiçoar a sua forma de pensar. Isso acontece porque (no caso da literatura e da filosofia) é posto em contacto com a premissa menor do silogismo, ou seja, com a “heterogeneidade da vida”. O que leva, de acordo com Nussbaum, a que possa maximizar a sua “humanidade”. É aqui que a faculdade da imaginação desempenha um papel fundamental. Torna-se contudo difícil perceber se essa “heterogeneidade da vida” corresponde ao “particular” da história ou ao “universal” da poesia. É que Nussbaum corre efectivamente o risco de reduzir a literatura a um mero trabalho de memória. Com efeito, ao não reconhecer a imaginação como uma faculdade separada a exclusiva consequência de se entrar em contacto com a literatura, entendida enquanto espaço dramático, será a de os agentes políticos se tornarem em espectadores dramáticos, pois, como ela diz, toda a tarefa educativa será empreendida:

«(...) ao serviço de promover a capacidade do estudante para escolher concepções gerais da vida boa e perceber, na prática, o que esta concepção requer. Em cada estágio deste processo, ele continuará a refinar as suas aptidões para reflectir e perceber em e sobre caso concretos, talvez

por um contacto continuado com obras de literatura e história [...] in the service of promoting the student's ability to choose general conceptions of the good life, and to perceive, in practice, what this conception requires. At every stage in the process, they would continue to refine her abilities to reflect and perceive in and about concrete cases, perhaps through continued contact with works of literature and history]» (104).

A distinção entre o espaço dramático e o espaço político surge assim diluída:

«(...) a aceitação de uma concepção aristotélica deve conduzir ao reconhecimento de que as humanidades estão no centro da cultura pública, e que as outras técnicas de pensamento são ferramentas cuja função é assisti-las na sua tarefa de revelar e pôr em prática um sentido mais completo e rico da vida humana e das suas exigências públicas [...] the acceptance of an Aristotelian conception should lead to the recognition that the humanities are at the core of our public culture, and that other techniques of reasoning are tools whose place is to assist them in their task of revealing and enacting a full and rich sense of human life and its public requirements]» (104).

Dizer que se deve reconhecer que “as humanidades estão no centro da cultura pública” é efectivamente o mesmo que dizer que o espectáculo dramático está no centro do espaço político. E dizer que “as outras técnicas de pensamento são ferramentas cuja função é assisti-las na sua tarefa de revelar e pôr em prática (na aceção de assunção de um papel) um sentido mais completo e rico da vida humana e das suas exigências públicas” é o mesmo que dizer que as faculdades da razão humana em geral devem estar submetidas à faculdade da imaginação e à exibição do espectáculo dramático pelo qual o sentido da vida humana é revelado face à necessidade de os agentes políticos serem transparentes e sentirem as emoções certas. Ao que Nussbaum remata:

«Não temos de ir longe para perceber (...) que numa sociedade baseada na percepção os poetas (e filósofos) que pensam como poetas e acolhem as perspectivas da literatura na sua filosofia) são modelos de ensino e julgamento. Pois eles mais que todos se dedicam a encontrar precisamente a maneira certa de dar conta do concreto, pondo toda a variedade, confusão e indefinição da "questão do prático" em palavras que não rebaixam os seus valores, ou simplificam os seus mistérios [We do not have far to go to reach (...) that in a society based upon perception the poets (and philosophers) who think like poets and welcome the insights of literature into their philosophy) are models of teaching and judgment. For they above all are devoted to finding precisely the right way of rendering the concrete, putting all variety, messiness, and indefiniteness of the “matter of the practical” into words that will not debase its values, or simplify its mystery]» (104).

Em suma, os agentes políticos só se tornam em agentes políticos se, primeiro, se tornarem em espectadores dramáticos: a ποιησις torna-se indistinta da πράξις. Acontece que “encontrar precisamente a maneira certa de dar conta do concreto, pondo toda a variedade, confusão, e indefinição da “questão do prático” em palavras que não rebaixaram os seus valores, ou simplificaram os seus mistérios” não faz parte do “universal” da poesia a que Aristóteles se refere. O “universal” a que Aristóteles se refere é o de uma imaginação inteiramente autónoma face às condições da sensibilidade fenoménica. O “caso concreto” (como o de Alcibíades) nada tem a ver com a “possibilidade” contida nesse caso. Essa possibilidade remete para uma dimensão estrutural na qual os casos concretos se posicionam enquanto meras funções. A arte poética não fornece assim qualquer acesso ao caso concreto. Pelo contrário, ela é uma forma de evasão à contingência. Por isso é que ela coloca a história e a filosofia no mesmo palco dramático não respeitando a distinção de Aristóteles. No fundo, Nussbaum trata a filosofia como se fosse história, e assume que a filosofia (ou pelo menos a única filosofia relevante) é literatura. Ela não admite que o “universal” filosófico da poesia esteja separado do “particular” filodóxico da história, que a imaginação analéptica da memória esteja separada da imaginação, puramente proléptica, da livre fantasia, onde, como diz Aristóteles, até o impossível pode ser mais verídico do que o possível, desde que seja crível ou verosímil.

Assim, ao entrar em contacto com as “humanidades” (enquanto conjunto combinado da filosofia, da história, da poesia e da prosa literária) o agente político certamente que não aprenderá a ser «uma pessoa de perspicácia prática [a person of practical insight]» e ele não primará por cultivar «abertura emocional e reactividade ao abordar uma situação nova [emotional openness and responsiveness in approaching a new situation]» (79). O espectáculo dramático não pode ser convertido em experiência pessoal verídica. O que o demarca do espectáculo político é precisamente o facto de ele não ser político. O espectáculo político é o de uma situação contingente à qual irremediavelmente não se pode escapar. Ao passo que o espectáculo dramático é o da possibilidade de evasão do espectador político a essa situação. Para Nussbaum, é como se os agentes políticos, tendo só uma vida e um tempo limitado para a viver, pudessem, pelo contacto com a literatura, ter acesso a mais experiência de vida do que aquela que esse tempo naturalmente permite. O raciocínio é semelhante ao que se faz com o conhecimento científico: tal como alguém, ao aprender ciências, pode, num curto espaço de tempo,

aprender a “sabedoria teórica” acumulada ao longo de várias gerações, assim também, ao aprender humanidades, ela pode aprender a “sabedoria prática” assim acumulada. Só que a ciência, porque nunca corta o vínculo da imaginação à sensibilidade fenoménica, é sempre um trabalho de memória. Mas a literatura, porque o corta, não o é. Da mesma forma que a imaginação, desligando a actividade da memória, substitui a sensibilidade, assim a literatura, enquanto produto dessa imaginação ao nível da imitação da voz humana, corta toda a possibilidade de relação com o caso concreto da história. Ao assistir a uma representação do *Édipo*, o que sucede ao espectador dramático não é colocar-se na mesma posição dos que a isso assistiriam se ela fosse uma situação verídica. Pela natureza fictícia daquilo a que assiste, o espectador dramático está excluído de nela participar. A sua vontade não tem efeitos sobre o espaço de realidade que a arte poética representa. Os efeitos de purificação das emoções da piedade e do medo têm precisamente a ver com o facto dessas emoções serem vividas a partir da experiência de uma sensibilidade fantasmática, e portanto, de uma experiência que, sendo real, é contudo inteiramente fictícia, e portanto, segura do ponto de vista da conservação natural. Assim, os que, seguindo o conselho de Nussbaum, quiserem adquirir uma maior sabedoria prática, melhorando a forma como respondem emocionalmente a novas situações, se, em vez de o fazerem buscando experiências na vida fenoménica, perigosa e mortal, que tem lugar nos limites do espaço político, o fizerem delegativamente por contacto com as humanidades, ou seja, por contacto com um professor (ou uma instituição) que os educa facultando-lhes leituras de Ésquilo, Heródoto ou Platão e que lhes diz que, em função do que aí testemunham, devem adoptar um comportamento transparente e ter as emoções certas, eles estarão unicamente a confundir a arte com a vida. Nussbaum, parece-nos, endossa essa confusão.

Nussbaum não percebe que a sensibilidade de substituição que a imaginação produz não é adequada para substituir a vida enquanto experiência do contingente. O que ela aconselha é, na verdade, que se retire genericamente aos agentes políticos a possibilidade de se posicionarem enquanto espectadores dramáticos. Com efeito, ela não propõe um contacto directo com a representação dramática. Em vez disso, ela propõe que a representação dramática seja trazida para dentro do espaço cívico da sala de aula, na qual o professor é um actor transfigurado. É efectivamente difícil saber quando é que o professor está a ser agente ou actor. Isto é, quando é que ele fala enquanto agente político, ou quando é o poeta que musicamente fala através dele. Ele pode, quer usar a voz do poeta

para dissimular a sua própria voz, caso em que está a ser um agente, quer usar a sua própria voz simulando através dela a voz do poeta, caso em que está a ser um actor. Mas nesse caso a representação dramática passa a ser permanentemente mediada pela figura do educador, o qual, ao chamar a atenção para a “riqueza” das emoções humanas, irá «conduzir ou guiar o agente percepcionador, demarcando numa situação concreta imaginada os objectos que devem ser perseguidos e evitados [lead or guide the perceiving agent, “marking off” in a concretely imagined situation the objects to be perused and avoided]» (78). Os poetas são readmitidos no espaço político, é certo, mas ainda e sempre sob a tutela dos educadores. Para Nussbaum os agentes políticos só se tornam em agentes políticos se, primeiro, se tornarem em espectadores dramáticos. Mas em espectadores dramáticos que não vão ao teatro. Eles não vêem o que acontece a Édipo, mas escutam o que acontece a Édipo tal como isso é visto e dito por outrem. Nussbaum estabelece o que parece ser uma cláusula de salvaguarda relativamente à latitude das concepções morais. Ao agente não deve ser imposta uma concepção de virtude, mas ele deve escolher entre várias concepções de virtude (ou de carácter) postas à sua disposição, enquanto representação, no espaço dramático. Contudo, isso serve precisamente para que as concepções morais que sejam reprováveis do ponto de vista da maximização da “humanidade”, possam, ao nível fantasmático, ser situacionalmente simuladas sem os perigos efectivos que trariam se, ao nível fenomático, elas fossem ensaiadas na prática, “demarcando numa situação concreta imaginada os objectos que devem ser perseguidos e evitados”. Trata-se pois de uma cláusula de salvaguarda, não para a liberdade de escolha, mas para a sua restrição. A interpretação que fazemos da noção de imaginação em Aristóteles permite-nos, em oposição à de Nussbaum, olhar para a literatura, para a arte poética, como um instrumento, não de inclusão, mas de exclusão face ao político. Isso é o que acontece quando se dissolve qualquer confusão possível entre a figura do actor e a do agente. Ao se retirar aos agentes a possibilidade de, dentro dos limites do próprio espaço político, e fora da convenção dramática, mentirem, isto é, simularem e dissimularem, fingirem não ser o que são, ou serem o que não são, retira-se-lhes a possibilidade (a única que têm) de se evadirem da contingência da sua situação histórica. E o que se lhes retira com isso é também, e precisamente, a sua liberdade.

3. TEXTO E VONTADE

Aristóteles diz que os poetas produzem imitações de acções. Não são os actores que o fazem. Os actores são um meio para essa imitação. A definição de Aristóteles é assim compatível com a dos actores enquanto simuladores de acções, uma vez que ele nada diz de específico acerca da sua actividade. Mas nós dissemos que as acções não são imitáveis, só simuláveis, e isto, seja por actores ou por qualquer outro meio. Nesse caso há uma incongruência. Temos pois de introduzir uma correcção à definição de Aristóteles. A técnica que Aristóteles diz estar na posse dos poetas será mais rigorosamente definível como a de imitar, não acções, mas uma voz. Se acharmos que essa voz é, ela própria, uma forma de acção (e isso é admissível), podemos então dizer que o poeta imita a acção dessa voz, mas é tudo. As acções não são imitáveis porque a vontade do actor que controla essa putativa imitação permanece a mesma ao longo de todo o processo. Para passar a ser doutrem e não sua, seria necessário que ele, predispondo-se a imitar uma vontade, o conseguisse efectivamente. Mas isso nunca sucede (a não ser que ele próprio se transformasse, enquanto agente, em alguém diferente dele próprio). Assim, ele só está em posição de simular a situação em que a sua vontade se torna alheia. E como é que ele faz isso? Fá-lo emprestando o seu corpo a uma voz, essa sim, que não a sua. Essa voz é o que constitui propriamente o objecto da imitação. O que o actor dissocia quando dá o seu corpo a uma voz é, não uma vontade de outra vontade, mas uma razão de outra razão. Quem fala na voz que emana do seu corpo enquanto actua, enquanto simula uma vontade alheia, não é a voz da sua razão humana mas a voz do texto, cuja razão, sendo racional, não é humana. Por isso é que se pode estabelecer a convenção dramática. Porque a razão que está expressa no palco não é uma razão humana. Isto é, ela é uma razão sem vontade. A voz que o actor fala quando actua é a voz de um texto escrito. A voz do actor é um suplemento à voz do texto escrito. Se lida em silêncio, essa voz é idêntica à que é possível escutar quando alguém se escuta (pela imaginação) a si próprio a pensar. O actor é aquele que intervém retransformando-a numa voz oral efectiva. Essa oralidade não pode ser confundida com a do actor enquanto não-actor. Ela continua a ser apenas a voz do texto. O texto não está equipado com um aparelho vocal. Ele não pode oralizar a sua própria voz. O actor (como o leitor) suplementa-a fornecendo-lhe o som de que ela carece. O processo que leva da epopeia à tragédia evidencia esta evolução. A transformação de um texto

escrito declamado num texto escrito dramatizado reflecte o interesse em se suplementar crescentemente a voz do texto com um conjunto de dispositivos que a tornem cada vez mais semelhante a uma oralidade dotada de vontade. O que, ao limite, levará a uma situação em que o actor não se consegue distinguir do agente.

Mas porque é que a voz do texto é uma imitação da voz humana? Isso deve-se a um desenvolvimento recente na evolução da espécie humana: o da tecnologia da escrita. A linguagem oral é, de um ponto de vista evolutivo, mais antiga que a linguagem escrita. Isso faz com que se assuma a voz da oralidade como a voz natural. Essa anterioridade define a putativa ordem da imitação. Torna-se assim possível entender a escrita como uma técnica de imitação da linguagem oral. Isto é especialmente válido para o caso da escrita alfabética. O produto dessa imitação é o *texto*. Sendo assim, ela é ainda a linguagem de uma oralidade, na qual está sempre contida, mesmo que de forma inexpressa, a articulação de um som. A este propósito, Eric Havelock diz que:

«A persistente parceria entre a oralidade e a literacia, ouvido e olho, levou Platão, que escrevia no momento crucial de transição de uma para a outra, a reafirmar a primazia do falar e ouvir na resposta pessoal oral, até mesmo quando escrevia. O formato aparentemente falado dos seus diálogos atesta a parceria. Num deles – o *Fedro* – luta, inclusive, por dar à mensagem oral prioridade sobre a escrita, embora com um resultado ambíguo. Mas foi a escrita que possibilitou a sua própria profissão e a sua produção literária – o primeiro corpo extenso e coerente de pensamento especulativo escrito na história da humanidade – atesta-o bastante [The continuing partnership between orality and literacy, ear and eye, required Plato, writing in the crucial moment of transition from one to the other, to reassert the primacy of speaking and hearing in personal oral response, even as he wrote. The apparently spoken form of his dialogues testifies to the partnership. In one of them – the *Phaedrus* – he even strives to give the oral message priority over the written, though with ambiguous results. But it was the written which had made his own profession possible, and his literary output – the first extensive and coherent body of written speculative thought in the history of mankind testifies as much]» (1986, 111-112).

E acrescenta:

«A conversão de um meio de comunicação acústico num objecto visível usado para o mesmo fim teve vastos efeitos que, na época em que ocorreram, foram aceites inconscientemente (com algumas excepções); e foram completamente aceites desde então. Como resultado da eficiência tecnológica, a conversão podia vir a ser total – o único caso deste tipo na história humana. Toda a linguagem podia agora ser pensada como linguagem escrita. O texto, enquanto lido, veio a ser visto como o

equivalente da palavra enquanto falada [The conversion of an acoustic medium for communication into a visible object used for the same purpose had wide effects which at the time they occurred were accepted unconsciously (with some exceptions); and by and large they have been so accepted ever since. As a result of technological efficiency, the conversion could be total – the only instance of this in the human history. All language could now be thought of as written language. The text as read came to be regarded as the equivalent of the word as spoken]» (112).

E que:

«Uma vez que os especialistas e eruditos lidam quase exclusivamente com textos, cresceu a presunção de que a escrita é igual à linguagem – de facto, a escrita é a linguagem, mais do que um mero artefacto visual projectado para despoletar a memória de uma série de sons linguísticos por associação simbólica. As escritas não alfabéticas, como as do Japão e da China, são comumente confundidas com as línguas estranhas que as substituem, como se ambas fossem inseparáveis. É uma concepção errada que tende a vedar qualquer proposta de alfabetizar línguas faladas. A própria ciência da linguística trata comumente a linguagem textualizada como se fosse a linguagem no seu todo [Since scholars and specialists deal almost exclusively with texts, the assumption as grown that writing is identical with language – in fact, that writing is language, rather than merely a visual artifact designed to trigger the memory of a series of linguistic noises by symbolic association. Non-alphabetic scripts, such as those of China and Japan, are commonly confused with the foreign tongues they are used for, as though the two were inseparable. It is a misconception which tends to block any proposal to alphabetize spoken tongues. The science of linguistics itself commonly treats textualization as though it were the whole of language]» (112).

Mas que:

«A confusão é compreensível, porque só quando a linguagem está escrita é que se torna possível pensar acerca dela. O meio acústico não sendo capaz de visualização, não alcançou reconhecimento como um fenómeno totalmente separável da pessoa que o usava. Mas no documento alfabetizado o meio torna-se objectificado. Aí era reproduzida perfeitamente no alfabeto, não uma imagem parcial, mas uma totalidade, já não apenas uma função de "mim", o falante, mas um documento com existência independente [The confusion is understandable, because it is only as language is written down that it becomes possible to think about it. The acoustic medium, being incapable of visualization, did not achieve recognition as a phenomenon wholly separable from the person who used it. But in the alphabetized document the medium became objectified. There it was, reproduced perfectly in the alphabet, not a partial image but the whole of it, no longer just a function of "me" the speaker but a document with an independent existence]» (112).

Há aqui um ponto que é preciso esclarecer. Havelock argumenta que a linguagem escrita depende da linguagem oral, mas que, por causa de condições especiais, inerentes à imageticidade da escrita, foi abusivamente assumido, quer que a escrita podia ser usada como modelo para a linguagem, quer, sobretudo, que ela possuiria uma forma de existência autônoma face à própria oralidade. Ora, em função disso, iremos defender duas coisas aparentemente contraditórias: que a linguagem escrita, na medida em que dela deriva, depende efectivamente da linguagem oral, mas que, ao mesmo tempo que isso acontece, a escrita se constitui por essa via como um entidade separada da oralidade. Havelock di-lo reprobatoriamente, enquanto objecção, mas em nosso entender é inteiramente correcto afirmar que o texto é “não apenas uma função de “mim”, o falante, mas um documento com uma existência independente”. Não é de todo forçoso que haja uma contradição em dizer que o texto é autónomo face à oralidade ao mesmo tempo que deriva dela. Com efeito, a linguagem escrita depende da linguagem oral na medida em que ela é uma imitação poética dessa mesma linguagem. Mas, precisamente porque ela é uma imitação de carácter transitivo, e não apenas uma simulação de carácter intransitivo, temos que “o texto enquanto escrito passou a ser considerado como equivalente à palavra falada”. Isto, porque se tornou impossível estabelecer uma distinção entre os dois. Contudo, é precisamente isso que faz com que a sua voz se autonomize, uma vez que tal obriga a que se encontre um critério para as separar. O próprio Havelock enuncia, pois, o motivo porque se deve considerar a escrita como autónoma face à oralidade: porque, face à eficiência mimética da tecnologia da escrita alfabética, se torna impossível distinguir entre a oralidade da voz humana e a oralidade do texto. De resto, tal como já anteriormente era impossível distinguir entre a oralidade vocálica, fenomenicamente percebida, dessa outra voz e oralidade noética, puramente imaginada, da voz do pensamento. Isso quer dizer que ao nível da sua percepção, seja ela fenomática, fantasmática ou noemática, todas as vozes são percebidas a partir de um *ponto de escuta* comum. Essa voz comum é uma voz sem dono. E todas as separações que nela possamos encontrar têm de ser estabelecidas, por cada razão humana, de forma constante e recorrente de acordo com um determinado critério *crítico*.

O problema da diferenciação entre a voz textual e a voz humana, entre a voz que emana da escrita e a voz que, ou emana do aparelho vocal humano, ou é imaginada pelo pensamento, tem uma das suas problematizações recentes no tema da “morte do autor”. Quando Roland Barthes diz que «o nascimento do leitor deve ser feito à custa da morte do

Autor [la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur]» (1994, 495), o “leitor” é aqui o mesmo que a voz do texto. A “morte do autor” não é a proclamação do desaparecimento do original humano do qual a voz textual que o leitor escuta é a imitação, apenas a da separação irrevogável entre essas duas vozes. A este respeito Barthes diz que:

«Embora o império do autor permaneça ainda potente (...) alguns escritores desde há muito que já tentaram dela desembaraçar-se. Em França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de substituir a linguagem ela mesma por quem até agora era encarado como sendo o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever, é, através de um pré-requisito de impersonalidade anterior (...), alcançar esse ponto onde só a linguagem age, “executa” e não “eu” [Bien que l’empire de l’Auteur soit encore très puissant (...), il va de soit que certains écrivains ont depuis longtemps déjà tenté de l’ébranler. En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c’est le langage qui parle, ce n’est pas l’auteur ; écrire, c’est, à travers une impersonnalité préalable (...), atteindre ce point où seul le langage agit, « performe », et non « moi » (...)]» (492).

Barthes chama a atenção para o facto de até a linguística moderna ter determinado que a «enunciação é toda ela um processo vazio [l’énonciation dans sons entier est un processus vide]» (493). Ele prossegue acrescentando que:

«O afastamento do Autor (...) não é somente um facto histórico ou um acto de escrita; ela transforma por completo o texto moderno (...). O tempo, agora, não é o mesmo. O autor, desde que nele se acredite, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: livro e autor situam-se automaticamente sobre uma única mesma linha, distribuídos como um *antes* e um *depois*. O Autor é encarado como *nutrindo* o livro, o que quer dizer que ele existe antes dele, pensa, sente, sofre, vive por ele; ele está na mesma relação de antecedência com a sua obra que o pai tem para com o seu filho. Ao contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; ele não está de nenhuma forma equipado com um ser que preceda ou exceda a sua escrita; ele não é de todo o sujeito do qual o seu livro seria o predicado; não existe nenhum outro tempo a não ser aquele da enunciação, e todo o texto é eternamente escrito *aqui e agora* [L’éloignement de l’Auteur (...) n’est pas seulement un fait historique ou un acte d’écriture : il transforme de fond en comble le texte moderne (...). Le temps, d’abord, n’est plus le même. L’Auteur, lorsqu’on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l’auteur se placent d’eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l’Auteur est censé *nourrir* le livre, c’est-à-dire qu’il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d’antécédence qu’un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n’est d’aucune façon pourvu d’un être qui précéderait ou excéderait

son écriture, il n'est en rien le sujet don son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout le texte est écrit éternellement *ici et maintenant*.]» (493).

O elemento que permite a Barthes separar a voz do texto da voz humana é a diferença que estabelece entre o “autor” e o “escritor”. O escritor, ao contrário do autor, é aquele que enuncia o texto, não enquanto entidade que dele está separada, mas enquanto entidade coincidente com a enunciação. Ele é o nome que é dado por Barthes à “linguagem que fala” no texto. Ele é o nome da própria voz do texto. O que diferencia o “autor” do “escritor” não é apenas a posição que cada um ocupa face ao momento da enunciação mas o facto de que o “autor (...) pensa, sente, sofre e vive” numa posição que é independente da do próprio texto. O autor pensa, sente e sofre pela sua obra, mas a sua obra não é isso, apenas uma expressão disso. Dizer que o autor pensa, sente e sofre pela sua obra é dizer que a sua vontade é separada da sua obra. É dizer que a sua obra é o produto poético da sua vontade. Mas dizer que quem fala no texto é, não ele, o seu autor, o agente da imitação, mas uma outra voz, a da linguagem, é dizer que entre o plano da sensibilidade – o das sensações fenomáticas – e o plano da imaginação – o das sensações fantasmáticas – entre o plano da vida natural que é dada e o da vida artificial de substituição que é artificialmente fabricada, entre o autor e a obra, há uma linha de separação intransponível. O autor, ao aplicar a sua vontade para produzir uma imitação da sua voz humana, não consegue, ao fazê-lo, imitar com isso a sua vontade, só a sua voz. Essa voz é apenas um conjunto de sensações feitas de som e imagem. O aspecto volitivo, porque é inimitável, tem de ser sempre posteriormente acrescentado, enquanto simulação. A diferença de temporalidade entre o autor e o escritor marca pois a diferença entre a *presença* e a *ausência* de uma vontade:

«(...) escrever já não pode mais designar uma operação de recordação, de constatação, de representação, de “figuração” (...); mas bem aquilo que os linguistas, na sequência da filosofia de Oxford, chamam um performativo, uma forma verbal rara (exclusivamente dada na primeira pessoa e no presente) na qual a enunciação não tem outro conteúdo (nenhuma outro enunciado) que a do acto pela qual ela é proferida: qualquer coisa como o *Eu declaro* dos reis ou o *Eu canto* dos poetas muito antigos; o escritor moderno, tendo enterrado o autor, já não pode pois acreditar, de acordo com a visão patética dos seus predecessores, que esta mão é demasiado lenta para o seu pensamento ou a sua paixão e que, conseqüentemente, fazendo disso uma lei de necessidade, ele tem de acentuar esse atraso e “trabalhar” indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a sua mão, desligada de qualquer voz, trazida por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), delinea um campo sem origem – ou que, pelo menos, não tem outra origem a não ser a linguagem ela própria,

uma linguagem que incessantemente põe em questão toda a origem [(...) écrire ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, « peinture » (...), mais bien ce que les linguistes, à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère : quelque chose comme le *Je déclare* des rois ou le *Je chante* des très anciens poètes ; le scripteur moderne, ayant enterré l'Auteur, ne peut donc plus croire, selon la vue pathétique de ses prédécesseurs, que sa main est trop lente pour son pensée ou sa passion, et qu'en conséquence, faisant une loi de la nécessité, il doit accentuer ce retard et « travailler » indéfiniment sa forme ; pour lui, au contraire, sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine – ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine.]» (493).

A “mão” do autor é aqui o mesmo que a sua vontade. A mão “que é demasiado lenta” é o gesto de uma vontade que mantém sempre um atraso face à imitação que, através da escrita, do “acto de inscrição”, o autor faz da sua voz, atraso que nunca consegue ser recuperado, e que por isso só pode ser simulado. A mão que é demasiado lenta denota também uma diferença entre o pensamento e a linguagem, entre as operações de diferenciação sinestésica ligadas aos diversos tipos de sensações e a sua transformação numa forma de sintaxe. Não é obrigatório que uma sintaxe tenha de estar baseada na diferença entre o som e a imagem. Mas no caso da escrita alfabética é isso que acontece. Quando alguém escreve algo para depois reconhecer que isso que está escrito nisso que escreveu não diz aquilo que ela quis dizer, não é porque não tivesse conseguido passar à escrita tudo aquilo que imaginou com a voz do seu pensamento. Isso pode acontecer, é certo, mas nesse caso trata-se apenas de uma diferença na velocidade de operação dos processos da linguagem ao nível da voz humana e da voz textual (demora mais tempo a escrever uma frase no papel do que a imaginá-la mentalmente). Quando alguém reconhece que o que escreveu não quer dizer aquilo que ela quis dizer é porque a voz do seu pensamento já mantém uma distância face ao pensamento ele próprio. Isto é, é porque o conjunto de intelecções que a razão produz, quer ao nível das sensações fenomáticas, quer ao nível das sensações fantasmáticas, ou possui deficiências ao nível da sintaxe, ou a própria sintaxe mostra ser insuficiente para as expressar. É por isso que o autor sente necessidade de “trabalhar” indefinidamente a sua forma”. Há assim um excesso de sentido face àquilo que, pela linguagem, nesse caso, é dito. E o conjunto de sensações fantasmáticas a que a linguagem corresponde substitui apenas parte do sentido total que é percebido pela razão humana (mesmo face a outras sensações imaginadas). Assim, a

diferença entre o “dizer” e o “querer dizer”, entre a “mão” e o “pensamento ou paixão”, é propriamente uma diferença entre linguagem e pensamento e não entre escrita e pensamento, entre, quer a voz do pensamento, quer a voz do texto da qual ela é uma imitação, e aquilo que é sentido, imaginado e pensado pela razão humana. Barthes quer equivocadamente reduzir tudo ao segundo caso. Mas o seu exemplo deve estar referido ao primeiro. Mas então o que é que justifica esse distanciamento entre a “mão” e “pensamento ou paixão”? Barthes não fala aqui da imaginação. Mas em “pensamento” podemos incluir todos os processos, quer noéticos, quer fantasmáticos; na “paixão”, os processos fenomáticos; e na “mão”, o elemento volitivo. Barthes quer porventura localizar a vontade ao nível da “paixão”. Mas tal induz em erro, uma vez que esse distanciamento ocorre precisamente por causa da introdução do elemento volitivo. Todas as sensações começam por ser sensações fenomáticas, mesmo as fantasmáticas. Elas separam-se quando a vontade intervém. É essa vontade que cria a distância entre o que é dado e o que é fabricado. A linguagem, sendo um conjunto de sensações fantasmáticas, e portanto, fabricadas, quando surge, já vem com essa distância incluída. Ela, enquanto pura forma, isto é, enquanto sintaxe, já é sempre ποιησις.

Que a escrita, para Barthes, já não possa “designar uma operação de recordação, de constatação, de representação, de “figuração”” significa que ele concebe a imaginação como inteiramente separada da memória. O anúncio que ela faz da morte do autor, assim como do nascimento do escritor moderno, cujo “gesto de inscrição” delineia um “campo sem origem”, é o anúncio precisamente dessa separação. O não ser essa escrita reconhecida como tendo uma origem é o mesmo que reconhecer que ela corresponde apenas a um conjunto de sensações fantasmáticas, as quais já não conseguem recuperar qualquer putativa relação de “representação” que possam ter tido com a sensibilidade fenoménica. O trabalho da escrita é, nesse caso, um puro trabalho de imaginação. Trata-se no fundo de repetir aqui o mesmo esquema da *différance* em Derrida. Assim, quando alguém escreve “há dias aconteceu-me isto e aquilo”, isso, especificamente enquanto escrita, corresponde a uma falsa memória, a uma memória só da imaginação, a qual perdeu qualquer putativo vínculo com a sensibilidade fenoménica, a verdadeira sendo só aquela que quem se lembra disso mentalmente tem. Se for dita, em vez de escrita, é uma memória verdadeira. Essa falsa memória é unicamente uma memória literária, a qual pertence ao “universal” poético de Aristóteles (cf. *supra* pág. 33). A separação entre autor

e escritor ocorre precisamente porque, por via da utilização da tecnologia alfabética, a imitação que o autor produz da sua voz é de tal forma eficaz, de tal forma fiel ao original que imita, que passa a não ser perceptível qualquer diferença entre os dois, entre imitado e imitação. A escrita torna-se assim num novo original. Se a escrita não tem origem, não é nesse caso porque não seja uma imitação, mas, ao contrário, é precisamente porque o é, e porque o é de forma superlativa. Uma tal origem perde-se na qualidade perfeita da imitação. É por isso que Barthes diz que o escritor, ao contrário do autor, quando escreve, escreve com a mão “desligada de qualquer voz”. A mão do autor está ligada a uma voz. Ele é uma vontade que controla o que “quer dizer”. Mas a mão do escritor, sendo automática, perde esse controle. O escritor não “quer dizer”, unicamente, ele “diz”. O escritor é um autor sem vontade. A voz do texto a que a voz do escritor corresponde é, efectivamente, uma voz sem vontade. Mas o que ele diz é algo que também é escutado. Nesse caso, as metáforas que são utilizadas por Barthes estão incompletas. O que é visto na imagem da escrita é lido tanto enquanto imagem como enquanto voz. Portanto, se é certo que a mão do escritor está desligada da voz do autor, ela não está desligada da sua própria voz textual. Ela é uma voz que surge tão original ao leitor, como o que alguém diz surge a um qualquer auditor. Suponha-se que profiro em voz alta uma palavra. A seguir, fazendo uso da escrita alfabética, posso, se assim pretender, escrever essa palavra numa folha de papel. E contudo, quando pego nessa folha de papel e leio a palavra que acabo de nela escrever, seja vocalizando-a, seja imaginando-a, a voz que ouço já não é a minha. Prova disso é o facto de quem quer que possa vir a ler essa palavra, para o poder fazer com eficácia, nada precisar saber acerca da minha existência concreta. Quem aí me dirige a palavra já não sou eu. É certo que o que ouço também é visto enquanto imagem gráfica. Mas Barthes parece querer reduzir a escrita exclusivamente a um puro “gesto de inscrição”, o que é, não apenas redutor, como incorrecto. À custa de querer enfatizar o aspecto imagético da escrita ele oblitera o seu aspecto fonético. A voz que o leitor escuta tanto pode ser uma voz imaginada como uma voz oral (eu tanto posso ler um texto em silêncio como em voz alta), mas em qualquer caso, ela é sempre uma voz. Reduzir a escrita à imagem é empobrecê-la face à complexa sinestesia que ela comporta. É neste aspecto vocálico da escrita que consiste propriamente o seu aspecto imitativo. A escrita é a imitação de uma voz por imagens. Pela tecnologia alfabética essa imitação atinge um grau elevado de perfeição. Tão perfeita essa imitação é que Barthes (e depois dele, Derrida) é levado a acreditar que ela é puramente imagem, pois esse acaba por ser o único critério que tem para a distinguir da voz do autor. Mas a escrita alfabética, se é a imitação de uma

voz por imagens, é-o para imitar uma voz. O leitor, se vê imagens, é para escutar uma voz. Que essa voz não seja a voz de quem produziu essa imitação, a do autor, mas uma voz que se tornou separada e independente da voz de que ela é a imitação, a do escritor, tal é inteiramente outra questão. Isso, entretanto, não quer dizer que não hajam escritas puramente imagéticas. As escritas baseadas na linguagem gestual dos surdos-mudos pertencem a esse tipo de escrita imagéticas, as quais, contudo, não devem ser confundidas com a alfabética. Que existam tais escritas funciona aliás como prova suplementar para o facto de a linguagem produzida pela escrita alfabética não ser uma linguagem feita só de imagens.

Barthes diz que a “mão” que controla a escrita, o “puro gesto de inscrição” a que ela corresponde, “não tem outra origem a não ser a linguagem ela própria, uma linguagem que incessantemente põe em questão toda a origem”. Esta é uma declaração da separação da voz do texto da voz humana. Mas Barthes comete o erro para que Havelock alerta: o de que “os especialistas e eruditos lidam quase exclusivamente com textos, cresceu a presunção de que a escrita é igual à linguagem – de facto, a escrita é a linguagem, mais do que um mero artefacto visual projectado para despoletar a memória de uma série de sons linguísticos por associação simbólica”. A voz da oralidade, ou a voz imaginada do pensamento, é tanto uma voz da linguagem como o é a linguagem da escrita. Porque confunde texto com linguagem, Barthes, de forma imprópria, esgota a linguagem no texto. A morte do autor se, por um lado, expande o campo da linguagem de forma a prescrever a existência de uma textualidade separada da oralidade, por outro, também o restringe, na medida em que inviabiliza a independência dessa mesma oralidade. Mas tanto a oralidade como a textualidade têm de ser reconhecidas como formas separadas de linguagem. Isto, apesar de, no caso de o instrumento utilizado ser o alfabeto, uma ser a imitação da outra. É contudo equívoco considerar que a imitação poética ameaça a independência da textualidade. São precisamente os recursos disponibilizados por essa técnica de manipulação sinestésica que garantem essa independência, uma vez que são eles que tornam possível a constituição do imitado como um novo original, em vez de como uma mera simulação. Que a linguagem, na sua forma textual, não tenha “outra origem a não ser a linguagem ela própria”, é algo que deve ser assumido como querendo referir-se a essa condição de novo original; e que ela seja “uma linguagem que incessantemente põe em questão todas as origens”, à busca por um critério que a permita distinguir da voz humana de que ela é a imitação. Temos pois que o “nascimento do leitor”, isto é, da voz separada

do texto, não é feita à custa da “morte do autor”. O autor não é apagado. Ele apenas separa a sua da voz do texto, produzindo, pela escrita, dela uma imitação. Não é o leitor que efectua essa separação. Quando o leitor parte para a leitura do texto, essa separação já se encontra consumada. A tarefa do leitor não consiste em separar a voz do texto da do autor, mas em estabelecer critérios que permitam distingui-las. As duas vozes estão já sempre separadas. Mas porque uma é a imitação da outra, elas começam por ser indistinguíveis. Eu posso recitar um pensamento (imaginar uma voz oral), passá-lo à escrita, e dizer: “são o mesmo”. À partida é fácil achar que sim. Mas no momento em que o escrevo uma separa-se da outra. A dificuldade está, nesse caso, em descobrir quais as diferenças. Com efeito, a imitação provoca a falência da diferença semântica enquanto princípio de determinação intelectual da razão humana; a simulação, ao contrário, não provoca. Assim, para poder distinguir entre imitações indistinguíveis não será possível fazê-lo recorrendo a um qualquer critério ele próprio imitativo. O que significa um critério alheio à manipulação sinestésica. Um que esteja em proporção inversa daquela que a tecnologia da escrita alfabética, pela sua eficácia mimética, evidencia. Esse critério é o de um elemento volitivo associado a um sentido pré-referencial.

Quando Barthes diz que “a enunciação não tem outro conteúdo (nenhuma outro enunciado) que a do acto pela qual ela é proferida: qualquer coisa como o Eu declaro dos reis ou o Eu canto dos poetas muito antigos” isso pode ser visto como um argumento em favor da perfeição da imitação poética. O performativo da “primeira pessoa” e o “tempo presente” da enunciação da voz textual é expressamente apontado por ele como decorrente da noção de performativo com que a filosofia de Oxford descreve os actos de fala da oralidade. Isto é, os actos em que a acção consiste, não em referir o que é dito de algo, mas, propriamente, em dizer algo. Ao fazê-lo, Barthes acaba por descrever a voz do texto como se fosse oral. Aí a fala é descrita como uma forma de acção. Ora, se tivermos em atenção a definição que Aristóteles dá da tragédia, de que ela é a imitação de acções (de carácter elevado), sendo que os seus efeitos se fazem sentir só pela leitura, percebemos que existe uma afinidade entre uma tal definição e a dos actos de fala. Isto é, se a tragédia é a imitação de acções, as acções que são por ela imitadas são, não aquelas a que as proposições que a compõem fazem expressamente referência (pois o mito não imita, mas apenas descreve acções desse tipo), mas apenas aquelas que correspondem ao próprio acto de as dizer. Em *How To Do Things With Words*, J.L. Austin diz:

«(...) começámos por distinguir todo um grupo de acepções de "fazer alguma coisa" que estão incluídos juntos quando dizemos (...) que dizer alguma coisa é em sentido normal completo fazer alguma coisa - o que inclui a sua enunciação com um certo "sentido" na acepção filosófica favorita da palavra, isto é, com um certo sentido e uma certa referência [(...) we began by distinguishing a whole group of senses of 'doing something' which are included together when we say (...) that to say something is in the full normal sense to do something – which includes the utterance of them with a certain 'meaning' in the favourite philosophical sense of that word, i.e. with a certain sense and a certain reference]» (1955, 94).

Ora, «o acto de "dizer alguma coisa" no sentido normal completo [the act of 'saying something' in this full normal sense]» é aquilo que Austin denomina por: «execução de acto locutório [performance of a locutionary act]» (67). É nessa perspectiva que ele diz (e é a este aspecto que Barthes se refere) que: «se emitir o enunciado é fazer alguma coisa, o "eu" e o "activo" e o "presente" parecem apropriados [if issuing the utterance is doing something, the 'I' and the 'active' and the 'present' seem appropriate]». Isto é: «que tem um verbo na primeira pessoa do indicativo singular activo [which as a verb in the first person singular indicative active]» (67). Esse eu do presente do indicativo, esse sujeito que contém a acção indicada no tempo desse verbo, que executa, com o próprio acto da enunciação, uma acção do tipo que esse tempo verbal indica, é o eu implícito da oralidade. Assim, quando alguém diz alguma coisa, para além do conteúdo específico do que possa dizer (e que pode ou não ser referencial), ela está também a executar a acção de dizer isso que diz. E isso é, independentemente de quaisquer outras circunstâncias, sempre dito na primeira pessoa singular do indicativo presente. Assim, quando alguém diz “Nós ontem fomos a casa do João” ou “Ele amanhã irá a casa do João”, mesmo que o conteúdo do que é dito o seja, num caso, na primeira pessoa plural do pretérito perfeito, no outro, na terceira pessoa singular do futuro imperfeito, isso que é dito, é dito sempre por alguém que o diz sempre na primeira pessoa singular do presente indicativo. O mesmo é válido para o enunciado “A casa é amarela”. Aqui, se o conteúdo está dito na terceira pessoa singular do indicativo presente, quem o diz, di-lo sempre aqui e agora, e portanto, sempre na primeira pessoa singular. O que está sugerido é todas as pessoas serem derivações da primeira pessoa singular do indicativo presente. Quando digo “tu” ou “ele”, “vós” ou “eles”, quando digo “nós”, sou eu sempre que o digo. Quer dizer, a posição das outras pessoas é sempre definida, ao nível performativo da linguagem (ao nível dos actos de fala), por referência à primeira pessoa singular. O “Tu” e o “Vós” é quem não é o *eu*. O “Ele” e os “Eles” é quem não é o *Eu* e não é o “Tu” e o “Vós”. E o “Nós” é quem o *eu* é enquanto

nunca é ele próprio. Esse é o Eu majestático do corpo político, o “Nós” que é o *outro*. Em suma, subjacente ao que é dito há sempre o acto (intencional) de fala de alguém que o diz. É nessa perspectiva que Austin faz uma distinção suplementar entre actos locutórios e actos ilocutórios. É assim que ele diz que: «o nosso interesse nos actos locutórios é (...) principalmente para tornar suficientemente claro o que ele é, de forma a distingui-lo de outros actos [our interest in the locutionary act is (...) principally to make quite plain what it is, in order to distinguish it from other acts]» (94). A este respeito, diz, podem ser feitas:

«(...) três distinções genéricas entre o acto fonético, o pático e o rético. O acto fonético é apenas o acto de enunciar certos ruídos. O acto fáctico é a enunciação de certos vocábulos ou palavras, isto é, ruídos de certos tipos, pertencendo a e enquanto pertencendo a um certo vocabulário, conformando-se com e enquanto se conformando com uma certa gramática. O acto rético é a execução de um acto usando esses vocábulos com um sentido e uma referência mais ou menos definidos. Assim "Ele disse "O gato está no tapete", dá conta de um acto pático, enquanto que "Ele disse que o gato estava no tapete" dá conta de um acto rético [(...) three rough distinctions between the phonetic act, the phatic, and the rhetic. The phonetic act is merely the act of uttering certain noises. The phatic act is the uttering of certain vocables or words, i.e. noises of certain types, belonging to and as belonging to a certain vocabulary, conforming to and as conforming to a certain grammar. The rhetic act is the performance of an act of using those vocables with a certain more-or-less definite sense and reference. Thus 'He said "The cat is on the mat"', reports a phatic act, whereas 'He said that the cat was on the mat' reports a rhetic act]» (95).

O acto de fala surge aqui decomposto em três actos separados. Aquele que consiste em emitir um conjunto de sons com o aparelho vocal, o fónico. Aquele que consiste em articular um conjunto de sons de acordo com uma determinada sintaxe, o pático. E aquele que consiste em fazer corresponder essa sintaxe a um sentido, o rético. Em conjunto, descrevem o processo sinestésico de produção de sentido. Trata-se de escutar, primeiro, um conjunto de sons indistintos, ou seja, de “enunciar certos ruídos”. Depois, de separar esse campo fenoménico de sons discretos em sons distintos. Como? Dividindo-os num conjunto de sons separados, ou o que é o mesmo, numa sintaxe. Ou seja, pela “enunciação de certos vocábulos ou palavras, isto é, de ruídos de certo tipo, pertencendo a e enquanto pertencendo a um certo vocabulário, conformando-se a e enquanto se conformando com uma certa gramática”. Isso faz-se por projecção sinestésica (no caso da fala (ou oralidade), de um som sobre outro som, no caso da escrita, de um som sobre uma imagem, como na leitura, e de uma imagem sobre um som, como na escrita). Aquilo que Austin designa por “gramática”, mais do que um mero conjunto de regras de ordenação das palavras, é

também um processo de separação das sensações umas das outras. Aliás, o vocábulo “gramática” é usado aqui incorrectamente. O seu uso deve estar reservado a operações sinestésicas entre sons e imagens. Ao nível da fala, contudo, tais operações são inexistentes (o sentido da visão, ao nível da fala, nunca funciona enquanto sensibilidade secundária, só o sentido da audição o faz). Assim, em rigor, o que ele designa por gramática melhor o seria pelo termo “fonemática”. Ao passo que “sintaxe” é um termo genérico que serve para descrever os dois processos. Cada nova separação, cada novo som adicionado à sequência sintáctica de sons já articulados (por exemplo, por via da introdução de uma nova definição), cada diferença que esse som estabelece com todos os outros sons do campo fenoménico vocalizável, e portanto, que cada palavra estabelece com todas as outras palavras da linguagem, produz um sentido específico. Esse é o acto noético “de usar esses vocábulos com um sentido e uma referência mais ou menos definida”. O entendimento, a este nível, é um executante de operações sintácticas. O acto “fónico” é o da simples percepção fenoménica do som; o “pático”, o da operação sinestésica de projecção de sensações sobre sensações, pelo qual se estabelecem as diferenças sintácticas entre as palavras; o “rético”, o da intelecção noemática de um sentido, pelo qual se obtém a intelecção das diferenças conceptuais.

Assim, ao distinguir entre “Ele disse que “O gato está no tapete””, com aspas, e “Ele disse que o gato estava no tapete”, sem aspas, Austin quer enfatizar o facto de que esse enunciado, antes de corresponder a um sentido, corresponde unicamente a uma sequência de sons distintos. Enquanto conjunto de sons indistintos ele corresponde ao acto fónico de dizer “Eledissequeogatoestánotapete” (onde não há sintaxe). Aqui há apenas uma sequência de sons sem que possa atribuir a qualquer um deles uma função sintáctica. A cada um desses sons Austin chama um “fone”. Dizer “Estádissetapeteoelenogatoque” também é um acto fónico. Esse acto fónico transforma-se num acto pático quando, por via de uma determinada sintaxe, se percebe que “Eledissequeogatoestánotapete” corresponde ao conjunto separado de unidades vocálicas “Ele”, “disse”, “que”, “O”, “gato”, “está”, “no”, “tapete”. A ordem poderia ser inteiramente outra, por exemplo, “Elediss”, “equeo”, “ga”, “toes”, “tánotap”, “ete”. Mas que não pertenceria ao vocabulário do português (sendo contudo possível que esse conjunto de sons, separado dessa maneira, seja conforme ao vocabulário de outro idioma). A cada um desses sons Austin chama um “fema”. É só a seguir à formação desse enunciado sintáctico que o “sentido” se torna patente. A esse nível, os vocábulos “gato” e “tapete” são assumidos como referindo-se a algo diferente do

som que neles está contido. O sentido é aí sempre o sentido de uma referência. A cada um desses sons Austin chama um “rema”. Ele coloca expressamente a pergunta: “Podemos nós executar um acto rético sem referir e sem nomear? [Can we perform a rhetic act without referring and without naming?]. À qual responde: «Em geral pareceria que a resposta é de que não se pode [In general it would seem that the answer is that it cannot]» (97). Ele separa claramente a função sintáctica da função semântica e assume a primeira como anterior à segunda. Mas o processo sinestésico ocorre de uma forma muito mais unitária. É que tal como o som “gato” é um som separado dos outros sons da linguagem, do de “o”, de “gato”, de “está”, de “no”, do de “tapete”, ou do de “a”, de “à”, de “aa”, “aaban”, de “aabora”, etc., ele também surge, pelo mesmo movimento, separado de todas as outras sensações percebidas pela sensibilidade. Assim, o som contido em “gato” é tão distinto de outros sons vocálicos como o é de todas as outras sensações, quer sonoras, quer visuais, gustativas, odoríferas ou tácteis que à razão humana é dado perceber. Há aqui todo um contínuo sensível. Temos pois que “gato” é tão diferente de “ou” ou de “tapete”, ou de “a” ou de “aabora”, como o é da visão peluda do gato que se enrola nos meus pés, do seu roçar langoroso, ou do ruído ronronador que faz. O problema do sentido pela referência encontra-se assim confundido. O que faz com que um enunciado possa ser julgado verdadeiro ou falso é o facto de a sua expressão linguística, o som contido na palavra “gato”, poder ser sinestesicamente reenviado para outras sensações. Genericamente, essas outras sensações são a referência. Mais especificamente, o que constitui a referência da palavra “gato” é a diferença que se estabelece entre o som fantasmático contido nessa palavra, fabricado pela imaginação, por oposição a todo um conjunto de sensações fenomáticas, dadas a sentir à sensibilidade, a da visão peluda do gato a enrolar-se, a do seu roçar langoroso, a do seu ruído ronronador, ou quaisquer outras. Mas a diferença é aqui sempre entre sensações. Toda a esfera da consciência não passa, nesse caso, de uma sensibilidade alargada. A distinção entre o plano sintáctico dos “femas” e o plano semântico dos “remas” deverá pois ser entendida dessa forma. No caso dos “femas” Austin parece querer restringir essa diferença unicamente aos sons vocálicos. Ao passo que no caso dos “remas” essa diferença alarga-se a todo o campo das sensações. Mas num caso como noutro o mecanismo do sentido e da referência já se encontra sempre operante. Um “conceito” é a intelecção de uma diferença entre duas (ou mais) sensações. O “gato”, enquanto conceito, é, não um substituto mental do conjunto de sensações particulares que o compõem, mas a intelecção da diferença entre todas as sensações que o compõem, inclusive a sensação sonora contida na palavra “gato”. É aí que

necessariamente leva a posição adoptada por Austin, a qual é expressa na distinção que faz entre enunciados “constantivos” e “performativos”. Os constantivos são enunciados descritivos (do tipo “S é P”) que se referem sempre a algo que se passa fora do acto da sua enunciação e que por isso são passíveis de ser avaliados em termos de verdade ou falsidade. Ao passo que os performativos são enunciados que se auto-referem a si próprios (do tipo “Eu V que X”). Fazer uma promessa é dizer “Eu prometo que...”. Fazer um pedido é dizer “Eu peço que...”. Não se podem fazer promessas ou pedidos sem os proferir verbalmente enquanto actos de fala. Ora, essa é a diferença entre dizer “Ele disse que “O gato está no tapete””, com aspas, e “Ele disse que o gato estava no tapete”, sem aspas. Sem aspas, ela não se refere a nenhum facto exterior a si própria. Ao passo que com aspas ela se refere expressamente ao um facto exterior: o de alguém dizer “O gato está no tapete”. Sem aspas, ela corresponde, não a um facto, mas ao acto de dizer o que diz. Nos enunciados performativos a ênfase está no verbo, mais do que no sujeito, na predicação, mais do que na acção. Só que, em rigor, não há constantivos. Pelo menos se considerado enquanto enunciado oposto aos performativos. Os constantivos já são sempre um tipo de performativos. Neste ponto, com efeito, nós divergimos de Austin. Com efeito, o vocábulo “gato”, o som nele contido, não é, de todo, um substituto linguístico, para o seu conceito (um signo, portanto). Ela é uma das sensações que temos quando percebemos o gato. Logo, o que sucede não é que primeiro se formem enunciados sintacticamente correctos, conforme um conjunto de regras previamente estabelecidas, e depois se os faça corresponder a certas referências. Austin estabelece essa distinção quando diz que: «o fema é uma unidade da linguagem [the pHEME is a unit of language]» e que: «o rema é uma unidade da fala [the rheme is a unit of speech]» (98). Mas o gesto estruturalista de Austin não é suficiente para resolver o problema que pretende: o de haver uma esfera de sentido não-lógico na linguagem. É que se é verdade que a lógica não esgota o campo do sentido que é possível enunciar pela linguagem, o sentido é, ele próprio, como dissemos, mais amplo do que a própria linguagem. E isso implica anular por completo a diferença entre sintaxe e semântica. Austin apenas inverte a ordem de precedência. Ele apenas diz que a sintaxe vem primeiro que a semântica. Fá-lo no intuito de mostrar que os actos pelos quais se produz sentido são totalmente independentes das regras de formação de frases correctas na linguagem, e portanto, que os problemas acerca do sentido nada têm a ver com os da sintaxe. A partir daí, qualquer tentativa para subsumir a sintaxe à lógica ficaria irremediavelmente coarctada. Só que isso não basta. É que, de acordo com a concepção sinestésica que propomos, a sintaxe já inclui a semântica. Porquê? Porque o mecanismo de

sentido e referência, em vez de ocorrer entre conceitos e coisas, ocorre, como dissemos, entre sensações e sensações. Mais especificamente, entre sensações fenomáticas e fantasmáticas. E como os vocábulos de um idioma também são sensações, eles são vistos como fazendo parte do campo de sensações que podem ser utilizadas precisamente por esse mecanismo. Assim, o sentido do vocábulo “gato”, se depende do uso que dele é feito por via de “uma referência mais ou menos definida”, desse uso já faz parte a diferença entre o som contido em “gato” e o som de “o”, de “está”, de “no” e de “tapete” ou qualquer outro som passível de ser vocalizado. De resto, como entre “gato” e qualquer outra sensação (não-sonora ou não-visual). Implica isso que a subsunção da sintaxe à lógica se apresente novamente como uma alternativa viável? Não. O que sucede é que a lógica, na sua concepção aristotélica, torna-se demasiado estreita para conter toda a amplitude da diferença sinestésica. Este ponto é evidenciado com justeza por Austin quando chama a atenção para todo um amplo conjunto de actos linguísticos que não podem ser avaliados nesses termos. Aliás, como pretendemos pôr em evidência mais adiante, a lógica aristotélica, quando surge, fá-lo sobretudo enquanto conjunto restritivo de regras que têm em vista precisamente a riqueza semântica da sinestesia. Assim, em rigor, não há “femas”, só “remas”. Ou melhor, todos os “femas” já são “remas”. Austin diz precisamente o contrário: por um lado, «para executar um pático eu tenho de executar um acto fonético [to perform a phatic I must perform phonetic act]» (95-96), mas por outro, «é claro que podemos executar um acto pático que não é um acto rético, embora não conversamente [it is clear that we can perform a phatic act which is not a rhetic act, though not conversely]» (97). E explica:

«(...) é importante lembrar que o mesmo fema, ou seja, frase, isto é, casos do mesmo tipo, pode ser usado em diferentes ocasiões de enunciação com um sentido ou referência diferentes e ser assim um diferente rema. Quando diferentes remas são usados com o mesmo sentido e referência, poderemos falar de actos réticos equivalentes ("a mesma frase" com um único sentido) mas não do mesmo rema ou acto rético (que são a mesma frase num outro sentido que envolve usar as mesmas palavras) [(...) it is important to remember that the same pheme, e.g., sentence, that is, tokens of the same type, may be used on different occasions of utterance with a different sense or reference and so be a different rheme. When different phemes are used with the same sense and reference, we might speak of rhetically equivalent acts ('the same statement' in one sense) but not of the same rheme or rhetic act (which are the same statement in another sense which involves using the same words)]» (97-98).

Só que o enunciado “O gato está no tapete”, mesmo quando usado como um exemplo geral e abstracto de um caso sintáctico, fora de qualquer uso particular pelo qual o seu sentido é putativamente determinado, está já sempre a ser usado de uma determinada forma, nomeadamente, como exemplo geral e abstracto. Não é o “type” que é um caso do “token”, mas o “token” que é um caso de “type”. Isso quer dizer que o sentido nunca se encontra por determinar. E é um “type” em que medida? Na medida em que o “token” é sempre uma referencia a ele mesmo. Isso acontece de duas formas. O enunciado constantivo “O gato está no tapete”, mesmo sem que se lhe junte o complemento performativo “Eu disse...”, “Tu disseste”, “Ele disse...”, etc., é já sempre um enunciado performativo na medida em que, em vez de se estar a referir ao gato que “está no tapete” enquanto putativo objecto exterior, se está já a referir a si próprio enquanto exemplo linguístico. E isso é válido mesmo quando se substitui “O gato está no tapete” por “O G está no T” ou “GvT”. Isso por um lado. Por outro, porque, como já dissemos, das sensações que compõem o gato enquanto referência, e portanto, enquanto objecto de sentido, faz parte o vocábulo “gato”. Faz parte, isto é, o som aí contido. O que destrói a possibilidade de separação da sintaxe. Pelo mesmo argumento também podemos dizer que não há “linguagem”, só “fala”. Ou melhor, que a “linguagem” é um caso da “fala”. O conceito de linguagem só nos dá uma visão limitada daquilo que de maior a fala é.

Em Austin o campo do sentido é mantido dentro dos limites da linguagem. A nossa posição é, contudo, a de que o sentido é mais amplo do que a linguagem. Austin apenas expande a noção de linguagem de forma a cobrir um campo de sentido que está para além dos enunciados que podem ser avaliados em termos de verdade ou falsidade. Esse é contudo um gesto importante. Dissemos que ao “acto de dizer algo” Austin chama “acto locutório”. Isso, e que os actos locutórios são performativos. Austin restringe o campo dos performativos só a certos enunciados. Mas consideramos que se deve alargar esse campo de forma a cobrir, em princípio, todos os casos de enunciação, mesmo os meramente constantivos. Dessa forma, todos os enunciados podem ser assumidos como actos de fala, e portanto, como acções, não apenas quanto à forma mas também quanto ao conteúdo. Toda a semântica linguística é uma pragmática. Mas Austin também distingue entre actos locutórios e ilocutórios por um lado, e perlocutórios por outro. A esse respeito diz:

«Executar um acto locutório é em geral, podemos dizer, também e *eo ipso* executar um acto ilocutório, como proponho chamá-lo. Assim, ao executar um acto locutório estaremos também a

executar um tal acto: fazer uma pergunta, dar uma informação ou uma garantia ou um aviso, anunciar um veredicto ou uma intenção, pronunciar uma sentença, marcar uma entrevista ou fazer um apelo ou uma crítica, fazer uma identificação ou dar uma descrição, e inúmeros casos semelhantes [To perform a locutionary act is in general, we may say, also and *eo ipso* to perform an illocutionary act, as I propose to call it. Thus in performing a locutionary act we shall also be performing such act as: asking a question, giving some information or an assurance or a warning, announcing a verdict or an intention, pronouncing a sentence, making an appointment or an appeal or a criticism, making an identification or giving a description, and the numerous like]» (98-99).

Mas, acrescenta:

«Faz uma grande diferença se estávamos a dar um conselho, ou apenas a sugerir, ou efectivamente a dar ordens, se estávamos estritamente a prometer ou apenas a anunciar uma intenção vaga, e assim por diante. (...) Debatermos isso constantemente, em termos de saber se certas palavras (uma certa locução) tiveram a força de uma pergunta, ou devessem ter sido tomadas como uma estimativa e assim por diante [It makes a great difference whether we were advising, or merely suggesting, or actually ordering, whether we were strictly promising or only announcing a vague intention, and so forth. (...) We constantly do debate them, in such terms as whether certain words (a certain locution) had the force of a question, or ought to have been taken as an estimate and so on]» (99).

Pelo que conclui:

«Eu expliquei a execução de um acto neste novo e segundo sentido como a execução de um acto "illocutório", isto é, a execução de um acto em dizer alguma coisa como oposto à execução de um acto de dizer alguma coisa; Eu chamo ao acto executado uma "ilocução" e referir-me-ei à doutrina dos diferentes tipos de funções da linguagem aqui em questão como a doutrina das "forças illocutórias" [explained the performance of an act in this new and second sense as the performance of an 'illocutionary' act, i.e. performance of an act in saying something as opposed to performance of an act of saying something; I call the act performed an 'illocution' and shall refer to the doctrine of the different types of function of language here in question as the doctrine of 'illocutionary forces'] (100).

O que Austin quer dizer é que, sempre que se produz um acto de fala, sempre que se pronuncia um enunciado, o sentido do que é dito depende, não apenas do mecanismo do sentido e da referência, o qual acabámos de descrever em termos sinestésicos, mas também de um elemento ligado à intenção, à causalidade com que um enunciado é pronunciado. É a esse elemento que ele chama a "força" do enunciado. Um enunciado, para além do sentido que o seu conteúdo locutoriamente veicula, pode, consoante a

variação da “força” com que é enunciado, corresponder a “fazer uma pergunta, dar uma informação ou uma garantia ou um aviso, anunciar um veredicto ou uma intenção, pronunciar uma frase, marcar um encontro ou dirigir um apelo ou uma crítica, fazer uma identificação ou dar uma descrição”. Essa “força” também faz parte do “sentido” do enunciado. Contudo, esse “sentido” é dito, não pela enunciação fônica e pática das palavras, mas pela forma rética como as palavras são ditas (a sua entoação, o seu contexto, etc.):

«(...) temos estado a ficar cada vez mais cientes de que a ocasião de um enunciado importa seriamente, e que as palavras usadas são até certo ponto "explicadas" pelo "contexto" em que se intenciona que estejam ou foram efectivamente faladas numa troca linguística. Contudo ainda talvez estejamos demasiado prontos para dar estas explicações em termos do "sentido das palavras". Admitidamente podemos usar "sentido" também com referência à força ilocutória – "Ele disse-o como uma ordem, etc. (...) [(...) we have been realizing more and more clearly that the occasion of an utterance matters seriously, and that the words used are to some extent to be 'explained' by the 'context' in which they are designed to be or have actually been spoken in a linguistic interchange. Yet still perhaps we are too prone to give these explanations in terms of 'meaning of words'. Admittedly we can use 'meaning' also with reference to the illocutionary force – 'He meant it as an order, &c (...)]» (100).

Ao que remata:

«Quero distinguir força e sentido na acepção em que o sentido é equivalente ao sentido e referência, tal como se tornou essencial distinguir sentido e referência [I want to distinguish force and meaning in the sense in which meaning is equivalent to sense and reference, just as it has become essential to distinguish sense and reference]» (100).

Creemos não ser difícil associar a “força” ao elemento da vontade. Percebemos assim que a ilocutioneidade diz respeito ao anúncio da presença de um elemento volitivo no seio de uma linguagem concebida enquanto conjunto de actos de fala. A “força” é aquela parte do enunciado que corresponde ao controle que a vontade de quem o enuncia sobre ele exerce. Na leitura, a par da reconstrução sonora de imagens, respeitantes especificamente à locução, é essa a parte que o leitor adiciona à escrita. Ela é a parte que a escrita alfabética não consegue imitar. Austin apercebe-se da resistência que a vontade coloca à imitação. Por um lado, diz que:

«O acto pático (...) como o fonético, é essencialmente imitável, reproduzível (incluindo entoações, piscar de olhos, gestos, etc.). Pode-se imitar não apenas a frase entre aspas "Ela tem um cabelo adorável", mas também o facto mais complexo que ele o disse assim "Ela tem um cabelo adorável" (encolhe os ombros). [The phatic act (...), like the phonetic, is essentially mimicable, reproducible (including intonations, winks, gestures, etc.). One can mimic not merely the statement in quotation marks 'She has lovely hair', but also the more complex fact that he said it like this: 'She has lovely hair' (shrugs)]» (96).

E acrescenta:

«Este é o uso "entre aspas" de disse tal como surge nos contos; cada enunciado pode ser assim reproduzido entre aspas, ou entre aspas com "disse ele" ou, mais vezes, "disse ela", etc., a seguir [This is the 'inverted commas' use of said as we get it in the novels: every utterance can be just reproduced in inverted commas, or in inverted commas with 'said he' or, more often, 'said she', etc., after it]» (96).

Mas por outro, diz também:

«Mas o acto rético é o que damos conta, no caso de asserções, dizendo "Ele disse que o gato estava no tapete", "Ele disse que ele iria", "Ele disse que eu tinha de ir (as suas palavras foram "Tens de ir)". Isto é o que se chama o "discurso indirecto". Se o sentido ou referência não é dado como claro, então parte ou todo ele deve ser posto entre aspas [But the rhetic act is the one we report, in the case of assertions, by saying 'He said that the cat was on the mat', 'He said he would go', 'He said I was to go' (his words were 'You are to go'). This is the so-called 'indirect speech'. In the sense or reference it not being taken as clear, then the whole or part is to be in quotation marks]» (96).

Austin di-lo expressamente. Os actos fónicos, de produção de som, e páticos, de produção de sequências sintácticas de som, são essencialmente imitáveis. Mas os actos réticos, de produção de sentido, não. É interessante notar que tenha sido o discurso "entre aspas" dos "contos", o qual é um dispositivo típico da escrita, aquele que Austin tenha escolhido para servir de exemplo mimético. Isso quer dizer que, de forma consciente ou não, imitar, para ele, é imediatamente assumido como a reprodução da oralidade por via da escrita. Embora os não confunda, Austin coloca claramente os actos réticos do lado das ilocuições. Isto é, os "remas" são a parte ilocutória do discurso. Dizer isto pode ser visto como querendo dizer que, se o sentido da "referência" passa para o lado de lá da imitação, isto é, é imitável, o sentido da "força", já não. E que essa fractura já é verificável ao nível dos actos de fala. Mas, em rigor, ela só é verificável ao nível da escrita. Tanto assim é que ele

redirecciona imediatamente a imitação do campo da mera enunciação vocálica e sintáctica, para o de um dispositivo específico da escrita, o das “aspas”. A oralidade não tem “aspas”, só a escrita. Quando elas são utilizadas são-no de várias formas: como querendo significar que se está a utilizar um vocábulo numa acepção que não é a habitual, que se o está a utilizar enquanto termo de uma definição, a título de exemplo, ou introduzindo, dentro do espaço da escrita, uma “representação” da própria oralidade. Mas se, como defendemos, a escrita é a imitação da oralidade, como é que, dentro da própria escrita, pode sequer aparecer uma tal “representação”? É como se a escrita que se encontra fora dessas aspas não fosse a mesma que se encontra dentro. É como se a que se encontra dentro imitasse a oralidade, enquanto que a que se encontra fora, não. Aqui, mais uma vez, é-nos útil a distinção entre imitação e simulação. O que se passa dentro das aspas é, não imitação, mas simulação. Propusemos serem todos os “femas” já “remas”. Isso, e que a “linguagem” fosse considerada como um caso da “fala”. Assim, quando, pela escrita, a fala é imitada, essa imitação deverá incidir, não sobre os “femas”, mas sobre os “remas”. Sucede, como dissemos, que a vontade, isto é, a “força” rémica da ilocução, não é imitável. Logo, os “femas” são o que se descobre que os “remas” são assim que a imitação fica concluída. Tal como a “linguagem” é o que se descobre que a “fala” é nessas mesmas circunstâncias. Ou seja, o aspecto rémico da fala não transita para a escrita durante a operação mimética e transforma-se no aspecto fémico da linguagem. Assim, “linguagem”, em Austin, é, em rigor, o mesmo que escrita. Isso estabelece uma interessante relação pela qual o que seja a semântica e a oralidade só se torna perceptível a partir do ponto de vista do que seja a sintaxe e a escrita. Derrida aproveitará esse facto para inverter a ordem de prioridades entre uma e outra. Mas, tal como veremos também, o que ele faz não é muito diferente daquilo que Aristóteles fez quando propôs desenvolver um sistema de lógica pelo qual inverteu a ordem entre a semântica e a sintaxe, tal que a sintaxe viesse primeiro. Mas como o aspecto ilocutório do discurso não transita para a escrita durante a operação mimética, ele terá de ser de alguma forma suplementado. As “aspas” são esse suplemento. Elas simulam a oralidade na escrita. Não há nenhum equivalente para as aspas na oralidade. Elas pertencem exclusivamente à escrita. Logo, em vez de imitarem, elas adicionam algo à escrita que não está na escrita enquanto imitação da oralidade. Elas indicam que o leitor terá, quando lê, de adicionar por si próprio o aspecto “ilocutório” ao que lê. Isso enfatiza o facto da *leitura* ser diferente da *escrita*. Existem, para além das “aspas”, outros elementos gráficos que pretendem indicar variações de “força”, tais como sejam o ponto de interrogação ou exclamação: “Ele disse “O gato está no tapete?”” ou

“Ele disse “O gato está no tapete!””. Para maior detalhe torna-se necessário introduzir elementos descritivos suplementares: “Ele disse, hesitante, “O gato está no tapete?” ou “Ele disse, assustado, “O gato está no tapete!””. A “força” é um campo de subtilezas sem fim. Nem mesmo durante um exercício de leitura feito em voz surda, isto é, em que, sem falar, se imagina a voz do texto com a voz do pensamento, esses elementos “ilocutórios” são dispensáveis. E na declamação dramática eles são obrigatórios.

Isso não quer dizer que o que está fora e dentro das aspas tenha um estatuto diferente quanto à imitação. Em “Ele disse “O gato está no tapete!””, “Ele disse...” é tanto uma imitação como “O gato está no tapete” o é. Só que “O gato está no tapete”, porque está entre aspas, é também uma simulação. Em que medida? Naquela em que se torna possível estabelecer uma diferença entre a imitação e o original. Os elementos que são específicos à escrita e que não têm tradução directa na oralidade, tais como sejam os pontos de interrogação e exclamação, os vários tipos de pontuação e de parêntesis, e, claro está, as aspas, denunciam uma diferença entre a voz do texto e a voz humana de que a voz do texto é a imitação. Prova disso é o facto de para eles não haver um correspondente fónico. Isto é, eles não são fonemas. Mas, por isso mesmo, esses elementos não fazem parte da imitação. Eles são suplementos adicionados ao sistema do alfabeto com vista a simular, por parte do texto, a existência de uma vontade que está ausente. Eles simulam a existência de um exercício declamatório por parte do texto.

Poder-se-á perguntar: e os símbolos matemáticos? A matemática é uma escrita diferente da alfabética. Ela é o exemplo de uma escrita que recorre à diferença entre imagens e imagens (ou outras sensações que não as sonoras) em vez de entre sons e imagens. Sendo assim, ela é idêntica às linguagens gestuais dos surdos-mudos ou aos sistemas de escrita não-fonéticas desenvolvidas por Valerie Sutton¹. O que quer dizer que o sistema de escrita que é usado pelos que utilizam alfabetos como o grego, o latino ou o cirílico está misturado com um outro sistema, de origem árabe, que é o da escrita matemática. Dizer isto é algo de óbvio. Mas há que enfatizar o facto de os dois sistemas estarem baseados em princípios de representação mimética diferentes. É aliás interessante notar que assim que o sistema de escrita matemática estabilizou ele foi imediatamente cruzado com o sistema de escrita alfabética dando origem a um novo campo da matemática, o da geometria analítica, o que por sua vez levou ao desenvolvimento, por Leibniz e Newton, do tipo de cálculo que está na base do desenvolvimento da física

moderna. O desenvolvimento da geometria analítica corresponde à descoberta, feita por Descartes², de que fonemas (letras) misturados com ideogramas (números) por via de operadores aritméticos podem representar formas geométricas (imagens). Assim, $y - y_1 = m(x - x_1)$, por exemplo, representa um recta, $(x-x_0)^2 + (y-y_0)^2 = r^2$, uma circunferência, e $(x^2 / a^2) - (y^2 / b^2) = 1$, uma elipse. Aqui “y” e “x”, e “a” e “b”, representam, enquanto variáveis, não apenas quantidades indeterminadas, mas pontos no espaço. E isso é percebido pela diferença que há entre a sua própria imagem e a imagem desse ponto. Portanto, entre uma imagem e outra imagem. Mas no caso da escrita alfabética “x” e “y” e “a” e “b” representam sons. E elas são percebidas pela diferença que há entre a sua imagem e o som que representam. É certo que alguém pode dizer, em voz alta, “x menos x zero levantado a dois mais y menos y zero levantado a dois igual a r levantado a dois”. À primeira vista, parece haver aí, à semelhança do que acontece no caso da escrita alfabética, uma imagem que representa um som. Isto é, “x” e “y” são, para além de imagens, sons que representam pontos no espaço. Mas, ao nível da oralidade, ninguém diz “x menos x zero levantado a dois mais y menos y zero levantado a dois igual a r levantado a dois”. O que é dito é sempre “xis menos xis zero levantado a dois mais ípsilon menos ípsilon zero levantado a dois igual a erre levantado a dois”. É claro que se em vez de “x” e “y” aí estivesse “pê” e “qê” (e poderia estar), em vez de “xis” e “ípsilon” dir-se-ia “pê” e “qê”. O que só serve para realçar o facto de, em rigor, serem as variáveis “x” e “y” e “pê” e “qê” usadas, ao nível da escrita, sempre como indicadores da diferença entre imagens e imagens e não entre sons e imagens, uma vez que a pronúncia é acessória.

As marcas específicas da escrita – “!” , “?” , “.” , “;” , “:” , “(“ , “)” , “”” , “”” , (e que são vocalmente ilegíveis) – têm um estatuto semelhante ao das variáveis nas expressões algébricas. Para elas, também a pronúncia é acessória. O que elas representam não é um som mas outra coisa. Elas representam precisamente aquilo a que Austin chama “força ilocutória”. Na oralidade, boa parte dessa “força” é expressa por uma flexão na forma como um dado vocábulo ou frase é pronunciada. Assim, entre “O gato está no tapete” e “O gato está no tapete!” e “O gato está no tapete?”, há, ao nível da leitura, a representação de uma diferença que efectivamente se verifica ao nível da estrita oralidade. Patenteavelmente, a escrita alfabética não imita essa diferença vocálica. Não há nenhum conjunto de grafemas que represente a diferença de entoação melódica com que cada uma dessas frases é pronunciada. Para isso seria necessário recorrer a uma forma de notação musical específica. Tais diferenças de entoação melódica têm de ser adicionadas à voz do

texto pelo leitor quando, ao lê-la, a imagina. O leitor pode fazer isso porque, ao contrário do texto, tem uma vontade. Por isso ele é humano e o texto não. Com efeito, essas diferenças de entoação melódica denunciam disposições da vontade.

Há uma forma de isso ocorrer ao nível da sintaxe. Trocar a ordem em que se dizem as palavras de um mesmo enunciado produz variações que podem ser interpretadas como indicando variações de “força ilocutória”. Assim, dizer “O gato está no tapete” é diferente de dizer “No tapete o gato está” ou “Está o gato no tapete”. Mas isso, que no fundo obriga o enunciado a ser dito com uma entoação melódica diferente, é algo que a voz da imaginação do leitor também tem de adicionar à voz do texto. A diferença de “sentido” que possa existir entre “No tapete o gato está” e “Está o gato no tapete” é uma diferença, não de sintaxe, mas também de disposição volitiva. Mais do que uma “sensação” ela evoca um “sentimento” diferente. Tudo isto reforça a noção de que existe um campo de sentido que está para lá das operações sinestésicas. Isto, ao mesmo tempo que se observa uma aproximação entre os aspectos relativos à volição e os da enunciação musical (ou da prosopopeia). O que isto quer dizer é que, se o sentido é mais amplo do que a linguagem, isso não pode ser assumido como acontecendo apenas porque a forma actual da linguagem não esgota todas as possibilidades de sinestesia. Mesmo que, num hipotético momento futuro da sua evolução, o campo da linguagem cubra todo o campo da sinestesia (ao ponto de os dois termos se tornarem sinónimos), a vontade há-de sempre destacar-se enquanto elemento separado. E tal como a vontade é o limite da imitação, da mesma forma ela é também o limite da própria linguagem. A vontade controla a fabricação de sensações, quer da imaginação no seu todo, quer da linguagem enquanto fracção da imaginação. Ou seja, ela controla o movimento da linguagem enquanto acção ou acto de fala. A prosopopeia da linguagem oral expressa as intenções desse movimento volitivo. Assim, “fazer uma pergunta, dar uma informação ou uma garantia ou um aviso, anunciar um veredicto ou uma intenção, pronunciar uma frase, marcar um encontro ou dirigir um apelo ou uma crítica, fazer uma identificação ou dar uma descrição” são, não intelecções sinestésicas, mas impulsos volitivos. Pertencem esses impulsos à esfera da razão? Eles não pertencem à esfera da razão em geral, mas pertencem à esfera da razão humana. Ou melhor, a razão humana é aquela razão que é humana porque está associada a uma vontade. É nessa acepção que a distinção feita por Austin entre actos locutórios e ilocutórios deve ser assumida. Na oralidade, porém, os actos ilocutórios não são inteiramente não-vocálicos. Eles são vocálicos na medida em que quem pronuncia um conjunto de sons linguísticos fá-

lo, em princípio, com inteira deliberação, e são-no, também, porque, para além da pronúncia, há também a entoação prosopopaica com a qual, quem os pronuncia, assinala a disposição da sua vontade. Na escrita, as letras imitam os sons alfabéticos, a pronúncia da oralidade. Ao passo que a pontuação imita imperfeitamente a entoação com que esses sons são pronunciados. Só que esses, em vez de imitados, são apenas simulados pela escrita. Mas em ambos os casos isso é sempre assinalado pela diferença entre uma imagem e um som. Ao nível da oralidade, contudo, uma entoação vocálica, pela qual uma disposição volitiva se anuncia, não assinala a diferença entre um som e outro som. Ela assinala a diferença entre um som e algo que não é uma sensação, pelo menos na acepção fenoménica do termo, mas que contudo possui “sentido”. Este é o ponto que Austin quer enfatizar quando diz que “admitidamente podemos usar “sentido” com referência à força ilocutória” por via do qual pretende “distinguir força e sentido no sentido em que sentido é equivalente a sentido e referência”.

As aspas são um caso especial de pontuação. Elas são, não apenas um indicador de uma simulação da vontade, como acontece com o resto da outra pontuação, mas, de forma mais ostensiva, uma expressão directa dessa mesma simulação. De todas as vezes que, num texto, se coloca uma palavra ou uma frase entre aspas, isso significa que há um sentido não-referencial que tem de ser adicionado ao que está a ser lido. Esse sentido não-referencial é o sentido de uma vontade. E isso é algo que o alfabeto não representa. Por isso as aspas tanto são utilizadas para indicar o sentido em que alguém disse algo, como para indicar que uma determinada palavra está a ser utilizada num certo sentido. Quando se cita um autor, e se coloca a correspondente citação entre aspas, isso serve para indicar que quem o diz não somos nós, mas que o estamos a dizer no lugar de outrem, o do autor que citamos. É como se ele estivesse ao nosso lado a falar e pudéssemos ouvir o que ele diz. Neste aspecto nada nos distingue, enquanto autores que citam outros autores, dos actores. Tal como nós citamos um autor, também eles o citam. Só que o actor está constantemente em trabalho de citação. Isto é, tudo o que ele diz está entre aspas. Mas os autores que citam autores nunca devolvem a citação à pura oralidade como sucede com o actor. O actor dá, para além do autor que cita, um passo suplementar que ele nunca chega a dar. O autor que cita permanece fechado na oralidade surda e imaginada da leitura. A não ser que opte por ler em voz alta, caso em que ele e o actor se identificam. Aí ele é como Homero a ler o que disse e o que fez Aquiles e Heitor. Aristóteles, quando citado por um autor, é como Aquiles e Heitor em Homero. E todos partilham o mesmo estatuto

de realidades fantasmáticas. Trata-se sempre de anunciar uma intenção. Pelas aspas, a escrita simula que está a falar. Elas indicam assim onde a imitação acaba e a simulação começa. E, mais do que eventualmente qualquer outra marca de pontuação, elas evidenciam bem o carácter da escrita enquanto novo original separado da oralidade.

Quando Austin diz que “o acto pático (...), como o fonético, é essencialmente imitável” ele inclui nos elementos da imitação, para além de “entoações”, também “pestanejares” e “gestos”. Ele liga isso ao uso de aspas na escrita, em particular a dramática. Mas isso aponta para um elemento que decorre directamente do facto de os actos ilocutórios estarem ligados à vontade. Uma acção, para além de causas, também tem efeitos. Os actos ilocutórios, como vimos, determinam que o sentido do que é dito depende, não apenas do mecanismo da referência, mas também de um elemento ligado à intenção, isto é, à causalidade com que um enunciado é pronunciado, sendo a isso que Austin chama a “força” do enunciado. Mas para além deste, há que ter em conta também o aspecto dos efeitos dos actos cujo “sentido” é uma “força”. Aristóteles fá-lo na definição que dá de tragédia por via da “finalidade” que lhe atribui; Austin, ao dizer o seguinte:

«Há ainda um sentido mais (...) em que executar um acto locutório, e dessa forma um acto ilocutório, pode ser também executar um acto de um outro tipo. Dizer alguma coisa irá muitas vezes, ou até normalmente, produzir um certo conjunto de efeitos consequentes sobre os sentimentos, pensamentos, ou acções da audiência, ou do falante, ou das pessoas: e pode ser feito com o desígnio, ou intenção ou propósito de os produzir (...) [There is yet a further sense (...) in which to perform a locutionary act, and therein an illocutionary act, may also be to perform an act of another kind. Saying something will often, or even normally, produce certain consequential effects upon the feelings, thoughts, or actions of the audience, or of the speaker, or of other persons: and it may be done with the design, intention or purpose of producing them (...)]» (101).

E remata:

«Chamaremos à execução de um acto desse tipo a execução de uma acto "perlocutório". [We shall call the performance of an act of this kind the performance of a 'prelocutionary' act]» (101).

Há efectivamente um paralelismo entre dizer isto e dizer que “a tragédia é a imitação de uma acção (...) que, por meio da piedade e do medo, provoca a purificação de tais paixões” junto com “as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia”. A tragédia

corresponderia assim a um acto perlocutório de um tipo específico. Ela não apenas imita acções mas fá-lo tendo em vista uma certa finalidade: a de produzir determinados efeitos sobre a vontade de quem escuta ou vê o conjunto de sensações a que ela corresponde. Para o fazer o produtor de tragédias teria de recorrer a actos, quer locutórios, quer ilocutórios. Ou seja, quer a actos que imitam a voz racional, isto é, a sua sintaxe, quer a actos que simulam os aspectos relativos à vontade, as perguntas e as respostas, as preces e as ordens, os desejos e os medos, os insultos e os elogios, as tristezas e as alegrias, toda a “força” particular que tais actos, especificamente enquanto actos de fala, putativamente contêm. A acção que a tragédia imita é, pois, não a que tal ou tal personagem, com o movimento do seu corpo, executa, que tal ou tal actor simula, mas a acção contida no acto de dizer que a personagem tal ou tal fez isto e aquilo. Dito de outra forma, ela imita, não “Ele disse que o gato está no tapete”, sem aspas, mas “Ele disse que “O gato está no tapete””, com aspas. Mas as “aspas”, aqui, de nada adiantam quanto à mimese em acepção transitiva. Se eu, frente a um que o está, a título verídico, disser, “O gato está no tapete”, executo um acto de fala. E se, frente a um que o não está, disser, a título fictício, “O gato está no tapete”, também executo um acto de fala. Que o gato esteja ou não esteja lá é um problema de verdade ou falsidade. Mas que eu o tenha dito com ele lá ou sem ele lá é um problema de veracidade ou ficticidade. Aqui, a distinção entre performativos e constantivos é, como dissemos, inútil. E é a acção de dizer isso que é indistinta em termos de mimese transitiva. Enquanto acto de fala, dizê-lo a título mimético é inteiramente indistinto do de o dizer a título não-mimético. Ao nível do que é escutado não há qualquer diferença perceptível. Mas essa indiferenciação não transita para as outras acções que não as executadas com as cordas vocais. Assim, se alguém, um actor, disser, proferindo um acto de fala, “Mato-me”, e a seguir, de faca em punho, desferir um golpe no ventre, ele imita o acto de fala de dizer “Mato-me” e simula o acto que não o de fala de fazer aquilo que diz que faz. A não ser que houvesse um acidente infeliz, ou que efectivamente o actor se quisesse suicidar, o acto por ele imitado não tem as consequências funestas que teria se fosse verídico. Entre o acto de cometer suicídio e o acto de, simulando-o, imitar cometê-lo, para além da eventual perícia técnica com que isso é feito, e que lhe dará mais ou menos credibilidade, vai toda a diferença dos efeitos que dessa forma são produzidos. No primeiro caso o actor morre mesmo. No segundo, ele finge que morre. Mas o acto fictício de dizer “Mato-me” é indistinto do acto verídico de o dizer. O “Mato-me” fictício do actor e o “Mato-me” verídico do agente são, enquanto actos pelos quais se usa as cordas vocais para pronunciar certos sons, dois actos inteiramente indistintos. E a não ser que ele, depois de o dizer, finja

ou o execute de forma efectiva, ficamos na impossibilidade de saber qual é qual. É preciso suplementar o acto de o dizer com “entoações”, “pestanejares” e “gestos” para que o “sentido” do que é dito fique claro e completo. É importante enfatizar que tais suplementos ilocutórios não se esgotam na forma de prosopopeia escolhida para os enunciar: “Mato-me!”, “Mato-me?”, “Mato-me...”, etc. Da ilocução, com efeito, farão parte toda a qualidade de movimentos feitos com o corpo. E a prosopopeia está, por via da entoação vocálica, neles incluída.

Nos actos de fala, a intenção é inavaliável. Nunca se sabe quando o agente está a ser actor. Na escrita, a sua eficácia mimética produz um efeito semelhante. “Mato-me” é, para quem o lê, só a custo diferenciável do de quem o escuta dito pela viva voz de outrem ou de quem o imagina pela voz do pensamento. Há uma diferença, é certo. A de que, quando se lê, para além de sons, se vêem imagens. Mas essa diferença não perturba o efeito geral da mimese. Que o sentido do que é dito seja inteligido pela diferença, quando dito pela viva voz de outrem, entre sons e sensações fenomáticas, quando imaginado pela voz do pensamento, entre sons e sensações fantasmáticas, e quando lido, entre sons e imagens fantasmáticas, é algo de accidental face à imitação. É que o sentido, sendo sinestésico, deverá poder cobrir todo o campo da sensibilidade. E o processo mimético deverá poder acompanhar a amplitude do sentido. Isso coloca, com toda a acuidade, o problema da separação dessas vozes umas das outras, sobretudo porque se reportam a actos de fala só a custo distinguíveis. Com efeito, o facto de a “escrita” recorrer a imagens não invalida que ela possa ser vista como um “acto de fala”. Dissemos que, tendo em atenção a definição que Aristóteles dá da tragédia, de que ela é a imitação de acções, sendo que os seus efeitos se fazem sentir só pela leitura, percebemos que existe uma afinidade entre essa definição e a dos actos de fala: que, se a tragédia é a imitação de acções, as acções que são por ela imitadas são, não aquelas a que as proposições que a compõem fazem expressamente referência, mas aquelas que correspondem ao acto de tal dizer. Estamos agora em posição de explicar melhor o que queríamos dizer quando dissemos isso. A tragédia é a imitação de acções porque imita, não as acções que constantivamente descreve, não o que Aquiles ou Édipo disse ou fez, mas o que alguém, o autor, diz que Aquiles ou Édipo disseram ou fizeram. Ela imita, não os actos de Aquiles ou Édipo, mas os actos de fala de Homero ou Sófocles quando dizem o que Aquiles ou Édipo fizeram. Isso é o que, propriamente, é o “mito”. Por isso é que Aristóteles diz que o mito é a “finalidade da tragédia”, a qual “se serve da acção e não da narração”. Isto é, o mito é, não o que alguém fez ou disse, mas o

que se diz que alguém, um herói, fez ou disse. O mito diz “Édipo disse que “O gato está no tapete”, e não “Édipo disse que o gato estava no tapete”. Quem diz isso de Édipo, se o autor, se o escritor, é o ponto em questão em Barthes. A imitação trágica imita os actos de fala de alguém que descreve *performativamente* os actos de carácter elevado praticados por Édipo ou Aquiles. Até aqui poderia considerar-se, de forma algo insurpreendente, que a imitação trágica o que imita é a voz do autor. O problema está em que a qualidade transitiva da imitação torna impossível distinguir entre o que é o original e o que é a imitação. A escrita é a ferramenta tecnológica pela qual se produz a imitação, mas o produto dessa imitação é o “texto”. O texto é o nome que o mito tem quando considerado na sua materialidade. Enquanto que mito é o nome que a imitação trágica tem quando considerada na sua *forma estrutural*. O texto é a imitação enquanto sinestesia. O mito é a imitação enquanto “actos de fala”. Enquanto texto a imitação trágica é algo mais do que as imagens que o compõem. Quem quer que o percepcione, para além de ver imagens, também ouve sons. Temos pois que, enquanto imagem, o texto é *escrita*. Mas enquanto som, o texto é *leitura*. A escrita está efectivamente incompleta sem o acto da leitura. O autor é quem escreve o mito trágico. Mas é o leitor quem o lê. E a posição do leitor é aquela de quem é incapaz distinguir entre o original e a sua imitação. O que o coloca numa posição que é idêntica à de quem é incapaz distinguir entre um actor e um agente. Ele olha para a imitação e o que vê e escuta é um novo original. Percebemos assim que a diferença entre sons e imagens que ocorre, não apenas agora ao nível da escrita, mas do texto no seu todo, não só não perturba o efeito geral da mimese, como inclusivamente o intensifica. A passagem, quer, na escrita, do som à imagem, quer, na leitura, da imagem ao som, corta o texto ao meio. E esse corte é o que propriamente separa o original da imitação. Essa é a mais-valia que a introdução da imagem ao nível de uma sensibilidade secundária traz para o processo sinestésico de produção de sentido. A sensibilidade secundária é aquela que é activamente projectada sobre a passividade de uma sensibilidade primária de forma a tornar possível a intelecção de uma diferença entre sensações, sendo isso aquilo que é, propriamente, o “sentido”. Tipicamente, a linguagem oral usa apenas as sensações sonoras para o fazer (por isso é que é “oral”). Mas a “escrita”, enquanto tecnologia mimética, complexifica essa oralidade adicionando-lhe a sensação da imagem. Se olharmos para o texto sem o dividirmos entre escrita e leitura perdemos de vista a função que a imagem, enquanto operador sinestésico secundário, aí tem. A fala (a oralidade) é o projectar de sons (fenomáticos) sobre todo o campo da sensibilidade para produzir sentido. A escrita é o projectar de sons (fantasmáticos) sobre o campo sensível das imagens para produzir

sentido. E a leitura é o projectar de imagens (fantasmáticas) sobre todo o campo da sensibilidade para produzir sentido. A escrita, entretanto, é o adição de imagens aos sons, não de substituição de sons por imagens. Quando se escreve transforma-se sons em imagens e, nesse sentido, efectua-se um processo semelhante ao que ocorre quando se fala. Quando se fala transforma-se todo o campo da sensibilidade num campo sonoro específico. Quando se escreve transforma-se esse campo sonoro específico num campo imagético. E quando se lê transforma-se esse campo imagético novamente num campo sonoro específico. Ou seja, inverte-se o processo de escrita. A escrita é um acto de fala suplementado. A leitura é um acto de fala invertido. A relação que existe entre o campo sonoro da escrita e o campo sonoro da leitura é uma relação mimética de natureza tão transitiva como o é o da relação mimética entre o campo sonoro da fala e o campo sonoro da escrita. Isto, tal que seja impossível perceber qualquer diferença entre a voz que se escuta quando se fala ou quando se a imagina no pensamento e a voz que se escuta quando se lê. O facto de se poder ler de duas formas, em voz alta e em voz surda é precisamente uma prova disso. Essa diferença só pode ser encontrada ao nível pré-perceptivo da vontade.

É por isso que Barthes, quando se refere à frase constante do *Sarrasine* de Balzac, mas que nós podemos assumir como correspondendo genericamente à voz do texto, diz:

«Ninguém (isto é, nenhuma “pessoa”) a diz: a sua fonte, a sua voz, não é o verdadeiro lugar da escrita, o qual é a leitura. Um outro, muito preciso, exemplo permitirá tornar isto claro: investigações recentes (...) fizeram luz sobre a natureza constitutivamente ambígua da tragédia grega; cujo texto está tecido com palavras de sentido duplo, que cada personagem percebe unilateralmente (está mal-entendido perpétuo sendo precisamente o “trágico”); há, entretanto, alguém que percebe cada palavra na sua duplicidade e que, suplementarmente, escuta ainda a própria surdez da personagem que fala frente a ele: este alguém é precisamente o leitor (ou aqui, o auditor) [Personne (c’est-à-dire aucune « personne ») ne la dit : sa source, sa voix, n’est pas le vrai lieu de l’écriture, c’est la lecture. Un autre exemple fort précis peut le faire comprendre : des recherches récentes (...) on mis en lumière la nature constitutivement ambiguë de la tragédie grecque ; le texte y est tissé de mots à sens double, que chaque personnage comprend unilatéralement (ce malentendu perpétuel est précisément le « tragique ») ; il y a cependant quelqu’un qui entend chaque mot dans sa duplicité, et entend de plus, si l’on peu dire, la surdité même des personnages qui parlent devant lui : ce quelqu’un est précisément le lecteur (ou ici l’auditeur)]» (1994, 498-495).

Mas também que:

«o discurso fala de acordo com os interesses do leitor. Por isso vemos que a escrita não é a comunicação de uma mensagem que parte do autor e vai ao leitor; ela é especificamente a própria voz do leitor: no texto, apenas fala o leitor [le discours parle selon les intérêts du lecteur. Pour quoi l'on voit que l'écriture n'est pas la communication d'un message qui partirait de l'auteur et irait au lecteur; elle est spécifiquement la voix même de la lecture: dans le texte, seul parle le lecteur]» (657).

Há contudo uma tensão latente na proposição de Barthes. Por um lado, ele diz que “ninguém, nenhuma “pessoa””, fala a voz o texto. Isso é inteiramente correcto. Outra forma de dizer isto é dizer que a voz do texto não é humana. Mas a seguir ele desloca essa voz, a qual denomina como “o verdadeiro lugar da escrita”, para a figura do leitor, ao dizer que “no texto, apenas fala o leitor”; portanto, certamente que para alguém, no caso, o “leitor”. O ponto está em considerar que as duas actividades ocorrem em simultâneo tal que seja o leitor que “escreve” o texto. Ele escreve o texto porque, tal como o exemplo dado ilustra, é ele que decide qual o “sentido” que atribuir aos enunciados com que é confrontado. Portanto, ao que quer que o texto possa significar, só o leitor tem acesso. Aliás, o que isso indica justamente é que o leitor é concebido como uma espécie de escritor de substituição. Isto é, como um novo original do original que o escritor putativamente é. Teríamos assim uma situação em que, à semelhança do que acontece com a imitação de sensações feita pela escrita, se faz da figura do leitor um escritor que é, ele próprio, um original novo e transitivo do próprio escritor original. Isso permite distinguir entre o escritor-escritor e o escritor-leitor. Isto é, entre aquele que, num momento passado irrecuperável, escreveu o texto sem que o tivesse primeiro lido, e aquele que, num momento continuamente presente, escreve o texto na exacta medida em que o vai lendo. Aqui, “escrever” tem a acepção de produzir sentido. Ou seja, em rigor, “escrever” é aqui o mesmo que entender, compreender, interpretar, tornar patente qual o sentido do que é dito pela sua voz. Tipicamente, isso é feito por via da produção de uma sucessão de enunciados performativos: “O que ele quis dizer quando disse que “A” foi que “B”, “O que Édipo quis dizer quando disse “tal” foi que “tal e tal”, coisa que eu, o leitor, percebo, mas que ele, Édipo, enquanto personagem, não”. E a figura do autor pode ser apresentada monograficamente como uma personagem desse tipo: “O que Sófocles quis dizer quando pôs Édipo a dizer que “tal” foi que “tal e tal”, coisa que eu, o leitor (no caso, o interprete), percebo, mas que ele, Sófocles, enquanto autor, não”. Ou seja, por via da produção de uma

sucessão de enunciados que se referem a outros enunciados assumidos enquanto “actos de fala”. A expressão “o que ele quis dizer” denota aliás a sua intencionalidade, a sua disposição volitiva. O resultado disso é o de a estrutura do mito se estender para além dos limites estritos do texto enquanto escrito. Aristóteles, na *Poética*, diz que:

«uma coisa bela – seja um animal seja toda uma acção – sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem e, por isso, um animal belo não poderá ser nem demasiado pequeno (pois a visão confunde-se quando dura um espaço imperceptível de tempo), nem demasiado grande (a vista não abrange tudo e, assim, escapa à observação de quem vê a unidade e a totalidade, como no caso de um animal que tivesse milhares de estádios de comprimento. E assim, tal como em relação aos corpos e aos animais é necessário que tenham uma dimensão que possa ser abrangida por um só olhar, também em relação aos enredos será necessária uma duração determinada, fácil de recordar [ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν: τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν, διὸ οὔτε πάμμικρον ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον' συγγεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη οὔτε παμμέγεθες οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίνεται ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῶον: ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῶων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μήκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.]» (1450b30-1451a10).

Mas o que Barthes está a dizer é que isso nunca sucede. A performatividade contida na imitação trágica transborda sempre daquilo que o autor escreve para aquilo que o leitor lê. Como resultado disso temos que o processo de imitação transitiva não termina no momento em que o autor dá por terminada a escrita do texto e o torna disponível no espaço dramático, mas que ele é perpetuado, quer pelo espectador, quer pelo leitor, como um “animal que tivesse milhares de estádios de comprimento”. A diferença entre o espectador e o leitor está em que enquanto o leitor torna inteligível o sentido do texto pela diferença que se estabelece entre as imagens alfabéticas e a voz que ele, com o seu pensamento, imagina quando as vê, o espectador dramático torna esse sentido inteligível pela diferença que se estabelece entre o som da voz que outrem, o actor, profere, e o conjunto de todas as sensações. Sendo todas fantasmáticas, o drama apenas expande a amplitude da arte, sem que contudo a transforme em vida. O actor não é um agente. O movimento com que o actor suplementa a imitação não faz parte da mimese transitiva,

mas intransitiva. Eles são uma simulação da vontade. A voz do actor não é uma simulação da vontade porque ela imita “actos de fala”. Isto é, imita o que Édipo disse ou fez ou que Sófocles disse que Édipo disse ou fez, etc. Esse corresponde ao aspecto oral (entre aspas) que está sempre presente, quer na leitura, quer na representação dramática. É a esse nível que a mimese transitiva é uma tarefa sem fim. Ela dura tanto quanto dura a possibilidade da leitura (ou da visionação e audição do espectáculo dramático). A imitação do que Édipo disse ou fez ou do que Sófocles disse que Édipo disse ou fez é continuada no momento em que o leitor ou o espectador dramático dizem (ou pensam) que o que Édipo disse ou fez ou que Sófocles disse que Édipo disse ou fez é percebido como querendo dizer “isto ou aquilo”, sendo que “isto ou aquilo” é diferente daquilo que Édipo disse ou fez ou que Sófocles disse que Édipo disse ou fez. E é essa diferença que é, propriamente, o “sentido” do que é percebido.

Mas porquê considerar que aquilo que o leitor (ou o espectador dramático) faz é “escrever”, senão que o leitor é o novo autor do texto que lê, e portanto, que afinal, o autor, ao invés de morrer, apenas reencarna sob outra forma. A operatividade poética do leitor é inequivocamente distinta da do escritor. O escritor transforma sons em imagens, o leitor, imagens em sons. Mas a conversão é, em termos transitivos, de tal forma perfeita, que é fácil confundi-las. Ou melhor, é fácil não conseguir distinguir uma da outra. Um leitor, para poder ser um escritor, teria de poder projectar sons em imagens. Mas um escritor nunca projecta sons em imagens. Isso só acontece quando ele se transforma novamente num autor. O facto de Barthes dizer que “ninguém, nenhuma “pessoa”” diz a voz do texto, entra em contradição com o facto de, a seguir, apontar essa voz como a do “leitor”. Só que uma voz não pode ser ao mesmo tempo de alguém e de ninguém. Vimos que o “escritor”, para Barthes, é aquele que, distintamente do autor, enuncia o texto, não enquanto entidade que dele está separada, mas enquanto entidade coincidente com a enunciação. Também vimos que isso acontece porque a imitação da voz humana feita pela voz textual fracassa em imitar o aspecto volitivo. O que faz do escritor um autor sem vontade. Temos pois que um “leitor” não pode ser o mesmo que um “escritor” se por “leitor” se entender aquele que fala a voz do texto. O motivo porque Barthes sente necessidade de separar o autor do escritor – porque o autor, ao contrário do escritor, tem uma vontade – é o mesmo motivo pelo qual se justifica a necessidade de adicionar o leitor ao escritor – porque o leitor, ao contrário do escritor, também tem, como o autor, uma vontade. Assim, ao subtrair o autor do texto, como Barthes pretende, o que aí se subtrai é a

incapacidade da mimese para imitar o aspecto volitivo da voz humana. E o que depois, na leitura, se lhe adiciona, é a falta que essa vontade faz para poder determinar qual o seu “sentido”. Isto é, para poder escolher, quer, entre vários sentidos possíveis, de entre várias intelecções das diferenças sinestésicas entre sensações, qual aquela mais válida, quer, em alternativa a isso, e para além da escolha de um único sentido parcelar, a montagem de um quadro de compreensão do texto onde se conjugam múltiplos sentidos, o leitor podendo assim nesse caso “escutar a própria surdez da personagem”.

Há pois uma identificação entre o aspecto da vontade e o da “oralidade”. A oralidade é a forma como a escrita, imitando sensações, apenas simula a vontade. O que quer dizer que a escrita, na sua expressão alfabética, começando na oralidade, termina na oralidade. O autor, ao escrever, é quem retira a oralidade ao texto. E o leitor, tal como o actor a outro nível, é quem dá de novo essa mesma oralidade ao texto. A qual, entretanto, é-lhe inteiramente essencial dado que é ela que, enquanto texto, ele especificamente imita. Isso quer dizer que não existe uma autonomia da escrita face à oralidade, pelo menos desde que o instrumento utilizado para produzir essa escrita, para projectar sons sobre imagens, seja de natureza alfabética. Mas que a escrita não seja autónoma face à oralidade não quer dizer que a voz sinestésica que lhe corresponde não o possa ser. Esta distinção é crucial. Quando se discute o problema da escrita é efectivamente habitual considerá-lo relegando para segundo plano o problema da leitura que lhe está associado. Isso acontece talvez porque se considere que a leitura é algo que já está sempre implicado na escrita. Mas os dois fenómenos podem e devem ser analisados separadamente. Com efeito, a leitura associa o texto à sonoridade, enquanto que a escrita o associa à imagetividade. E isso é importante porque permite, com alguma naturalidade, distinguir entre o som e a imagem do texto. Ler é escutar um som. Escrever é ver imagens. Mas ler é mais do que escutar sons. É também escutar sons dotados de sentido, e portanto, é escutar uma voz. Na medida em que ler é escutar sons, esses sons são o mesmo que a leitura, eles são o mesmo, isto é, que o próprio “acto de leitura”. Mas na medida em que ler é igualmente escutar uma voz, ou seja, som dotado de sentido, essa voz é inteiramente distinta da leitura. Ela é o conteúdo da leitura o qual não se confunde com o seu acto. Na oralidade passa-se o mesmo. Os sons que possamos genericamente escutar não se confundem com a de uma voz semântica que lhe possa corresponder. Dissemos que todas as vozes são percebidas a partir de um ponto de escuta comum. E que essa voz comum é, à partida, uma voz sem dono. Todas as separações que se possam fazer têm por isso de ser estabelecidas de acordo

com um critério crítico. Sucede que a *crítica* de um texto não é o mesmo que a sua *interpretação*. Interpretar, quer um texto, quer um acto de fala puramente oral, é inteligir o seu sentido, seja de forma parcelar ou compreensiva. Criticar é determinar a origem da voz que fala. É determinar qual a origem da vontade que controla a sua enunciação. É a crítica, e não a interpretação, que torna possível separar as vozes umas das outras. Interpretar é responder à pergunta: “O que é que “O gato está no tapete” quer dizer?”. Criticar, a esta outra: “Quem disse que “O gato está no tapete” e porquê?”. Ou seja, criticar é interrogar a natureza performativa, ilocutória do enunciado. Uma voz é inteligida enquanto diferença entre sensações. Ao passo que as sensações que a compõem correspondem a um seu mero conteúdo material.

Uma vez que dissemos que o sentido é o resultado de uma operação sinestésica, a voz que escutamos sempre que falamos ou que ouvimos outrem falar é a voz que resulta do sentido produzido pela projecção de um som noemático sobre o campo fenomático genérico das sensações, enquanto que a voz que escutamos o texto falar é, de forma mais restrita, ao nível da leitura, a voz que resulta do sentido produzido pela projecção sinestésica de um “som noemático” sobre uma “imagem fantasmática”, a da escrita. Mas se um texto é feito, não só de imagens, mas também de sons, um texto também é feito, não só de sons, mas também de imagens. Isso significa que a voz do texto está a meio caminho entre a pura imagetividade da escrita e a estrita oralidade da leitura. Essa voz pertence, nunca em exclusivo a qualquer destes dois planos, mas sempre a ambos. Um texto para o qual não exista um leitor permanecerá para sempre silencioso. Sem um leitor um texto é puramente só imagem. Mas um leitor que não tenha à sua disposição um texto, e que, além disso, não tenha aprendido a utilizar correctamente a tecnologia da escrita, não estará nunca em condições de poder escutar a voz singular que emana da sua leitura, a qual é distinta, quer da sua, quer da que ouve outros falarem. Isso pode ser notado pelo facto de o texto repetir o que diz de forma incessante. E também pelo facto de o texto não responder, nem a perguntas que se lhe coloquem, nem a desejos que se lhe façam, nem a ordens que se lhe dêem. O texto, sendo mudo, é também surdo. E é também completamente insensível e desprovido de capacidade de movimento. Se o torturamos não sente dor. Se o acariciamos não sente prazer. Se o admoestarmos não fica triste. Se o elogiarmos não fica feliz. O texto não chora nem ri. O que isto significa é que o texto, ao contrário dos seres humanos, é desprovido de vontade. Mas, como eles, o texto tem uma razão. Por isso é que a voz do texto é tão inteligível como a voz humana o é, sem que contudo seja

propriamente humana. Assim, se a imagem do texto pertence só ao texto (é o texto), a voz do texto pertence tanto à imagem da literacia (das letras) do texto como ao som da oralidade (da voz) do leitor. Mas o leitor também não tem uma existência independente da do texto. A voz do texto depende de uma mistura entre sons e imagens. A escrita pode ser assim entendida como uma tecnologia de articulação sinestésica entre sons e imagens. Mas, de forma mais fundamental, ela também pode ser entendida como a tecnologia que tornou possível o desenvolvimento de uma racionalidade separada da humana. De uma voz que não é, nem do autor, nem do leitor, nem do *eu*, nem do *outro*, mas puramente textual. O nome dessa razão-outra é o de *cultura*.

A “força” de uma vontade reside na quantidade de efeitos que produz. Um “acto de fala”, sendo a expressão de uma vontade, pode também ser avaliado dessa forma. Assim, a “força” de um “acto de fala” reside na quantidade de sentidos, locutórios ou ilocutórios, referenciais ou pré-referenciais, que pode determinar. É aqui que a noção proposta por Austin de actos perlocutórios ganha a sua importância. Quanto maior for o número dos efeitos semânticos que um determinado acto de fala causar, maior será a sua putativa força para provocar “efeitos sobre os sentimentos, os pensamentos, ou acções da audiência, ou do interlocutor, ou de outras pessoas”. Para Aristóteles, a imitação de acções de carácter elevado é a finalidade poética da tragédia. Mas há uma outra finalidade, de tipo prático, que ele explicitamente apresenta: a de “que, por meio da piedade e do medo” ela provoque “a catarse de tais paixões”. Ao que adiciona que “o poeta deve suscitar, através da imitação, o prazer inerente à piedade e ao temor”. Podemos assim assumir que o aspecto perlocutório é uma parte essencial do mito trágico. Ele é, propriamente, o aspecto que devemos considerar como estando ligado à “catarse”. Este aspecto perlocutório da tragédia está ligado, não tanto às suas condições de produção poética, como aos seus efeitos de natureza prática. Ele diz respeito, não tanto aos procedimentos que levam à imitação, pela escrita, dessa acção de carácter elevado, mas à apresentação dessa imitação, quer enquanto leitura, quer enquanto espectáculo dramático. Convém lembrar que Aristóteles considera que “o efeito da tragédia subsiste mesmo sem (...) os actores” uma vez que “a sua qualidade é visível só através da leitura”. É por esta via que o espaço dramático surge partilhado com o espaço político. A transformação das sensações da piedade e do temor em sensações que, em vez de dor, são sensações de prazer, pertencem a uma função prático-política da tragédia. Tal como a imitação de acções de carácter elevado a uma sua função poético-pedagógica (que corresponde ao modo como Nussbaum concebe a

imaginação aristotélica e que dessa forma se liga à função anterior). A catarse é a possibilidade de transformação de uma sensação de dor numa de prazer. Temos pois que quanto maior for o prazer que uma imitação trágica conseguir provocar proporcionalmente à intensidade das sensações de piedade e de temor que causa, maior será, em princípio, a sua qualidade especificamente trágica. Isso é conseguido, em parte, substituindo sensações fenomáticas por fantasmáticas. Isto é, o prazer doloroso é obtido quando se substituem certas sensações fenomenicamente dadas, por outras, fantasmaticamente fabricadas. Isso permite experimentar situações ameaçadoras em termos de conservação natural, com uma segurança que, não fora essa substituição mimética, não seria possível. O prazer trágico consiste em experimentar o perigo de uma forma segura. Isso é útil de vários pontos de vista. Por um lado, do ponto de vista da pacificação social, pois se o perigo tiver de ser experimentado de forma verídica isso será feita à custa de situações de efectivo conflito político. Ao sê-lo de forma fictícia, evita-se esse conflito. Mas por outro lado, também enquanto campo de treino para a putativa ocorrência inevitável desse conflito. Enquanto ele não ocorre efectivamente, usa-se a representação dramática como forma de adestramento para essa ocorrência. E é também útil como espaço onde a razão humana, pela convenção dramática, pode repousar da actividade cognitiva mais intensa pela qual se tenta distinguir, no espaço político, entre actores e agentes. Aqui, o que conta é interrogar a natureza performativa dos enunciados produzidos. É perguntar por quem diz o quê e questionar os motivos (a intenção volitiva) porque o faz. Ou seja, é perguntar, não “O que é que “O gato está no tapete” quer dizer?” mas “Quem disse que “O gato está no tapete” e porquê?”. A resposta a essa pergunta aponta para um sentido que é claramente pré-referencial, ligado a uma disposição da vontade. Tanto assim é que há a necessidade de fazer uma pergunta separada para determinar, para além da do que é dito, a referência, o local de origem vocálico, dessa intenção, a de quem é que o disse.

A escolha entre um sentido único e um sentido múltiplo não é uma escolha entre a figura do autor e a figura do leitor. Em vez disso, ela é uma escolha entre dois tipos de leitor. Movendo-se em direcções opostas o leitor de sentido múltiplo é um leitor que ameaça o leitor de sentido único tanto como o leitor de sentido único é um leitor que ameaça o leitor de sentido múltiplo. Um é um leitor de tipo monárquico, o outro, um leitor de tipo trágico. A forma como Barthes define “texto” enquadra esta distinção:

«Sabemos agora que o texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de qualquer modo “teológico” (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço multi-dimensional, onde uma variedade de escritas, nenhuma delas original, se misturam e debatem: o texto é um tecido de citações, retirado de inúmeros centros de cultura. (...) sucedendo ao autor, o escritor já não traz consigo paixões, humores, sentimentos, impressões, mas antes este imenso dicionário do qual ele deriva uma escrita que não conhece repouso: a vida não faz mais do que imitar o livro, e o livro é ele próprio não mais que um tecido de signos, uma imitação que se perdeu, indefinidamente diferida [Nous savons maintenant qu’un texte n’est pas fait d’une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le «message» de l’Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n’est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. (...) succédant à l’Auteur, le scripteur n’a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt : la vie ne fait jamais qu’imiter le livre, et ce livre lui-même n’est qu’un tissu de signes, imitation perdu, infiniment reculée]» (1994, 497-498).

Dizer que um texto é “um tecido de citações” é o mesmo que dizer que ele é composto por um conjunto de enunciados performativos postos entre aspas. Portanto, é dizer que o que o texto está sempre a dizer é “Ele disse “isto”” e “Ele disse “aquilo””. O que quer dizer que a noção de imitação trágica tal como nós acabámos de a descrever é extensível a todo o campo da imitação textual. O que, por seu turno, quer dizer que os efeitos perlocutórios da catarse potencialmente também o são. Isto é, todo e qualquer texto é sempre a imitação de um acto de fala, de um mito. Aqui, mais uma vez, é perceptível a tensão entre a figura do autor e do leitor. Se, efectivamente, o texto é um “tecido de citações” então a voz que o texto fala, em vez de pertencer ao leitor, pertence aos “inúmeros centros de cultura” de onde eles são retirados. O que quer dizer que o motivo porque o texto tem múltiplos sentidos é, não porque o leitor, posteriormente ao acto de produção do texto pelo autor, os coloque *a posteriori* lá, mas porque, não um, mas uma multiplicidade de autores, já os tinha *a priori* lá colocado. Barthes fragmenta assim a “força” dos enunciados de um texto repartindo a sua carga semântica, quer pelo leitor, o qual “consegue escutar a própria surdez das personagens”, como pelo autor historicamente disperso que consegue produzir um “tecido de citações retirado de inúmeros centros de cultura”. Claramente, contudo, esse autor cultural não é humano. Com efeito, ele, enquanto escritor, “já não traz consigo paixões, humores, sentimentos, impressões”. Em vez disso, o que ele traz é um “imenso dicionário do qual ele deriva uma escrita que não conhece repouso”. Ou seja, o que ele traz é tudo o que tem a ver com a locução e nada do que tem a ver com a ilocução, tudo o

que tem a ver com inteligência racional de diferenças entre sensações – no caso, as da escrita, sendo isso que é o “dicionário” – e nada do que tem a ver com disposições volitivas do autor. Aqui como que Barthes é levado a reconhecer a separação da voz textual: “a vida não faz mais do que imitar o livro, e o livro é ele próprio não mais que o tecido dos signos, uma imitação que se perdeu, indefinidamente diferida”. A “vida”, ou seja, o espaço político, nada mais faz do que imitar o “livro”, o espaço dramático. Nussbaum sabe da dificuldade que há em distinguir entre actores e agentes, e portanto, mal ou bem, tenta encontrar uma solução pedagógica para esse problema. Barthes, por seu turno, rende-se à inevitabilidade de não o poder. Para ele, tudo o que resta é um espaço dramático pleno do qual o político é um mero espaço subordinado. E onde a distinção entre actores e agentes é resolvida por convenção dramática: todos os agentes são actores. Nussbaum subordina a faculdade da imaginação. Barthes aceita a sua separação irreversível. É isso que quer dizer “a vida não faz mais do que imitar o livro”. Mas a vida imita o livro porque o livro simula a vida. Com efeito, isso é outra forma de dizer que é o leitor quem, por simulação, determina as intenções volitivas do texto. Com efeito, se a vida imita o livro é porque o “livro é (...) uma imitação que se perdeu”. Barthes di-lo na acepção de não ser possível recuperar a intenção do autor. Mas a imitação, não sendo a imitação dessa vontade, mas de sensações, não se perdeu. A imitação, nessa acepção, está lá, tão poderosa como se fosse o original. O que não está lá é a presença da vontade que a produziu. Em rigor, é a isso, e apenas a isso, que Barthes poderá aqui chamar de “imitação”. A imitação imita unicamente os actos locutórios do autor, isto é, o que ele disse. Os actos ilocutórios, isto é, quem o disse e porque o disse, é algo que permanece inteiramente aquém dessa possibilidade. Assim, quando Barthes diz que “o texto não é uma linha de palavras libertando um único sentido “teológico” (a “mensagem” do Autor-Deus) mas um espaço multi-dimensional no qual uma variedade de escritas, nenhuma delas original, se misturam e debatem” isso deve ser entendido como estando a referir-se às sucessivas simulações de vontade que os diversos leitores de um mesmo conjunto de sensações fantasmáticas poeticamente imitadas (e que permanece indistinguível) vai tendo oportunidade de criticamente produzir. A cada novo leitor (a cada nova leitura) caberá a tarefa de atribuir o sentido que julgue mais apropriado ao conjunto de sensações sonoras e visuais que pela leitura escuta e vê. “Variedades de escrita” são variedades de simulação. “Nenhuma delas original” quer dizer, não só que a intenção original nunca chegou a transitar para a imitação poética, como também que a atribuição de intenções é um processo sem conclusão implícita (terminará quando já não houverem mais leitores). Isso

quer dizer também que há toda uma história da simulação da vontade enquanto *recepção* de um texto. Temos pois que não é a imitação que é “indefinidamente diferida”. A imitação ocorre apenas uma vez. Ou melhor, de todas as vezes que ela ocorre (considere-se o caso de um livro imprimido em série), é, transitivamente, como se fosse a primeira vez. O que indefinidamente diferido é a atribuição de um sentido a essa imitação, o que tem de ser recommençado de cada vez que se parte para um acto de leitura. Assim, o que é indefinidamente diferido é, propriamente, a simulação, não a imitação.

II
IRA E DESESPERO

4. CULTURA E DISSIMULAÇÃO

Dos dois poemas que nos chegaram atribuídos a Homero é impossível saber qual aquele cuja composição, de um ponto de vista cronológico, é a mais antiga, se a *Ilíada*, se a *Odisseia*. Mas do ponto de vista da relação que se estabelece entre os dois momentos sobre os quais as duas epopeias incidem – um, durante a guerra de Tróia, o outro, após ela – é a *Ilíada* que, à falta de melhor critério, deve ser considerado como o poema mais antigo. E, sendo o mais antigo, ele é também o texto que inaugura aquilo que é designado como sendo a cultura ocidental. A voz da *Ilíada* é uma voz textual. Ela é a voz que cada voz humana racional pode escutar sempre que lê a escrita que serve de corpo material a esse texto ou então que pontualmente se escuta lida pela voz de outra voz humana racional que não a nossa. Que a determinação da origem dessa voz se tenha vindo a constituir, desde os estudos sobre oralidade levados a cabo por Milman Parry³ junto dos bardos da região dos Balcãs, como um dos tópicos que, desde essa altura, mais assiduamente tem ocupado a crítica dos textos atribuídos a esse poeta, é um sinal da situação especial em que eles se encontram. Essa situação especial consiste em eles serem os textos onde, na cultura ocidental, é operada a transição entre a oralidade e a escrita. Com efeito, eles são o primeiro caso de aplicação extensiva da escrita alfabética feita pelos Gregos ocorrida num período pouco posterior ao da época arcaica a que a narrativa da *Ilíada* e da *Odisseia* se reportam. Eles são, nesse caso, não apenas uma voz textual, mas a primeira voz textual, a voz inauguradora da cultura ocidental.

Contudo, dada a sua condição de transição, a determinação crítica da origem da voz do texto homérico sofre de uma instabilidade que se manifesta a dois níveis: um interno, estrutural, outro externo, conjuntural. A um nível estrutural, quando se trata de determinar se a narrativa contida no poema épico é enunciada, ou pelo poeta, ou pela Musa a quem ele invocatoriamente pede para enunciar a narrativa, o poeta surgindo nesse caso como o mero instrumento, quer de uma voz, quer, sobretudo, de uma vontade alheia à sua. É como se Homero soubesse que por enunciar o seu poema a sua voz estivesse a ser separada da sua vontade. A Musa é a voz autónoma do texto. Ela funciona como uma figuração da independência da voz textual face à voz da razão humana da qual ela é a putativa imitação. Ela é já a vontade simulada do autor, já a voz do “leitor” de que Barthes

nos fala. Mas essa instabilidade manifesta-se também a um nível conjuntural quando se trata de determinar se a voz não-textual da qual a *Ilíada* é a imitação é uma voz que pertence a um único poeta, um único Homero que terá vivido por volta de 800 a.C., ou a um conjunto compósito de poetas, desde os aedos coevos à época Micénica a que os acontecimentos nela narrados se reportam, até ao colégio de sábios que, sob a coordenação do tirano Pisístrato, terá sido responsável pela fixação do poema na sua forma escrita. Este problema é secundário face ao outro. Perguntar pela origem da voz não-textual da qual a *Ilíada* é a imitação não é uma pergunta sobre a *Ilíada* mas, quanto muito, sobre as condições históricas da sua produção. Não, contudo, sobre as suas condições de produção propriamente poéticas. Ao passo que a outra pergunta é indiscutivelmente sobre a origem da voz textual da *Ilíada*: é a voz que fala na *Ilíada* a voz de Homero, do autor? Ou a do escritor, a da Musa? É ela uma voz humana ou textual?

Quando se trata de determinar a posição de leitor, é possível argumentar que, para estabelecer o sentido do texto, o mais importante é a história da sua recepção. Barthes sugere-o quando descreve o texto como “um espaço multi-dimensional no qual uma variedade de escritas, nenhuma delas original, se misturam e debatem” concluindo a seguir que “o texto é um tecido de citações retirado de inúmeros centros de cultura”. Mas isso entra em contradição com a noção de que quem fala na voz do texto não é o autor mas a voz da imitação dessa voz que é feita recorrendo à tecnologia da escrita. A intenção que empresta sentido ao que é dito só pode ser acrescentada posteriormente à ocorrência da imitação pelo próprio leitor enquanto simulador da vontade de um texto. Ora, dizer que o texto é composto por “uma variedade de escritas” todas elas citadas a partir de “inúmeros centros de cultura” implica que a intenção, a simulação da vontade que dá sentido ao texto, de alguma forma, já se encontra dada previamente ao próprio acto de leitura. Barthes não pode dizer isso ao mesmo tempo que diz que: «Uma vez o autor removido, a pretensão de “decifrar” um texto torna-se bastante fútil [L’Auteur une fois éloigné, la prétention de «déchiffrer» un texte devient tout à fait inutile]» (1994, 498). Ele não pode simplesmente substituir o “autor” pela “cultura”. A “cultura”, tal como ela é entendida por Barthes é o mesmo que o Homero conjuntural, o Homero acerca do qual não se tem certeza se foi um único e breve poeta ou um poeta compósito cujo período de vida se estende ao longo de dois ou três séculos. Se foi esse poeta compósito quem escreveu a *Ilíada* e a *Odisseia*, quem as escreveu foi nesse caso, não um “autor”, mas uma “cultura”. E parece ser essa a forma como Barthes diz que todos os textos são escritos. Mas o

conjunto de problemas que são imputáveis à figura do autor não se alteram quando se o substitui pela da cultura. Pelo contrário, amplificam-se, uma vez que não há nenhum motivo para considerar que um texto que foi escrito por vários autores não traz consigo o mesmo conjunto de problemas do que sendo-o apenas por um único. Se Barthes olha para a voz do autor como não-textual, por maioria de razão, ele tem de olhar para a voz da cultura, enquanto conjunto de “citações retirado de inúmeros centros de cultura”, também como não-textual e ocasionando o mesmo conjunto de problemas.

Tudo isto permite-nos perguntar: haverá outras formas de conceber a cultura sem ser esta? Há duas, uma que iremos acolher, outra que iremos rejeitar. A que rejeitaremos consiste em centrar a origem da cultura, não no autor, mas no leitor. De acordo com esta concepção, o leitor, quando parte para a leitura, já traz consigo a bagagem da cultura. Isto é, já traz consigo, quer todo um conjunto de leituras que já fez, quer a sua própria experiência de vida. O leitor dá sentido ao texto acrescentado essa bagagem à voz do texto. Quanto mais bagagem o leitor trouxer, melhor será a sua leitura, a sua capacidade para projectar sentido, intenções, simulações de vontade sobre o texto. Aqui, quaisquer operações semânticas que possam ocorrer têm sempre lugar posteriormente ao acto de escrita. E isso é compatível com a forma como concebemos a leitura. Só que isso admite que se falhe o alvo. Com efeito, se nos limitarmos a estabelecer o sentido de um texto procedendo à enumeração das opiniões que, ao longo do tempo, sobre ele foram sendo oferecidas, ficamos apenas com um conjunto de enunciados que dizem, não “porque motivo Aquiles disse o que disse ou fez o que fez” mas, o “que tal ou tal leitor disse sobre “porque motivo Aquiles disse o que disse ou fez o que fez””. Ficamos assim a saber o que um leitor disse sobre o que Aquiles disse ou fez, e porquê, mas não o que Aquiles disse ou fez, nem porquê. Ou seja, a projecção da intenção, a simulação da vontade, incide, não sobre Aquiles, não sobre a voz textual que Aquiles enuncia e a que Aquiles materialmente corresponde, mas sempre sobre uma outra voz, também textual, a de um outro leitor que atribuiu uma intenção, simulou uma vontade, para o que Aquiles disse ou fez. O resultado é estar-se a ler todos os textos menos a *Iliada*. O que torna possível o paradoxo de compreender um texto sem o ler, sem ter escutado a voz textual que ele, enquanto texto, fala. Isso corresponde à leitura “indefinidamente diferida” a que Barthes faz referência. Por via desse tipo de leitura a competência de um leitor estaria sobretudo assente na erudição que ele pudesse ter acerca das opiniões que os diversos leitores de um determinado texto emitiram sobre o que quer que ele pudesse querer dizer. Isso

corresponderia a uma situação em que, quem quer que quisesse compreender o sentido de um texto, em vez de o ler, teria, ou de escutar o que quem estivesse na posse de tal erudição tivesse para dizer, ou de ler um livro, que não o desse texto, onde estivesse compilada uma rigorosa relação de tais opiniões. Por essa via ficar-se-ia a saber mais sobre o sentido do texto do que a sua leitura directa poderia proporcionar. É importante notar que a posição do leitor é diferente da do espectador dramático. O espectador dramático escuta a voz do texto ser imitada pelo rapsodo ou pelo actor e vê a vontade do texto a ser simulada pela prosopopeia e movimento do corpo destes. O leitor faz as vezes do rapsodo e do actor, ele próprio, imitando a voz e simulando a vontade do texto. Ele é, num mesmo gesto, actor e espectador. Essa coincidência de funções trará consigo o perigo da irracionalidade, isto é, o perigo de o leitor não conseguir distinguir a sua da voz do texto. É aqui que surge de novo a figura do educador. O educador é um actor que já não consegue mais ser actor, que confunde a sua com a voz do texto e que, por conseguinte, a representa a partir do ponto de vista precisamente da sua erudição. Com isso ele cria um novo tipo de audiência, a dos espectadores políticos, os quais, não correndo o perigo, tal como no caso dos espectadores dramáticos, de confundir a sua com a voz do texto, uma vez que a distinção que há entre estes e o educador é tão inequívoca como aquela que há entre os outros e o rapsodo ou actor, contudo, em vez de escutarem a voz do texto na sua pura separação, a ouvem misturada com a do educador enquanto actor disfuncional.

Nada, a não ser um conjunto repetível de sensações sonoras e visuais, está dado no texto previamente ao acto de leitura. Que no momento da sua produção estivesse activa, por parte de um autor (singular ou compósito), uma intenção, um acto de vontade que deu origem ao acto imitativo da escrita, essa intenção, pelas condicionantes específicas à imitação, perdeu-se. Como dissemos, a imitação é intransitiva face à vontade. Recuperá-la é um trabalho que pertence à parte final do texto. Escrever é um trabalho da aurora. Ler é um trabalho do crepúsculo. Só depois de a escrita estar terminada é que a leitura pode começar. O que a leitura recupera não são as intenções originais do autor. O que ela faz é simular, não o que o autor alguma vez quis dizer, mas o que o texto quer dizer. Sucede que o texto não quer dizer nada porque não tem vontade. O texto tem apenas um corpo que é o da escrita. Esse corpo, ao contrário do humano, não é capaz de gerar movimento, apenas repetição. O que quer que o texto queira dizer é nesse caso sempre acrescentado, a título de simulação, sobre o texto, pelo leitor, o qual, para o poder fazer, tem invariavelmente de projectar a sua própria vontade sobre a voz que escuta quando o lê. O quer dizer que existe

um momento superlativamente imitativo em que entre a sua e a voz do texto não subsiste qualquer diferença perceptível. A simulação atinge o seu momento mais perfeito de execução quando as duas vozes, a do texto e a do leitor, se confundem sob o impulso da mesma vontade. Um texto só tem voz na medida em que é lido por um leitor. E isso é um problema para o leitor. Com efeito, porque o texto só tem voz na medida em que é lido por um leitor, o leitor tem dificuldade em distinguir a sua da voz do texto, a voz que é dele enquanto falante e que é dele enquanto leitor. Enquanto falante a voz que ele fala é a sua voz racional humana. Enquanto leitor, ela não é, nem humana, e se é racional é a de uma razão que não é a sua. Ler é fazer de uma voz que não é a minha uma voz que é dita como se o fosse. Torna-se assim necessário encontrar um critério de separação entre a minha e a voz do texto. Se sou eu, enquanto leitor, que, usando a minha vontade, projecto intenções sobre a voz do texto, como é que eu sei que o que essa voz quer dizer é diferente do que eu quero dizer, se o que eu digo que essa voz quer dizer emana tanto de um acto de vontade meu como se o que estivesse a dizer fosse dito por mim e não pelo texto? O texto traz consigo o perigo da irracionalidade: de não saber quem é o dono da voz que fala. Lidar com esse perigo é uma tarefa constante. A situação aqui é inversa à da relação entre a Musa e Homero. Homero é o autor da *Ilíada* e da *Odisseia*, mas a voz que fala em ambas essas imitações textuais é, não a de Homero, mas a da Musa, não a voz que a vontade dele, do autor, controla, mas a voz que essa vontade deixou de controlar. Ora, na situação vertente, o que eu tenho de constantemente poder determinar é quando é que é a Musa, e não eu, que fala. A voz do texto, enquanto voz separada, sem corpo móvel e inumana, é a voz da Musa. E o que eu tenho de determinar é diferença entre a Musa e o leitor.

A solução está em ver-me, enquanto leitor, não como o agente, mas como o actor do texto. O actor age simulando agir em nome de uma vontade alheia, e, enquanto tal, está sempre ciente de que o está a fazer. Ele empresta a sua voz e o movimento do seu corpo, a sua arte declamatória e dramática, à voz do texto. Para o fazer ele não tem, com isso, de suprimir a sua própria vontade. Bem pelo contrário, é enquanto agente que o actor é actor. Enquanto um leitor se conceber como um actor a integridade da sua razão face à do texto estará, em princípio, salvaguardada. É quando ele tenta tornar-se num mediador da voz do texto, em alguém que substitui a sua pela voz do texto, e portanto, num educador, que essa salvaguarda é removida. O actor limita-se a declarar os enunciados performativos que um texto contém, “Ele disse “isto””, “Ele disse “aquilo””, mas nunca declara face a ele, como o educador faz, que “O que ele disse, ou o que ele “quis dizer”, quando disse “isto” ou

“aquilo”, foi que “tal e tal””. Aqui, como Barthes correctamente nota, o texto é uma “imitação que se perdeu, indefinidamente diferida”. Ao limite, o educador troca integralmente o que o texto diz por um conjunto de enunciados alternativo que dizem, não o que o texto “diz” (essa é a tarefa do actor), mas o que o texto “quer dizer”. Tais enunciados são os que o educador diz que o texto diz. Ao apropriar-se da voz do texto o educador confunde a sua com razão do texto. A sua razão une-se à razão não-humana do texto para formar uma razão misturada. É a esta razão misturada que Derrida pretende referir-se quando diz que a metafísica ocidental subjugou impropriamente a escrita à oralidade fonetizando-a:

«(...) no interior dessa época, a leitura e a escrita, a produção e a interpretação de signos, o texto em geral, como tecido de signos, deixa-se confinar na secundaridade. Precede-o uma verdade ou um sentido já constituídos por e no elemento do logos [(...) à l’intérieur de cette époque, la lecture et l’écriture, la production ou l’interprétation des signes, le texte en général, comme tissu de signes, se laissent confiner dans la secondarité. Les précèdent une vérité ou un sens déjà constitués par et dans l’élément du logos]» (1968, 26).

Mas Derrida esquece-se de que o tipo de leitura praticado pelo actor não implica fazer a “interpretação dos signos” nos mesmos termos em que um leitor-agente a executa. O leitor-actor nunca substitui o conjunto de signos de um texto por um outro conjunto alternativo. Ele nunca os olha como imagens de uma verdade vocal. Ele apenas devolve a escrita de novo à oralidade. E quando o faz, fá-lo com uma voz que é, não a sua, mas do texto. Ele simula uma vontade sobre a imitação vocal. O que quer dizer que a interpretação feita pelo actor, se alguma, é feita, não ao nível dos actos de fala locutórios, mas dos actos de fala ilocutórios, não ao nível da racionalidade, mas da volição. No actor, a razão humana e a razão textual não se encontram misturadas. O advento da filosofia marca o aparecimento dessa forma de razão misturada. Toda a crítica que, pela voz de Sócrates, Platão lança à mimese trágica deve ser vista como um repúdio, não apenas do poeta em favor do filósofo, mas também do actor em favor do educador. Nussbaum lê Aristóteles como um discípulo desta tendência. Se, além disso, tivermos em conta que o educador, para Nussbaum, é aquele cuja tarefa consiste em ensinar os agentes a não serem actores, a serem autênticos em vez de dissimuladores, em alguém que não sabe, nem declamar, nem dramatizar, vozes textuais, percebemos a inteira pertinência desta distinção.

Uma outra forma de conceber a cultura é centrá-la na Musa. Isto é, nem nas intenções irrecuperáveis do autor, nem nas intenções atribuídas do leitor, mas no simples conjunto de possibilidades lógicas que o texto prefigura. Esta opção, muito claramente, concebe a cultura como uma estrutura, um sistema abstracto de significação. Mas este sistema terá de ser concebido, não como um sistema de linguagem, mas como um sistema onde o sentido é precisamente entendido como mais amplo do que a linguagem. Isso implica um trabalho de desconstrução dos princípios lógicos da identidade e da não-contradição. Não que eles sejam falsos, mas apenas funções, regras de um jogo sintáctico. Isso, em parte, será conseguido pela desconstrução da noção de signo linguístico.

Que esta forma de conceber a cultura esteja associada à figura da Musa pode ser atestado tomando atenção àquilo que, em Hesíodo, elas, falando pela primeira vez, dizem:

“Pastores do campo, má vergonha, que só tendes estômago!
Sabemos dizer muitas mentiras que se parecem com a verdade;
E sabemos, quando queremos, proclamar verdades.”

ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι.

(*Teogonia*, 26-28)

A Musa “proclama verdades”. Mas se quiser sabe “dizer muitas mentiras que se parecem com a verdade”. A cultura, enquanto sistema de significação, estará, de acordo com esta concepção, centrada na voz da Musa e no conjunto, quer de verdades, quer de mentiras, que por ela é discricionariamente proferida. Tais verdades e mentiras são as possibilidades lógicas que o texto prefigura. Estas, sendo, quer verdadeiras, quer mentirosas, têm um campo de aplicação cuja amplitude é maior do que os princípios lógicos da identidade e da não-contradição permitem. As “mentiras que se parecem com a verdade” são o conjunto de sentidos produzidos pela intelecção das sensações fantasmáticas da imaginação. Ao passo que as “verdades” propriamente ditas, são o conjunto de sentidos produzidos pela intelecção das sensações fenomáticas do entendimento. A cultura cobre aqui a totalidade do campo sinestésico. É preciso emprestar algum rigor ao uso do termo “mentira”. De acordo com uma distinção por nós já feita, a “verdade” corresponde às sensações verídicas

do entendimento. Ao passo que a “mentira” corresponde às sensações fictícias da imaginação. O uso do termo “mentira” em vez do de “falso” denuncia um uso na acepção de “ficção”. A cultura cobre, pois, quer o que é “verídico”, quer o que é “fictício”. Daqui também se infere que a cultura, se assim concebida, cobre, quer a totalidade do espaço político, quer a totalidade do espaço dramático: a totalidade do espaço político porque ela é o lugar onde, como a Musa tão bem enfatiza, o que é “verídico” e o que é “fictício” se confundem, onde o espectador tem dificuldade em distinguir entre o agente e o actor; a totalidade do espaço dramático, porque, sendo ela o lugar onde o que é “verídico” e o que é “fictício” se confundem, o que seja unicamente “fictício”, nem que seja apenas por convenção, também aí está incluído. Dentro do espaço dramático, o que quer que seja verdade, e o que quer que seja mentira (na acepção de falso), é sempre fictício. É por isso que o leitor-actor, ao contrário do que sucede com o leitor-agente ou educador, pode não olhar para os signos do texto como imagens de uma verdade vocal. Não há aqui nenhuma verdade que seja preciso fazer transitar. Tudo o que é dito é mentira. Nem há nenhuma agência por que seja preciso responder pois tudo o que diz ou faz é sempre dito e feito em nome da voz (imitada) e da acção (simulada) de outrem, isto é, da Musa.

A Musa, a voz autónoma do texto, sendo um campo de possibilidades lógicas alargadas, obedece a uma princípio de variação de natureza contingente. Esse princípio de variação é determinado por um acidente histórico e não por qualquer princípio de necessidade formal. Cada cultura terá o seu próprio princípio de variação. Contudo, esse é o patamar mais alto de generalização a que se pode chegar, uma vez que a sua identificação só pode ser feita a partir de um ponto de vista que é interior à própria cultura, revelando-se um acto de incomensurabilidade se for feita a partir do ponto de vista inacessível de uma outra. Mas porque contingente, esse princípio de variação, uma vez estabelecido, adquire um carácter de necessidade material. Podemos assim oferecer uma nova descrição da afirmação de Aristóteles, já previamente citada, de que “a função do poeta não é narrar aquilo que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer (...). O historiador e o poeta (...) diferem pelo facto de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer”. A história estabelece uma ordem de *necessidade material*. A poesia estabelece uma ordem de mera *necessidade formal*. A necessidade formal da poesia é mais aberta, mais “universal” do que a necessidade material, mais “particular” da história porque contempla como possíveis de ocorrência todas as possibilidades lógicas contidas numa tabela de verdade: relata “o que poderia acontecer”. Ela funciona segundo um

princípio de *futuro contingente*. A necessidade material da história é mais fechada do que a necessidade formal da poesia porque contempla como possível de ocorrência somente de uma das possibilidades lógicas contidas numa tabela de verdade: relata “o que aconteceu”. Ela funciona segundo um princípio de *terceiro excluído*. Assim, o tipo de necessidade que está contido no particular possui uma coercividade mais forte do que a contida no geral. A determinação de qual o princípio de variação de uma cultura, enquanto ocorrência contingente que é, uma vez que só admite, sendo o seu princípio P, ou que P possa ser P, ou que P possa ser não-P, mas que não possa ser outra coisa para além de P ou não-P, não admitindo uma terceira possibilidade, é uma determinação histórica. A possibilidade de atribuir a esse princípio uma terceira possibilidade para além dessa, tal que sendo P, P, que tendo sido P, no momento passado M, P, mas que contudo possa, no momento futuro N, deixar de ser P, passando a não ser P, é uma possibilidade que está contida, não na determinação do princípio enquanto tal, o qual terá de ser sempre idêntico a si mesmo, mas na própria noção de que ele é um *princípio de variação*, o qual, não só admite, como obriga à *contradição*. Isto, ao contrário da autoria que é claramente um *princípio de invariância* de natureza historiográfica. O princípio de variação de uma tradição, se considerado na sua contingência histórica, tem um carácter necessário, mas enquanto variação que é, ele admite também toda uma amplitude de possibilidades lógicas que vão para além dessa contingência inaugural. Essa possibilidade de variação que está auto-referida na enunciação do próprio princípio de variação de uma cultura é, propriamente, a sua possibilidade poética. A poesia é a possibilidade não-contingente da história. E a medida da variação em que assenta uma cultura reside nessa sua não-contingência poética.

O “o que poderia acontecer” de que a poesia é a expressão, funciona, para Aristóteles, de acordo com um duplo critério de “verosimilhança” e “necessidade”. A necessidade, aqui, corresponde a cada uma das entradas combinatórias da tabela de verdade singularmente consideradas, enquanto que a verosimilhança corresponde ao quadro de uma tabela de verdade considerado na sua totalidade. O “o que aconteceu” de que a história é a expressão, funciona, por seu turno, de acordo com um exclusivo critério de necessidade. Com efeito, na história, ao contrário do que sucede na poesia, não há qualquer lugar para a verosimilhança. Aristóteles reforça essa noção ao dizer que:

«(...) nós não acreditamos que coisas que ainda não aconteceram sejam possíveis: ao contrário, pelo facto de terem acontecido, torna-se evidente que eram possíveis, pois não teriam acontecido se

fossem impossíveis [τὰ μὲν οὖν μὴ γεγόμενα οὐπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γεγόμενα φανερόν ὅτι δυνατά: οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐν ἐνίαις μὲν ἐν]» (1451b15-20).

O que aqui está dito é que na história não há lugar para acreditar que “coisas que ainda não aconteceram sejam possíveis”, mas só há lugar para acreditar que, tais coisas, “pelo facto de terem acontecido” torna “evidente que eram possíveis, pois não teriam acontecido se fossem impossíveis”. Portanto, dentro do campo de possibilidades que, nas suas múltiplas combinações lógicas, uma tabela de verdade contempla, a história é o relato da escolha necessária que, ao nível dos casos, se tem de verificar por uma e apenas uma dessas combinações. Cada uma dessas escolhas é uma contingência. Dentro do campo de possibilidades que uma tabela de verdade, nas suas múltiplas combinações lógicas, contempla, a poesia é o relato exploratório de todas as escolhas verosímeis (isto é, de todas as escolhas que, estando contempladas num tabela de verdade, são tautologicamente verdadeiras) que, ao nível, não dos casos, mas das hipóteses, é possível vir a ser verificada por qualquer uma dessas combinações. Cada uma dessas potenciais escolhas é uma generalidade. E essa generalidade poética, naquilo que lhe falta de concreto, não é por isso falsa face ao facto contingente que a história relata. Pelo contrário, ela, porque relata possibilidades por concretizar desse caso, tem sempre em vista um espaço de verdade que é mais amplo que o da contingência histórica. É ele que faz com que, para Aristóteles, a poesia seja “mais filosófica” que a história. Para que a poesia fosse falsa ela teria de ser ininteligível para quem a escutasse, o que significa que teria de violar, nas escolhas que contempla, as regras lógicas da identidade e da não-contradição, escolhas essas que, nesse caso, deixariam por isso de ser verosímeis.

À partida, tal é consonante com o que dissemos sobre a imaginação. A poesia olha para o caso “geral” da mesma forma que a imaginação olha para o que é possível em cada caso, sendo que isso não é o mesmo que cada caso em concreto quanto ao seu aspecto accidental. Porém, também dissemos que o campo de possibilidade do poético não é apenas mais amplo que o campo de possibilidade do histórico, no sentido de corresponder à mera soma das suas possibilidades, mas que se lhe subtrai inteiramente. Há possibilidades que a imaginação contempla como possíveis do ponto de vista da análise lógica, que, do ponto de vista concreto da sensibilidade, são tidas por impraticáveis (ou, quando muito, por altamente improváveis). Caso contrário, a ideia de “quimera” nem sequer chegaria a ser

inteligível. Por isso é que, como diz Aristóteles, “deve preferir-se o impossível verosímil ao possível inverosímil”. Assim, a “verosimilhança” contida numa narrativa é o respeito pelos princípios lógicos, sejam só os da identidade e da não-contradição, ou quaisquer outros, mais alargados, nos quais a estrutura geral do poético está baseada. A concretude é apenas o aspecto “particular” de cada caso. E o que de “geral” esse caso contempla excede aquilo que, em “particular”, ele pode alguma vez vir a ser. É assim que se pode dizer, mais uma vez, que o fictício é mais real, abrange mais espaço ontológico, que o verídico, face ao qual verdadeiro e o falso são meros critérios operativos.

A caracterização que Aristóteles dá dos critérios de produção da poesia lembra uma outra referida por Wittgenstein a propósito da discussão que este empreende da relação que há entre a lógica e os factos. Isso irá permitir estabelecer uma relação de equivalência entre a noção de poesia tal como ela surge definida por Aristóteles e a noção de lógica tal como ela surge definida por Wittgenstein, a qual é importante porque ajuda a explicar a noção de cultura por nós esboçada. Wittgenstein, no *Tractatus*, diz que:

«Se uma coisa pode ocorrer num estado de coisas, então essa possibilidade tem de existir nela. (O que é lógico não pode ser apenas possível. A lógica trata de cada possibilidade e todas as possibilidades são os seus factos) [Wenn die Dinge in Sachverhalten vorkommen können, so muss dies schon in ihnen liegen. (Etwas Logisches kann nicht Gegenstände nur-möglich sein. Die Logik handelt von jeder Möglichkeit sind ihre Tatsachen.)]» (2.0121).

Se tivermos em atenção aquilo que Aristóteles diz sobre a diferença entre a poesia e a história, temos que o que é lógico “não pode ser apenas possível” porque o que é lógico não expressa apenas o “o que aconteceu” de cada caso histórico, mas cobre o “o que poderia acontecer” mais lato que a poesia expressa. Com efeito, a possibilidade que “tem de existir” na coisa se ela “pode ocorrer num estado de coisas”, é a possibilidade que essa coisa tem de ser, enquanto facto, não apenas o caso objectivo que ela é quando existe, mas de ser esse facto enquanto conjunto total de casos possíveis que ela pode ser. Assim, o conjunto total de casos possíveis são “todas as possibilidades” que são os factos da lógica, isto é, que são o campo de possibilidades que, nas suas múltiplas combinações lógicas, uma tabela de verdade contempla, as quais são aquilo que, para Aristóteles, a poesia expressa. Ao considerar, não o facto, mas o caso, a lógica considera esse facto a partir do

ponto de vista de “cada possibilidade”, a qual é aquilo que, para Aristóteles, a história expressa.

A coisa é o caso considerado quanto ao seu aspecto material e objectivo (mas não enquanto coisa-em-si separada do caso). Enquanto que o aspecto formal e subjectivo da coisa é a possibilidade lógica de aspectos materiais e objectivos alternativos contidos no seu facto. É nessa acepção que Wittgenstein diz que: «Os objectos contêm a possibilidade de todas as situações [Die Gegenstände enthalten die Möglichkeit aller Sachverhalten]» (2.014). E também que: «A possibilidade da sua ocorrência [a da situação] em estados de coisas é a forma do objecto [Die Möglichkeit seiner Verkommens in Sachverhalten ist die Form des Gegenstandes]» (2.0141). Isto é, é o caso quanto ao seu aspecto formal e subjectivo. Ao que remata: «Os objectos formam a substância do mundo (...) [Die Gegenstände bilden die Substanz der Welt]» (2.021), a qual: «(...) permanece independentemente daquilo que é o caso [was unabhängig von dem, was der Fall ist, besteht]» (2.024), dado que: «Ela é forma e conteúdo [Sie ist Form und Inhalt]» (2.025). Esta distinção repete a distinção feita por nós entre fantasmático e fenomático. Implícita está a noção de que o que está historicamente expresso em cada caso, se relaciona de forma subsidiária com aquilo que esse caso, enquanto facto, poeticamente pode ser, tal que um caso é uma contingência e um facto é uma generalidade. É nessa acepção que Wittgenstein diz que:

«Em lógica nada é accidental: se uma coisa pode ocorrer num estado de coisas, então a possibilidade do estado de coisas tem de estar pré-julgada na coisa [In der Logik ist nicht zufällig: Wenn das Ding im Sachverhalt verkommen kann, so muss die Möglichkeit des Sachverhaltes im Ding bereits präjudiziert sein]» (2.012).

Quando Wittgenstein diz que “a possibilidade do estado de coisas tem de estar pré-julgada na coisa” isso é equivalente ao que diz Aristóteles quando diz que “a poesia é mais filosófica (...) do que a história”. A poesia é mais filosófica do que a história porque expressa o universal em vez do particular, porque “o que aconteceu” da história é uma “possibilidade do estado de coisas que tem de estar pré-julgado na coisa”. O que está pré-julgado na coisa é a possibilidade lógica dessa coisa, e portanto, são o seu facto, são a consideração enumerativa de todas as alternativas lógicas em que essa coisa se pode contingentemente tornar, quando se actualiza num caso, de todas as possibilidades que

acerca dessa coisa podem surgir. É nessa acepção que podemos dizer que os factos vêm antes das coisas, sendo justamente nesse acepção também que Wittgenstein diz que: «[o] mundo é a totalidade dos factos, não das coisas [Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge]» (1.1). Pré-julgar a possibilidade de uma coisa é interpretar essa coisa, é fazer o elenco de todas as ocorrências que tornam um determinado caso mais ou menos verosímil, e portanto, é determinar os critérios de existência das coisas (do seu facto): o «que é o caso, o facto, é a existência de estados de coisas [Was der Fall ist, die Tatsachen, ist das Bestehen von Sachverhalten]» (2). O mundo é mais amplo do que um “estado de coisas”. Um estado de coisas existe enquanto situação sensível fenomática dada num aqui e agora. Mas ele representa apenas uma possibilidade da totalidade de possibilidades fantasmáticas que o “mundo” representa. Para (o primeiro) Wittgenstein, por conseguinte, o mundo não é o que cada razão humana percebe. O mundo é uma situação metafísica geral da qual o caso concreto, o “estado de coisas”, é uma mera fracção lógica. Não é pois difícil identificar esse mundo com o espaço poético que Aristóteles opõe à história. A história narra o “estado de coisas”. A poesia narra o “mundo”. Uma cultura é um “mundo” no qual cada texto é um “estado de coisas”. Cada estado de coisas é uma voz textual separada. Cada voz textual é uma possibilidade “lógica” de uma comunidade de vozes textuais, na qual estão contidas, à semelhança do que sucede numa tabela de verdade, todas as possibilidades de variação. O conjunto, não abstracto, mas historicamente concretizado, de tais possibilidades poéticas, é o mesmo que uma cultura.

Separa-se uma voz textual de outra voz qualquer por via de um critério volitivo: a voz do texto não tem vontade; a minha voz humana, e a dos outros, tem. Mas isso anula a possibilidade de ligar as diversas vozes textuais umas às outras. Isto é, desde que eu a separe da humana todas as vozes textuais surgem, a partir de um ponto de escuta comum, como uma mesma voz indistinta. Aqui, é certo, ela já não é indistinta face à voz racional humana, mas é-o face a si mesma. O mesmo conjunto de dificuldades ocorre quando se trata de separar vozes humanas. As vozes textuais, enquanto distintas da humana, são, logo à partida, dadas como ligadas. Nada permite distinguir a este nível a voz de um texto da de um outro texto. Assim, temos que o problema com que a noção de cultura primariamente se confronta não é o de ligar um conjunto de vozes desconexas. Ele consiste antes em poder separar, dentro desse contínuo vocal, vozes específicas. E isso não pode ser feito por distinção volitiva, uma vez que todo esse contínuo vocal é, todo ele,

uma imitação da voz humana. O critério terá, pois, de ser outro. Uma voz textual só pode ser reconhecida enquanto voz distinta de outras vozes textuais se o for enquanto possibilidade de uma cultura da mesma forma que um estado de coisas só é reconhecido enquanto estado de coisas se o for enquanto possibilidade de um mundo. Isso implica que o leitor leia o texto, não como composto de personagens, mas como um tema. Um rapsodo lê um texto representando todas as suas personagens, incluindo a Musa. Um actor lê um texto representando uma personagem de cada vez e, nesse processo, prescinde de representar a Musa. Um educador representa, nunca uma personagem, mas um tema. Ele não representa a Musa. O tema é o que fica da Musa depois de ela ter sido expulsa do espaço político. Ele é uma Musa desdramatizada. Até ao momento em que o educador, perante uma audiência, se limita a ler a imitação vocal de uma voz racional humana a que o texto que lê, por via da escrita, corresponde, e suplementarmente lhe sobrepõe a simulação de uma vontade, de uma intenção, por via de alguns gestos do seu corpo ou da entoação particular que decide dar ao seu discurso, em nada ele se distingue do rapsodo ou do actor. É quando ele opta por parar de imitar a voz do texto e de simular para ela uma vontade, para fazer algo de inteiramente diverso, que a situação se altera. Até aqui ele diz apenas que “Aquiles disse que “tal e tal”” ou que “Édipo disse que “tal e tal””. Até aqui não há confusão possível entre a sua razão e a do texto. Mas tudo muda quando ele decide, abandonando a postura de um actor para adoptar a postura de um agente, dizer que “o que Aquiles ou Édipo quis dizer quando disse “tal e tal” foi que “isto e aquilo””. Ao fazê-lo ele substitui o conjunto de sensações “tal e tal” que correspondem à voz do texto, por um outro, “isto e aquilo”, que emana, não da escrita, não da razão textual, mas da oralidade da razão humana. O resultado é que a partir desse momento ele mistura a sua com a razão do texto. Mas é nesta situação que, paradoxalmente, a imitação mais se torna perfeita. Isto é, em que deixa de ser perceptível a diferença entre a voz do texto e a do leitor, e portanto, entre a razão textual e a humana. Isso permite estabelecer uma distinção entre *representação* e *interpretação*. O actor (ou leitor-actor) representa o texto. O agente (ou leitor-agente), pelo contrário, interpreta-o. Se perguntarmos a um leitor que, em vez de se limitar, como o rapsodo ou o actor, a representar o texto, como o educador, o interpreta, dizendo que “tal e tal” que o texto diz quer dizer “isto e aquilo”, se o que texto diz é “tal e tal” ou “isto e aquilo”, ele, sob pena de se tornar incongruente, certamente que dirá que o que o texto diz é “isto e aquilo” e não “tal e tal”. O que leva a que se tenha de assumir que o que o texto diz é o que o leitor diz que ele diz a título interpretativo. Mas então e o que fazer do que o que o texto diz enquanto representação? Se a seguir perguntarmos a esse

mesmo leitor, se isso que ele diz que o texto diz é aquilo que ele, enquanto leitor, diz que o texto diz, ou se não, se isso é apenas o que ele diz que o texto diz, mas que o texto diz uma coisa diferente, ele, mais uma vez, certamente que dirá que não há qualquer diferença, e que o “isto e aquilo” que ele diz que o texto diz é o mesmo que o “tal e tal” que o texto diz. Percebemos então que ele já não consegue separar as duas vozes, as duas razões que aí estão em jogo. O leitor tornou-se, pois, *irracional*. Para um espectador desta ocorrência a diferença entre uma e outra voz, entre uma e outra razão, poderão ser óbvias, mas o leitor que educa discordará. O que é que mudou quando o leitor passou de actor a agente? O que mudou foi que ocorreu uma mudança na disposição da sua vontade. Em vez de simular uma vontade, o leitor passou a agir com uma vontade genuína. Ou seja, ele passou a não ser dissimulativo. No fundo, ele passou a fazer aquilo que Nussbaum indica ser o propósito da educação. Daí a exigência de que os seus espectadores não sejam dissimulados. Não se trata ainda de o fazer em nome da transparência, mas de enfatizar que a audiência não o deve olhar como um actor num palco. O que ele diz deve ser assumido como um perigo real ao qual os seus auditores devem reagir, não catártica, mas civicamente. Percebemos assim que houve outra coisa que se alterou no comportamento do leitor. Ele espera que o que diz tenha, em termos perlocutórios, consequências diferentes do de quando o que diz é dito somente no papel de actor. Enquanto educador ele quer provocar uma reacção no espectador, a qual, em vez de ser, como no caso do actor, a de, porque sentida com segurança, sentir com prazer uma sensação de dor face a uma situação ameaçadora para a conservação natural, ser a de sentir com dor uma sensação de prazer, porque sem segurança. A segurança perde-se porque o espaço dramático foi abandonado. O que ocorre no momento em que o leitor decide cruzar a sua com a voz do texto, tornando-a irracional. Aí ele para de representar e, em monólogo ou em diálogo, dirige-se ao espectador, o qual perde dessa forma os benefícios da convenção dramática. Bastará então ao espectador perguntar ao leitor de quem é a voz que fala, e o leitor lhe responda “é a do texto”, para se confirmar essa perda. Se esse leitor fosse apenas um actor, quando interrogado, asseguraria não sem irritação o espectador que estava apenas a fazer-de-conta, e portanto, que a voz que fala é a sua e que a do texto é apenas uma voz que é imitada por ele. Mas o educador insiste que não está a fazer-de-conta, que o que diz é genuíno, que é efectivamente o que o texto diz. É então que uma dúvida assalta o espectador: será que o leitor realmente parou de representar? Diz a verdade, ou mente? Se não estiver a ser sincero é possível que o que ele diga tenha em vista apenas produzir certos efeitos no meu comportamento? Será que tudo o que quer é manipular-me? O

educador insistirá na veracidade da sua posição enunciativa. O espectador poderá reclamar por provas. Tornado político, esse espectador, na impossibilidade de obter uma certeza, terá em alternativa de desenvolver uma convicção, uma opinião, de empreender um acto-de-fé sobre o caso em mãos. Ele terá, ou de confiar, ou de desconfiar, rejeitar, ou aceitar. Ao espectador dramático nada disso é pedido: ele sabe que não tem de acreditar. Em qualquer caso, temos que a intenção do educador é sempre a de modificar a vontade dos espectadores, transformando-os, de espectadores dramáticos, em espectadores políticos. Que eles se tornem em espectadores crentes ou descrentes, esperançosos ou desiludidos, torna-se num aspecto secundário. Qualquer dessas escolhas serve o mesmo propósito: o de retirar-lhes a segurança oferecida pela convenção dramática, acordando-os, por via de indução de instabilidade epistemológica, para a sua situação contingente, perigosa e mortal.

Esta manobra pode ser observada em Barthes, quando este diz que:

«(...) eu posso encantar-me a ler e reler Proust, Flaubert, Balzac, e mesmo, porque não, Alexandre Dumas; mas esse prazer, por vivo que seja, e mesmo quando livre de todo o preconceito, permanece parcialmente (salvo por um esforço crítico excepcional) um prazer de consumo: pois, se eu posso ler esses autores, eu sei também que eu não os posso re-escrever (que não podemos hoje em dia escrever “dessa forma”); e esse saber assaz triste chega para me separar da produção dessas obras, no mesmo momento em que o seu distanciamento funda a minha modernidade (não é ser moderno saber claramente que não se pode começar de novo?). O Texto, ele, está ligado à fruição, quer dizer, ao prazer sem separação. Ordem do significante, o Texto participa à sua maneira numa utopia social; antes da história (...), o Texto alcança, se não a transparência das relações sociais, pelo menos a das relação linguísticas: o Texto é aquele espaço onde nenhuma linguagem detém poder sobre outra, onde as linguagens circulam (preservando o sentido circular do termo) [(...) je puis me m’enchâter à lire et relire Proust, Flaubert, Balzac, et même, pourquoi pas, Alexandre Dumas ; mais ce plaisir, si vif soit-il, et quand bien même il serait dégagé de tout préjugé, reste partiellement (sauf un effort critique exceptionnel) un plaisir de consommation : car, si je puis lire ces auteurs, je sais aussi que je ne puis les ré-écrire (qu’on ne peut aujourd’hui écrire « comme ça ») ; et ce savoir assez triste suffit à me séparer de la production de ces œuvres, dans le moment même où leur éloignement fonde ma modernité (être moderne, n’est-ce pas connaître vraiment ce qu’on ne peut pas recommencer ?). Le Texte, lui, est lié à la jouissance, c’est-à-dire au plaisir sans séparation. Ordre du signifiant, le Texte participe à sa manière d’une utopie sociale : avant l’Histoire (...), le Texte accomplit sinon la transparence des rapports sociaux, du moins celle des rapports de langage : il est l’espace où aucun langage n’a barre sur autre, où les langages circulent (en gardant le sens circulaire du terme).]» (1994, 1216-1217).

E acrescenta:

«(...) o discurso do Texto não deve em si mesmo ser mais do que texto, investigação, trabalho do textual, uma vez que o Texto é o espaço social que não deixa nenhuma linguagem segura, de fora, nem nenhum sujeito da enunciação na posição de juiz, de mestre, de analista, de confessor, de descodificador [(...) le discours sur le Texte ne devrait être lui-même que texte, recherche, travail de texte, puisque le Texte est ce espace social qui ne laisse aucun langage à l’abri, extérieur, ni aucun sujet de l’énonciation an situation de juge, de maître, d’analyste, de confesseur, de déchiffreur : la théorie du Texte ne peut coïncider qu’avec une pratique de l’écriture.]]» (1217).

Ao que remata:

«A teoria do texto não pode coincidir senão com uma prática da escrita [la théorie du Texte ne peut coïncider qu’avec une pratique de l’écriture.]]» (1217).

A impossibilidade a que Barthes se refere de reescrever o texto reflecte uma diferença de temporalidade a que ele também alude quando ele faz notar que “O autor, desde que nele se acredite, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro:”, que “livro e autor situam-se automaticamente sobre uma única mesma linha, distribuídos como um antes e um depois”, mas que o “texto moderno”, do qual o autor foi “afastado”, na medida em que “o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto (...) não existe nenhum outro tempo a não ser aquele da enunciação, e todos o texto é eternamente escritos aqui e agora”. Mas na passagem que citámos ele faz notar que quando o leitor fica ciente da impossibilidade de rescrever o texto da “mesma forma” que o autor o escreveu, que uma nova diferença de temporalidade ocorre, uma entre, por um lado, o que é remoto ou antigo, e portanto, anterior ao aqui e agora da escrita do texto, e por outro, o que é moderno ou próximo. Confrontam-se aqui duas concepções de temporalidade (ou cronótopos), uma *cronológica*, na qual se concebe o tempo como um conjunto de diferentes pontos de vista dispostos sobre uma linha ininterrupta, outra *anacrónica*, na qual se concebe o tempo como um ponto de vista contínuo do presente sobre o passado, um único ponto a partir do qual irradiam várias linhas. É a sobreposição do tempo anacrónico ao cronológico que, para Barthes, parece inibir o leitor de produzir as obras que lê. O texto moderno insta o leitor a rescrevê-lo, ou seja, a interpretá-lo, aqui e agora, mas isso é inviabilizado pela percepção de que fazê-lo é escrever um outro texto,

inteiramente separado do texto original, e portanto, como Barthes diz, “indefinidamente diferido”. O passado é a representação do texto. O leitor encontra-se aqui claramente na posição do educador que quer interpretar em vez de representar a voz do texto, que quer dizer que “o que ele quis dizer quando disse “tal e tal” foi “isto e aquilo”, em vez de “o que ele disse foi “tal e tal””. Com efeito, Barthes, assumindo o papel do leitor moderno, apercebendo-se da impossibilidade de misturar os planos incomensuráveis do antigo e do moderno, do escritor e do leitor, da voz da razão textual com a da razão humana, transfere essa operação de leitura, do plano dramático, para o político. É interessante que ele diga que a tomada de consciência da impossibilidade de ler o texto rescrevendo-o, e portanto, de o ler dramaticamente, é algo que deprime o leitor. Mas isso é natural tendo em conta que tal corresponde à tomada de consciência de se estar preso ao tempo histórico que se habita, e portanto, à contingência. A depressão do leitor é aqui um sintoma do fim dos benefícios da catarse. Ao pretender rescrever o texto o leitor desloca a leitura para o espaço político e, no mesmo gesto, sente os inconvenientes, ou seja, a dor, que isso traz consigo. Estrategicamente, o que vemos surgir a seguir é a fruição definida como “prazer sem separação”. Instintivamente, para contra-balançar essa tristeza, o leitor como que desloca a leitura do texto da instabilidade epistemológica que a interpretação cria, de novo para o plano da fruição volitiva. O que também é natural tendo em conta que isso corresponde a deslocar leitura para a simulação da vontade a que ela, como mera representação, já correspondia. E aí, com efeito, não há separação. O leitor moderno, com o qual o educador aqui se identifica, é aquele que quer adicionar à simulação uma não-imitação da voz do texto. Mas o que ele obtém como resposta é que “não se pode começar de novo”. O que quer dizer que mesmo que ele queira regressar ao espaço dramático, já não pode. A inocência da convenção dramática está para ele irremediavelmente perdida. E, num gesto que em nada se distingue de confusão que Nussbaum estabelece entre espaço dramático e espaço político, Barthes assume que “o texto participa à sua maneira numa utopia social” por via da qual se alcança “se não a transparência das relações sociais, pelo menos a das relação linguísticas” tornando-o no “espaço onde nenhuma linguagem detém poder sobre outra”. O argumento decisivo é aqui o de “antes da história”. Isto é, é a própria impossibilidade de rescrever o texto, de o não-imitar, que o separa da situação em que se encontra o leitor “moderno”. O texto é um puro “antigo”. Que o texto possa por isso ser concebido como “antes da história” é peculiar. O antigo, que está “antes da história”, é a voz autónoma do texto, só representável. O moderno, que está “na história”, é a voz que o leitor, interpretando-a, quer misturar à da voz do texto, mas que não

consegue. Se tivermos em conta a distinção aristotélica, torna-se clara a ordem de concordâncias. A poesia, a possibilidade, é o antigo; a história, a contingência, é o moderno. O “o que poderia acontecer” da poesia está no passado, não no futuro; o “o que aconteceu” da história está no presente, não no passado. Isso é um sinal da confusão entre drama e política. A ordem, com efeito, está invertida. O que faz sentido face a uma concepção anacrónica de temporalidade. O moderno histórico é o aqui e agora onde, invertendo o que Barthes diz, o agente participa numa não-utopia social na qual não há transparência das relações sociais tornando-o no espaço onde os agentes detêm poder sobre outros. A ausência de transparência corresponde à instabilidade epistemológica que se verifica quando o espectador político não sabe se o agente político está a ser autêntico ou dissimulado. O poder que certos agentes detêm sobre outros corresponde à relação que se estabelece entre educador, ou leitor-agente, e educado, ou espectador político. Ao passo que o antigo poético é o antes que está cronologicamente contraposto ao depois onde, uma vez removido o autor, fica com a figura do leitor transformado em escritor (ou re-escritor) do texto. Esse leitor presume poder transformar o antes irrecuperável do autor, não num depois do texto, mas num constante presente recuperável, tal que não exista “nenhum outro tempo a não ser aquele da enunciação” no qual “os textos são eternamente escritos aqui e agora”. O leitor de Barthes é alguém que quer fazer coincidir a razão do texto, não com a vontade simulada, mas com a vontade genuína do leitor. Este leitor não simula uma vontade para a voz do texto (que ele imputa ao “autor”). Ele diz que aquilo que o texto “quer dizer” é aquilo, não que o texto, enquanto entidade separada, quer dizer, mas aquilo que ele, enquanto leitor, diz que o texto quer dizer. Ou seja, ele cessa a simulação da vontade. Mas no mesmo gesto mistura a sua com a razão do texto. Esse, com efeito, é o preço a pagar pelo abandono da convenção dramática. Tornando agente, o leitor tornou-se genuíno. E o que é que ele vê à sua volta? À sua volta ele vê a manutenção do espectáculo dramático. E a voz do texto (ou dos textos), para ele, acaba por se tornar mais transparente, do que a voz humana. Mas no fundo, apenas porque ele dela se apropriou, por via de um acto de domínio pela vontade. Ele fica assim sem outra opção senão exigir àqueles a quem dirige as suas leituras que sigam o seu exemplo. E qual é esse exemplo? Obviamente, aquele que está dado na “literatura”. Ao remover o autor, ao deixar de ser um leitor-actor, o leitor-agente, o educador, usurpando-lhe o lugar, passa a poder conceber o espaço dramático como aquele onde a clarificação entre quem é genuíno e dissimulado está sempre dada, só que em posição invertida. O espaço dramático deixa de ser aquele em que vigora a convenção dramática, para passar a ser aquele em que vigora uma oposta

convenção de transparência. Ele passa a achar que os textos têm uma importante vantagem sobre os humanos: eles não são dissimulados, enquanto que os humanos o são. Isto, ao ponto de ele deixar de conseguir ver o espaço dramático como dramático, mas só já como político: “o texto é o espaço social que não deixa nenhuma linguagem segura, de fora”. Esse “espaço social” ocupa todo o espaço possível, nada excluindo. E o motivo porque “nenhum sujeito da enunciação” se encontra “na posição de juiz, mestre, analista, confessor, decodificador” é porque essa posição foi monarquicamente ocupada pelo próprio leitor. Ou seja, o que ele quer dizer é que ninguém se encontra nessa posição face a ele, o que é inevitável se considerarmos que ele a tomou de assalto. Assim, o motivo porque, para ele, os textos não são dissimulados é porque o que quer que eles digam é o que ele quer que digam. Logo, há uma plena coincidência entre razão e vontade. Entre isto e a noção, proposta por Nussbaum de que a literatura, por via do enfoque que dá à imaginação concreta, enriquece e desenvolve “o sentido da vida”, assim colocando as humanidades “no centro da cultura pública”, vai um passo. Que “a teoria do texto pode coincidir com a prática da escrita” é outra forma de dizer que o leitor mistura as duas razões, as duas vozes, a sua e a do texto. Com efeito, se essa πράξις corresponder a um exercício interpretativo, em vez de representativo, o que o texto possa ser em termos de percepção, isto é, de θεωρία, é aquilo que essa prática, enquanto exigência por transparência, absolutamente determina. E isso acontece porque a ποιησις se tornou, como dissemos, indistinta da πράξις.

Um leitor que passa de actor a agente, que, em vez de representar, interpreta o texto, e assim mistura a sua com a razão do texto, está condenado ao *desespero*. O facto de ele assumir a posição de educador é disso precisamente um sinal. Exigir transparência à sua audiência, tal como Nussbaum o faz, e dar como exemplo a literatura, gesto em que Barthes a acompanha, é, em si mesmo, o acto desesperado de quem não consegue, pelo esforço só da sua vontade, suprimir a incerteza epistemológica em que vive. Ele deseja que a mesma segurança que é oferecida pela convenção dramática possa ser transferida para o âmbito do espaço político. No espaço dramático ele sabe que os actores estão a fazer-de-conta. Invertendo a situação, ele quer ter a certeza que no espaço político os agentes não estão. Ao confundir a sua com a razão do texto ele fez metade do movimento que poderia levar a isso. Isso corresponde a suprimir a voz da Musa e a substituí-la pela voz de um tema. Mas a outra metade desse movimento dificilmente será completada. Isso

implicaria a prossecução de um projecto político totalitário. Com efeito, a voz do texto, porque não tem vontade, é fácil de dominar, mas as outras vozes humanas que o educador escuta, porque a têm, assim como um corpo para projectar com força, não são tão facilmente domináveis. Ele terá assim de desenvolver uma estratégia alternativa. Tal como na tragédia, como diz Aristóteles, “os actores não agem para imitar os caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções”, assim os agentes, no espaço político, para o educador, deverão agir precisamente assumindo caracteres, em vez de imitar certas acções. Quando Nussbaum se queixa de que “se eu ajudar um amigo desprendidamente, (...) sou menos digna de louvor do que se o fizer com o amor e a simpatia apropriados”, que se “as minhas escolhas correctas requerem uma luta, se (...) tenho constantemente de suplantar sentimentos fortes que vão contra a virtude, então (...) sou menos virtuosa do que a pessoa cujas emoções estão em harmonia com as suas acções”, pois sou “avaliável pelas minhas paixões assim como pelo meus calculismos”, ela está precisamente a apontar nessa direcção. Se o agente, como o actor, se limitar a imitar uma acção, o educador fica sem saber se existe nele uma concordância entre o que ele exteriormente faz, e que pode ser simulado, e o que ele interiormente sente e pensa genuinamente. No agente, para Nussbaum, não é a acção que conta, mas o carácter. E o carácter é a não separação entre vontade e razão. Só que isso implica ter um acesso inconstrangido à esfera privada do agente, ou seja, implica que a distinção entre público e privado seja abolida, a qual é defendida, enquanto liberdade, precisamente por via da sua capacidade para simular e dissimular, isto é, para mentir. Ao furtar-se ao ataque monárquico do educador o agente, para permanecer livre, tem de se colocar numa posição trágica, isto é, de exclusão absoluta face ao político. Iremos ver assim surgir uma esfera localizada para além do privado, de proximidade metafísica do eu face a si próprio.

Em *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Walter Benjamim defende a tese, oposta à que Nietzsche defendeu (Cf. 1974, 279-283), de que o mito trágico não é recriável para além da sua aparição ática. E que todas as posteriores tentativas (inclusive no drama trágico alemão) de o fazer resultaram, por isso, em fracassos artísticos. O argumento decisivo é o de que:

«O drama dos mártires tem a sua origem na figura de Sócrates agonizante como paródia da tragédia [Im sterbenden Sokrates ist das Märtyrerdrama als Parodie der Tragödie entsprungen]» (292).

Este “drama dos mártires” é o que fica da tragédia quando ela termina. E é também o que, enquanto “tema”, fica da Musa depois que ela é expulsa da representação. Isto é, a tragédia, a partir daí, deixa de ser um mito, uma imitação de acções, para passar a ser a exploração discursiva de um tema. Benjamin diz ainda, a este propósito, que:

«A não-responsabilidade do herói trágico, que distingue o protagonista da tragédia grega de todos os tipos posteriores, fez da análise do “homem meta-ético” por Franz Rosenzweig uma pedra chave da teoria da tragédia. “Pois esta é a marca própria do si-mesmo, o selo da sua grandeza e também o sinal da sua fraqueza: ele cala-se. O herói trágico tem apenas uma linguagem que plenamente lhe corresponde: precisamente a do silêncio (...). Ao ficar em silêncio, o herói quebra as pontes que o ligam ao deus e ao mundo, ergue-se e sai do domínio da personalidade que se define e se individualiza no discurso intersubjectivo, para entrar na gélida solidão do si-mesmo. Este nada conhece fora de si, é a pura solidão. Como há-de ele dar expressão a esta solidão, a esta intrigante obstinação consigo próprio, a não ser calando-se? É o que acontece nas tragédias de Ésquilo (...) [Die unmündigkeit des tragischen Helden, welche die Hauptfigur der griechischen Tragödie gegen jeden späteren Typus abhebt, hat die Analyse des >metaethischen Menschen< durch Franz Rosenzweig zu einem Grundstein der Tragödienlehre gemacht. »Denn das ist das Merkzeichen des Selbst, das Siegel seiner Größe wie auch das Mal seiner Schwäche: es schweigt. Der tragische Held hat nur reine Sprache, die ihm vollkommen entspricht: eben das Schweigen. So ist es von Anfang an. Das Tragische hat sich gerade deshalb die Kunstform des Drama geschaffen, um das Schweigen darstellen zu können ... Idem der Held schweigt, bricht die Brücken, die ihn mit Gott von Welt verbinden, ab und erhebt sich aus den Gefilden der Persönlichkeit, die sich redend gegen andre abgrenzt und individualisiert, in die eisige Einsamkeit des Selbst. Das Selbst weiß ja von nichts außer sich, es ist einsam schlechthin. Wie soll es diese seine Einsamkeit, dieses starre Trotzen in sich selbst, anders betätigen als eben indem es schweigt? Und so tut es in der äschyleischen Tragödie (...)]» (286-287).

Ele a seguir acentua que:

«O silêncio trágico (...), não pode, porém, ser pensado apenas nesta dependência de uma obstinação. (...) A substância da acção heróica pertence, tal como a língua, à comunidade. Uma vez renegada pela comunidade, ela permanece muda no herói [Das tragische Schweigen (...), darf doch vom Trotz bildet vielmehr in der Erfahrung der Sprachlosigkeit ebenso sich heran, wie sie an ihm sich bestärkt. (...) Der Gehalt der Heroenwerke gehört der Gemeinschaft wie die Sprache. Da die Volksgemeinschaft ihn verleugnet, so bleibt er sprachlos im Helden]» (287).

O que, segundo ele, vai levar a que:

«Só à sua physis, e não à língua, ele deve a capacidade de permanecer fiel à sua causa, e por isso tem de fazê-lo na morte [Nur seiner Physis, nicht der Sprache dankt er, wenn we zu seiner Sache halten kann und daher muß er es im Tode tun]» (287).

A forma como Benjamin descreve a situação do herói trágico é inteiramente consonante com a descrição que fizemos do movimento que o agente, quando instado pelas exigências de transparência do educador, executa. E somos esclarecidos quanto à forma específica como essa defesa é feita. Por um lado, dissemos que por via do recurso à mentira. Mas por outro, Benjamin, citando Rosenzweig, refere que essa defesa é feita, primeiro pelo silêncio, depois pela guarda desse silêncio com o corpo:

«Quanto mais a palavra trágica fica atrás da situação – que não poderá já ser dita trágica quando aquela a alcança –, mais o herói escapa às antigas normas; quando estas por fim o alcançam, ele só tem para lhe oferecer a sombra muda do seu ser, aquele si-mesmo como sacrifício, enquanto a alma se salva refugiando-se na palavra de uma comunidade distante [Ja weiter das tragische Wort hinter der Situation zurückbleibt – die tragisch nicht mehr heißen darf, wo es sie erreicht – desto mehr ist der Held den alten Satzungen entronnen, dennen er, wo sie am Ende ihn ereilen, nur den stummen Schatten seines Wesens, jenes Selbst als Opfer hinwirft, während die Seele ins Wort einer fernen Gemeinschaft hinübergerettet ist]» (287-288).

Assim:

«O silêncio trágico, ainda mais que o pathos trágico, tornou-se o lugar de uma experiência do sublime na expressão linguística (...) [Das tragische Schweigen weit mehr noch als das tragische Pathos wurde zum Hort einer Erfahrung vom Erhabnen des sprachlichen Ausdrucks (...)]» (288).

O agente, contudo, não é o mesmo que o herói trágico. Pese embora o facto de a sua posição ser, como a desse herói, ela própria trágica, e portanto, também redutível ao silêncio e ao combate físico. A diferença está em que o agente tem sempre a opção de falar. E de, falando, mentir. O nome por que Benjamin se refere a essa forma de fala alternativa ao silêncio e ao combate físico é o de ironia. A possibilidade da ironia marca o momento de união do espaço dramático com o político. Mentir é tanto simular como dissimular. Jean Baudrillard faz a este respeito uma distinção que nos será útil:

«Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que se tem. Uma reenvia a uma presença, a outra a uma ausência. Mas a coisa é mais complicada, uma vez que simular não é fingir: “Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente.

Aquele que simula uma doença determina em si alguns dos sintomas”. (...) Logo, fingir ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença é sempre clara, ela não está mascarada. Enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário” [Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu’on a. Simuler est feindre d’avoir ce qu’on a pas. L’un renvoie à une présence, l’autre à une absence. Mais la chose est plus compliqué, car simuler n’est pas feindre : « Celui qui feint une maladie peut simplement se mettre au lit et faire croire qu’il est malade. Celui qui simule une maladie en détermine en soi quelques symptômes » (...). Donc, feindre ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n’est pas masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du « vrai » et du « faux », du « réel » e de l’ « imaginaire»]] (1981, 12).

Ora, de que lado é que está a ironia? Do da simulação ou do da dissimulação? Parece claro que o actor, quando imita, simula, na medida em que imita ser aquilo que não é, imita ser um outro para além dele que ele é enquanto personagem. Isso é consonante com a noção de que o actor simula uma vontade. Ao passo que o agente, se imita, fá-lo dissimulando, na medida em que, ao mentir, imita não ser o que é. O agente executa uma representação invertida. A ironia estará pois do lado da dissimulação. O agente dissimula, finge ou imita não ser o que é. O actor simula, finge ou imita ser o que não é. A ironia é, pois, a dissimulação da vontade. Em *Anatomy of Criticism*, Northrop Frye, ao ponderar a definição que Aristóteles dá do mito trágico enquanto imitação de acções de homens de carácter elevado, diz: as «ficções (...) podem ser classificadas, não moralmente, mas pelo poder de acção do herói [fictions (...) may be classified, not morally, but by the hero’s power of action]» o qual é avaliado em termos do que ele «faz ou falha fazer (...) [does or fails to do (...)]» (2000: 33). Isto é, o herói trágico, enquanto acção que é imitada, é concebido nos termos da sua capacidade para projectar uma vontade. Frye estipula que:

«Se superior em grau ao outros homens mas não ao seu ambiente natural, o herói é um líder. Ele tem autoridade, paixões e capacidades de expressão muito maiores do que os nossos, mas o que ele faz está sujeito à crítica social e à ordem da natureza. Este é herói do modo alto mimético da maior parte da épica e da tragédia, e é o tipo de herói que Aristóteles tinha principalmente em mente [If superior in degree to other men but not to his natural environment, the hero is a leader. He has authority, passions, as powers of expression far greater than ours, but what he does is subject both to social criticism and to the order of nature. This is the hero of the high mimetic mode, of most epic and tragedy, and is primarily the kind of hero Aristotle had in mind]» (33-34).

E que:

«Se inferior em poder e inteligência a nós próprios, tal que nós tenhamos a percepção de olhar de cima para uma cena de agrilhoamento, frustração, ou absurdo, o herói pertence ao modo irónico. Isto é ainda verdade quando o leitor sente que ele está ou poderá estar na mesma situação, uma vez que a situação está a ser julgada pelas normas de uma liberdade maior [If inferior in power and intelligence to ourselves, so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustration, or absurdity, the hero belongs to the ironic mode. This is still true when the reader feels that he is or might be in the same situation, as the situation is being judged by the norms of a greater freedom]» (34).

É possível fazer uma correspondência do modo alto mimético com o espaço dramático (equivalente ao da tragédia tal como Aristóteles a concebe); e do modo irónico (proposto por Frye), com o espaço político. A parte final da segunda citação refere-se à figura do educador. Ele é o leitor que “sente que está ou pode estar na mesma situação” do herói do modo irónico, porque “a situação está a ser julgada pelas normas de uma liberdade maior”. A “mesma situação” em que ele sente que “está ou pode estar” face a esse herói corresponde ao desejo de obter, face a ele, uma visão inteiramente transparente. A “liberdade maior”, por exclusão de partes, referir-se-á à ausência de sujeição “tanto à crítica social” como “à ordem da natureza”, o que indica uma exclusão do político que é também uma exclusão do natural (que indica uma situação de perigo para a conservação natural). Aí vemos o leitor na posição de observador do espaço político. Trata-se de uma posição diferente da do agente enquanto espectador desse espaço. O espectador político vê o educador no centro de um palco da mesma forma que o espectador dramático vê o actor. O educador, em vez de transparência, o que vê quando observa o agente é, como diz Frye, uma situação de “agrilhoamento, frustração e absurdo”, a qual é uma descrição do espaço político. Frye, referindo-se a um modo intermédio entre o alto mimético e o irónico diz que:

«A melhor palavra para a tragédia baixo mimética ou doméstica é, talvez, pathos (...) O pathos representa o seu herói enquanto isolado por uma fraqueza que faz apelo à nossa simpatia porque está no nosso próprio nível de experiência [The best word for low mimetic or domestic tragedy is perhaps, pathos (...). Pathos represents its hero as isolated by a weakness which appeals to our sympathy because it is on our own level of experience]» (38).

O modo baixo mimético está, para Frye, associado à: «comédia e ficção realista [comedy and realistic fiction]» (34). Acrescenta ele que:

«A raiz da ideia de pathos é a exclusão do indivíduo ao nosso próprio nível de um grupo social ao qual ele está a tentar pertencer. Daí que a tradição central do pathos sofisticado seja o estudo da mente isolada, a história de como alguém reconhecidamente idêntico a nós é quebrado por um conflito entre o mundo interno e externo, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecida por um consenso social [The root idea of pathos is the exclusion of an individual on our own level from a social group from where he is trying to belong. Hence the central tradition of sophisticated pathos is the study of the isolated mind, the story of how someone recognizably like ourselves is broken by a conflict between the inner and the outer world, between imaginative reality and the sort of reality that is established by a social consensus]» (39).

Esta corresponde claramente à perspectiva que o leitor detém sobre o agente. Com efeito, é o leitor que, enquanto educador, olha aqui para o agente como excluído. Do alto mimético para o irónico, com o baixo mimético a fazer de charneira, os papéis invertem-se. É o actor que se transforma em educador e é o espectador dramático que se transforma em agente. Mas a posição que Frye atribui em cada caso ao leitor é sistematicamente consonante com esta diferença. No caso vertente o leitor olha para o agente, não como um excluído de carácter superior, como acontece no caso do herói trágico, mas como alguém que se encontra num plano de relação semelhante, onde «"alto" e "baixo" não têm conotações de valor comparativo ["high" and "low" have no connotations of comparative value]» (34). É do ponto de vista do leitor, e não do agente, que a situação do agente pode ser concebida como correspondendo à da "exclusão de um indivíduo do nosso próprio nível do grupo social ao qual ele está a tentar pertencer". É ao leitor que o agente aparece como alguém que quer pertencer a esse grupo porque é isso que o leitor, enquanto educador, deseja. O seu desejo de transparência torna-o paternalista. Tanto assim é que a seguir vemos o agente a ser descrito como alguém cuja forma de exclusão particular, ou πάθος, corresponde ao "estudo da mente isolada, (...) de como alguém reconhecidamente idêntico a nós é quebrado por um conflito entre o mundo interno e o externo, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecida por um consenso social". A descrição não poderia ser mais precisa. O agente está dividido em dois pela dissimulação. Se dissimular é fingir não ser o que se é, o mundo interno corresponde ao que veridicamente se é, e esse é o mundo da "realidade imaginativa". Ao passo que o mundo externo corresponde ao que não se é, mas que, fingindo, ficticiamente se quer parecer ser. O agente é um actor invertido. No actor, o qual simula ser o que não se é, a "realidade imaginativa" está do lado exterior, enquanto que a "realidade social", do lado interior. Vê-se aqui como é possível ao actor transformar-se num educador. Basta, para esse efeito, que

ele exteriorize o seu lado interior. O que acontece sempre que, parando de representar o texto (imitando a sua voz e simulando para ele uma vontade), e dirigindo-se ao espectador (dessa forma dissolvendo a convenção dramática), ele passe a interpretá-lo. O que, por sua vez, levará à inversão nos papéis do espectador.

A posição ocupada pelo herói do modo irónico é idêntica à que Benjamin descreve como correspondendo à do herói trágico pré-socrático. Ele é o herói que “quebra as pontes que o ligam ao deus e ao mundo, ergue-se e sai do domínio da personalidade que se define e se individualiza no discurso intersubjectivo, para entrar na gélida solidão do si-mesmo”. O que é “o estudo da mente isolada” senão o mesmo que “este nada conhece fora de si” que é “pura solidão”? O que em Frye surge explicado como estrutura, em Benjamin surge o por via da evolução histórica (da qual ele acusa Nietzsche de se ter esquecido). A distinção entre simulação e dissimulação surge novamente em Frye quando, a propósito do modo baixo mimético, diz ainda que:

«O tipo de personagem aqui envolvida poderemos designá-la pela palavra grega *alazon*, a qual quer dizer impostor, alguém que pretende ou tenta ser algo mais do que é. (...) Estamos familiarizados com tais personagens na comédia, onde eles são olhados do exterior, tal que vejamos apenas a máscara social. Mas o *alazon* pode também ser um aspecto do herói trágico: o toque do *miles gloriosus* em Tamburlaine, mesmo em *Othello*, é inequívoco, assim como o é o toque do filósofo obcecado no Fausto e em Hamlet [The type of character involved here we may call by the Greek word *alazon*, which means impostor, someone who pretends or tries to be something more than he is. (...) We are familiar with such characters in comedy, where they are looked at from the outside, so that we see only the social mask. But the *alazon* may be one aspect of the tragic hero as well: the touch of *miles gloriosus* in Tamburlaine, even in *Othello*, is unmistakable, as is the touch of the obsessed philosopher in Faustus and Hamlet]» (39).

Isto, enquanto:

«A concepção de ironia chega-nos pela *Ética* de Aristóteles, onde o *eiron* é o homem que se auto-deprecia, em oposição ao *alazon*. Tal homem torna-se a si mesmo invulnerável, e embora Aristóteles o reprove, não há dúvida que ele é um artista predestinado, assim como o *alazon* é uma das vítimas predestinadas [The conception of irony meets us in Aristotle's Ethics, where the *eiron* is the man who deprecates himself, as opposed to the *alazon*. Such a man makes himself invulnerable, and, though Aristotle disapproves of him, there is no question that he is a predestined artist, just as the *alazon* is one of the predestined victim]» (40).

O ἀλαζών pertence ao modo baixo mimético enquanto que o εἰρων ao modo irónico. Aqui essa distinção é usada para descrever a situação, não do leitor, mas do actor e do agente. A qual, contudo, corresponde na mesma ao esquema anteriormente descrito. O ἀλαζών é “alguém que pretende ou tenta ser algo mais do que é”. Portanto, que é um simulador. Enquanto que o εἰρων se “deprecia a si mesmo”, isto é, é alguém que pretende ou tenta ser algo menos do que é. Portanto, que é um dissimulador. Todo o actor, represente ele que personagem representar, é sempre um ἀλαζών. Ele é alguém que é sempre “olhado do exterior, tal que só vejamos a máscara social” e que é “uma vítima predestinada”. “Olhado do exterior, tal que só vejamos a máscara social” é uma descrição de como o espectador dramático vê o actor no palco. “Uma vítima predestinada” na medida em que está condenado, uma e outra vez, a ser sacrificado no fim de cada representação, quando o actor cessa de ser quem ele quer ficticiamente parecer ser, para voltar a ser quem ele verdadeiramente é. Note-se que o que aí vemos não é o “social”, mas a sua “máscara”, e portanto, uma sua simulação. Nesse sentido, todo o drama começa por ser sempre uma comédia. O εἰρων é o agente que é um espectador político. Ele é alguém que “se torna a si mesmo invulnerável” e que é “um artista predestinado”. Que ele “se torna a si mesmo invulnerável” corresponde a uma descrição da atitude adoptada pelo agente político face aos ataques pedindo por transparência do educador; “Um artista predestinado” como sinal de que, previamente a se remeter ao silêncio, ele tem a possibilidade de recorrer à fala enquanto artifício. Pelo discurso irónico, pela perturbação sonora, ele simula a transparência, a imagem límpida, que o educador deseja poder ver objectivada, resguardando-se assim dos seus olhares intrusivos e garantido latitude de manipulação própria (ou liberdade). É nesse sentido que:

«O escritor de ficção irónico (...) auto-deprecia-se e, com Sócrates, faz-de-conta que nada sabe, até mesmo que é irónico. Completa objectividade e supressão de todos os juízos morais explícitos são essenciais ao seu método. Assim a piedade e o medo não surgem na sua arte: elas reflectem-se no leitor a partir da arte [The ironic fiction-writer (...) deprecates himself and, like Socrates, pretends to know nothing, even that he is ironic. Complete objectivity and suppression of all explicit moral judgments are essential to his method. Thus pity and fear are not raised in his art: they are reflected to the reader from the art]» (41).

Dessa forma:

«A ironia trágica (...) torna-se o estudo do isolamento trágico enquanto tal, e dessa forma deixa cair o elemento do caso especial, que até certo ponto está em todos os outros modos. O seu herói não tem necessariamente uma falta trágica ou uma obsessão patética: ele é apenas alguém que fica isolado da sociedade [Tragic irony (...) becomes the study of tragic isolation as such, and thereby drops out the element of the special case, which in some degree is in all the other modes. Its hero does not necessarily have any tragic harmatia or pathetic obsession: he is only somebody who gets isolated from society]» (41).

Frye descreve o εἶρων como um “escritor de ficção”. Mas a sua produção artística nada tem a ver com a composição de tragédias. A ficção por ele produzida é aquela que se pode encontrar em obras de filosofia e de ciência, obras onde, como refere, a “completa objectividade” e a “supressão de todos os juízos morais explícitos são essenciais ao seu método”. É por isso também que “a piedade e o medo não surgem na sua arte”. Ela não pretende representar qualquer relação dramática entre um Eu e um Outro (ou Outros). Pelo contrário, ela pretende suspender a viabilidade de uma qualquer tal relação. Assim, se quaisquer sentimentos de piedade e medo têm de ser suscitados, sê-lo-ão, não do lado de quem opera essa ironia, mas de quem a sofre. A ironia coloca o educador na mesma posição que anteriormente era ocupada pelo espectador dramático. Mas enquanto o espectador dramático era confrontado com uma simulação feita por um actor que, não tendo ainda se transformado num interprete de textos, se limitava a representar o seu papel, o actor, porque, justamente, interrompendo essa representação para passar a ser um interprete de textos, passa, em contrapartida, a ser confrontado com a dissimulação de um espectador político que é por ele observado, a quem, por analogia com a convenção dramática, exige absoluta transparência. O actor passa assim a educador. E o espectador político, para se defender da investigação que é lançada sobre ele por esse educador, transforma-se, ele próprio, enquanto εἶρων, num certo tipo de actor. Em sentido estrito, o εἶρων não é um actor porque ele não dissocia, como o actor o faz, a vontade da razão. O actor, enquanto ἀλαζών, simula a vontade. Ele quer ser aquilo que não é. Para isso vai buscar a sua razão ao texto. Mas o εἶρων dissimula a vontade. Ele não quer ser aquilo que é. Ele encobre as suas intenções produzindo, não, como o actor, a imitação de uma voz textual, mas uma imitação da sua própria voz humana. Essa é a voz do discurso da filosofia e da ciência. Trata-se de um discurso sem vínculo dramático. Nele, as personagens são substituídas por temas. Ao fazê-lo, a mesma piedade e medo que, antes de se ter transformado em espectador político, era sentida pelo espectador dramático,

passa agora a ser sentida pelo educador enquanto intérprete de textos. No caso do espectador dramático, a piedade e o medo eram suscitados pelo vínculo que este estabelecia com a representação do actor, isto é, com a personagem. Tais emoções anunciam situações potencialmente ameaçadoras do ponto de vista da conservação natural, quer para o actor, o que suscitava a piedade, quer para o espectador dramático, o que suscitava o medo. Mas porque a representação é fictícia esses sentimentos podem ser experimentados com segurança. Isto é, purificados do seu elemento propriamente doloroso. Mas ao educador não é dado socorrer-se dos benefícios da catarse. Com efeito, a interpretação, ao trazer consigo o fim da convenção dramática, traz também o fim da catarse. O educador é o actor a ensaiar o gesto de estabelecimento de um vínculo dramático com o espectador, tal como esse espectador o havia estabelecido com ele enquanto actor. Mas o espectador, porque não está protegido, como o actor, pela convenção dramática, recusa-o. O educador está a confundi-lo consigo próprio: a relação seria demasiado *promíscua*. Fá-lo, ou remetendo-se ao silêncio, ou, em alternativa, ironizando. Produz então uma voz de imitação que oculta a sua vontade. Essa voz serve para confundir o educador impossibilitando-o de localizar o espectador nessa sua posição política, vulnerável e descoberta. Um discurso temático é um discurso do qual a origem está ausente, porque encoberta. Ou seja, ele é, como diz Barthes, um “um espaço multi-dimensional no qual uma variedade de escritas, nenhuma delas original, se misturam e debatem”, “um tecido de citações retirado de inúmeros centros de cultura”. Aí, “sucendendo ao autor, o escritor já não traz consigo paixões, humores, sentimentos, impressões, mas antes este imenso dicionário do qual ele deriva uma escrita que não conhece repouso: a vida não faz mais do que imitar o livro, e o livro é ele próprio não mais que um tecido dos signos, uma imitação que se perdeu, indefinidamente diferida”. O escritor que substitui o autor de Barthes é o escritor de ficção irónico de Frye. Ele não “traz consigo paixões, humores, sentimentos, impressões” precisamente porque recusa estabelecer com o educador qualquer vínculo dramático. Em vez disso, o que o educador percebe é “um imenso dicionário” que corresponde a “uma escrita que não conhece repouso”, onde “é a linguagem que fala, não o autor”. Isto é, ele percebe uma voz racional com nenhum outro tipo de relação que não seja a da auto-referência, uma voz temática de onde as personagens estão ausentes, um “tecido de signos” onde as palavras estão ligadas só às outras palavras e nunca a intenções. Barthes, já vimos, diz que “escrever já não pode mais designar uma operação de recordação, de constatação, de representação, de “figuração” (...); mas bem aquilo que os linguistas, na sequência da

filosofia de Oxford, chamam um performativo, uma forma verbal (...) exclusivamente dada na primeira pessoa e no presente”. Mas isso não passa de uma definição aorística do sujeito da enunciação. A “primeira pessoa” e o “tempo presente” são o espaço e o tempo vazios, formas puras que ficam enquanto provas do fracasso do educador em estabelecer um vínculo com o espectador político. Esse espaço e esse tempo vazios são o que ele vê através do seu desejo por transparência. O autor que Barthes diz ter morrido é, nesse caso, o espectador político enquanto escondido. O autor não morreu. Ele faz-se de morto. O escritor é a personagem desprovida de vontade que esse espectador representa para, escondendo-se, fazendo-se de morto, se defender do exame do educador. Mas é precisamente porque esse discurso não “traz consigo paixões, humores, sentimentos, impressões” que a transparência é recusada. Por isso o educador, que é Barthes enquanto leitor, diz que o que quer que o diga texto é inteiramente por si produzido, tornando-se num discurso que “fala de acordo com os interesses do leitor”. E é por isso também que, quando olha para a representação que o espectador político produz, o que vê é, inevitavelmente, “uma imitação que se perdeu, indefinidamente diferida”. O que aí está diferido é precisamente a vontade do espectador político, a qual ele dissimuladamente esconde para poder permanecer livre. A insegurança que isso provoca leva a que, tal como o espectador dramático antes dele, o educador seja acometido pelas emoções da piedade e pelo medo. Trata-se de emoções que não são dadas na representação do εἶπων, a qual é só “linguagem”, isto é, a imitação de uma razão humana pura, imisturada de qualquer elemento volitivo. Daí elas serem “reflectidas para o leitor”, para o educador, “a partir da arte”, da representação. Elas são as emoções que é dado ao educador sentir sempre que se apercebe do quanto a transparência é esquiva, do quanto a intenção se oculta. Medo, quando o educador suspeita que o espectador político conspira para tomar o lugar que ele próprio ocupa. Piedade, quando olha para o espectador político como alguém que precisa de ser salvo da situação excluída em que se encontra. O espectador dramático pode, quando acometido por tais emoções, dada a natureza fictícia da situação que as provoca, resguardar-se catarticamente dessa situação penosa. Mas ao educador será dado sofrer uma dor sem apelo. Com efeito, ele não pode, como o espectador político, produzir uma representação filosófica da sua razão. Ele está obrigado a interpretar uma representação dramática produzida por outrem. A sua única alternativa será a de transitar novamente para o espaço dramático, o que fará, ou reassumindo a sua antiga posição de actor, assim renunciando, quer à interpretação, quer à correspondente exigência por transparência, ou,

para poder receber os benefícios da catarse, readoptando a posição de um espectador dramático. O que, interessantemente, o coloca numa posição que, porque à mercê de um actor que se pode transformar num educador, é potencialmente idêntica à do espectador político que ele tenta tornar transparente. O círculo, dessa forma, completa-se. Mas enquanto o educador permanecer no espaço político, em vez de transitar novamente para o espaço dramático, ele tem, não só de suportar a instabilidade epistemológica decorrente de não conseguir obter a transparência que deseja, como de sofrer sem remédio as emoções dolorosas da piedade e do medo provocadas pela insegurança daí resultante. E a reagir em conformidade.

O escritor de ficção irónico é expressamente identificado por Frye com a figura de Sócrates. O εἰρων é o escritor que “faz-de-conta que nada sabe”. A filosofia e a ciência são a forma de dissimulação particular que o espectador político adopta para se defender dos ataques examinadores do educador. Através delas, ele representa um discurso que, ao contrário do da tragédia, impossibilita o estabelecimento de qualquer vínculo dramático. Esta é percebida pelo educador como “linguagem”, como uma pura estrutura de palavras. A linguagem surge pois, também, como representação, isto é, como uma imitação da voz racional humana, só que sem drama, sem personagens, só com temas, só com o Eu impessoal e aorístico a que Barthes se refere. Há pois um sentido em que linguagem e filosofia se identificam. A filosofia é o discurso onde só fala a linguagem. E, só falando a linguagem, ela é o discurso onde o único tema acaba por ser a própria linguagem, ou pelo menos, o tema a que todos os outros temas, mais tarde ou mais cedo, se reduzem. Ao passo que a tragédia é o discurso onde falam, enquanto personagens, os diversos sujeitos da enunciação, o Eu, o Tu, o Ele, o Nós, o Vós e o Eles, e onde entre eles se estabelece toda a sorte de vínculos dramáticos. O herói trágico é a personagem de uma representação dramática. Isso quer dizer que ela é sempre a imitação de uma voz racional humana. No caso, ela é a imitação do “Eu” enquanto sujeito da enunciação. Esse Eu nada tem então a ver com o Eu impessoal e aorístico do discurso filosófico, do qual é, como Sócrates o é do herói trágico, uma paródia. A redução desse herói ao silêncio corresponde à de uma situação de irrecuperabilidade da voz original de que ele é a imitação. Isto, na medida em que corresponde ao limite artístico da própria imitação. Ele é até tão longe quanto, em termos de capacidade técnica, conseguiu ir aquele que a produziu. Dito de outra forma, ele só consegue imitar essa voz até ao momento em que, não conseguindo

mais prosseguir, tem de a calar. Nesse momento, o ἀλαζών, a impostura simuladora do actor, é posta a descoberto, e a representação dramática termina. Mas um agente não é a personagem de uma representação dramática. Ele é uma vontade e uma razão que plenamente coincidem. O que quer dizer que ele não imita nada, e portanto, não tem o silêncio como obstáculo à sua razão. Falar ou permanecer em silêncio depende nesse caso de uma escolha. Ele pode optar pelo silêncio e preparar-se para o combate físico, a decisão de vida ou morte, que inevitavelmente se seguirá, ou pode optar por falar, por não se calar nunca, mesmo face ao perigo iminente da morte. A fala que então surge é a do discurso irónico da filosofia. O primeiro exemplo de um tal discurso está nos diálogos de Platão – precisamente aqueles onde, como diz Benjamin, um “Sócrates agonizante” surge “como paródia da tragédia”. Não é assim surpreendente que este defenda a tese de que todas as tentativas para produzir tragédias posteriores às do período ático resultaram em fracassos artísticos. Elas são versões filosofantes da tragédia. Referindo-se ao “Sócrates agonizante”, Benjamin diz que:

«Wilamowitz mostra como esse episódio significa, para Platão, o fim da tragédia:”Platão queimou a sua tetralogia; não porque desistisse de ser um poeta na linha de Ésquilo, mas porque reconheceu que o tragediógrafo não podia já ser o guia e mestre do povo. É certo que tentou – tal era a força da tragédia – criar uma nova forma artística de carácter dramático, e criou, em vez da lenda heróica já ultrapassada, uma nova matéria lendária, a de Sócrates” [Daß es für Platon sich um das Ende der Tragödie gehandelt habe, bezeugt Wilamowitz. »Platon verbrannte seine tetralogie; nich weil er darfur verzichtete, ein dichter zu werden im sinne des Aischylos, sondern weil er erkannte, daß der tragiker jetzt nicht mehr der lehrer und meister des volkes sein konnte. Er versuchte freilich – so stark war die gewalt der tragödie – sich eine neue kunsform vom dramatischen charakter zu schaffen, und er schuf sich statt der überwundenen heroensage auch eunen sagenkrei, den von Sokarates«]» (1974, 292).

E acrescenta:

«Este novo ciclo lendário centrado em Sócrates é uma exaustiva secularização da lenda heróica pela renúncia aos seus paradoxos demoníacos em favor da razão. Exteriormente, a morte do filósofo ainda tem semelhanças com a morte trágica. Ela é um sacrifício expiatório que segue a letra de um antigo direito, morte sacrificial que inaugura uma nova comunidade, no espírito de uma justiça vindoura. Mas é precisamente esta coincidência que evidencia a natureza do carácter agónico da verdadeira tragédia, que está naquela luta sem palavras, na fuga muda do herói, que deu lugar, nos diálogos, a um brilhante desenvolvimento do discurso e da consciência [Dieser Sagenkreis vom Sokrates ist eine erschöpfende Profanation der Heroensage durch die Preisgabe ihrer dämonischen

Paradoxien an der Verstand. Von außen freilich gleicht der Tod des Philosophen dem tragischen. Er ist Sühnopfer nach dem Buchstaben eines alten Rechts, gemeinschaftstiftender Opfertod im Geist einer kommenden Gerechtigkeit. Aber gerade diese Übereinstimmung rückt ins hellste Licht, was eigentlich es mit dem Agonalen echter Tragik auf sich hat: jenem wortlosen Ringen, stummen Entlaufen des Helden, das in den Dialogen einer so glänzenden Entfaltung der Rede und des Bewußtseins Platz gemacht hat]» (292)

Ao que remata:

«O elemento agónico desapareceu do drama de Sócrates – a sua própria disputa filosófica é um exercício competitivo –, e de um momento para o outro a morte do herói transformou-se no último suspiro de um mártir [Aus dem Sokratesdrama ist das Agonale herausgebrochen – ist doch selbst seom philosophisches Ringen markierendes Training – und mit einem Schlage hat der Tod des Heros sich in das Sterbem eines Märtyrers verwandelt]» (292-293).

É por isso que, conclui, mais à frente:

«O silêncio irónico do filósofo, rude e mímico, é consciente. No lugar da morte sacrificial do herói, Sócrates coloca o exemplo do pedagogo [Sein schweigen, nicht sein Reden wird von nun an aller Ironie voll sein. Sokratischer, die das Gegenteil ist von tragischer. (...) Das ironische Schweigen des Philosophen, das spröde, mimenhafte, ist bewußt. An stelle des Opfertodes des Heros gibt Sokrates das Beispiel des Pädagogen]» (297).

Nietzsche disse de Sócrates que ele foi aquele que nada escreveu. Mas, mais do que ser aquele que nada escreveu, Sócrates foi sobretudo aquele que não se calou, que não deixou nunca de falar. Nesse caso, parece não haver assim nada que equivalha a um “silêncio irónico”. Pelo contrário, Sócrates é aquele que interpela os Atenenses com interrogações inoportunas e impertinentes. Aquele que responde a uma resposta sempre com uma nova pergunta, voltando assim sempre ao princípio. Aquele que, quando chega a altura de terminar a discussão, prorroga sempre a sua conclusão, primeiro, admitindo sobre o seu tema ignorância, depois, fazendo transitar essa conclusão para um momento posterior, tornando assim possível a perpétua continuação da discussão. A ignorância socrática não é simplesmente a denúncia da ignorância de quem julga saber o que não sabe. Em vez disso, ela é sobretudo um dispositivo de perpetuação da dissimulação, a qual não pode cessar sob pena de o espectador político ficar à mercê do educador. Se ele parar de falar deixa de se poder esconder. Com efeito, se ele, enquanto εἶπων, parar de falar, deixa também de se

pode esconder. A ignorância de quem julga saber o que não sabe é a forma como o espectador político olha para o desejo de transparência do educador. Ocultando-se por detrás da sua ironia, este desmascara-o, flectindo o seu julgamento noutra direcção. Platão relata que Fédon, quando foi ter junto de Sócrates para o acompanhar na sua execução, disse:

«(...) não era piedade o que eu sentia, por assistir à morte de um companheiro querido. É que esse homem parecia-me feliz (...) a avaliar pelas suas palavras e atitudes (...) [καὶ μὴν ἔγωγε θαυμάσια ἔπαθον παραγενόμενος. οὔτε γὰρ ὡς θανάτῳ παρόντα με ἀνδρὸς ἐπιτηδείου ἔλεος εἰσήει: εὐδαιμῶν ἄρ μοι ἀνὴρ ἐφαίνετο (...), καὶ τοῦ τρόπου+ καὶ τῶν λόγων (...)]» (*Fédon*, 58e).

Fédon diz também que quando o fez:

«(...) surpreendemos Sócrates já sem grilhetas e Xantipa (...) sentada ao seu lado, com o filhinho nos braços. Ao ver-nos ela soltou um grito aflitivo e começou nesse estilo de lamúrias que as mulheres costumam dizer: “Ó Sócrates, eis que pela última vez os teus amigos conversarão contigo e tu com eles!” Este, olhando então para Críton: “Vê – pediu – que alguém a leve a casa”. E logo uns criados deste a agarraram e a levaram, por entre gemidos e lamentações [κατελαμβάνομεν τὸν μὲν Σωκράτη ἄρτι λελυμένον, τὴν δὲ Ξανθίππην (...) ἔχουσαν τε τὸ παιδίον αὐτοῦ καὶ παρακαθημένην. ὡς οὖν εἶδεν ἡμᾶς ἢ Ξανθίππην, ἀνηυφήμησέ τε καὶ τοιαῦτ' ἅπα εἶπεν, οἷα δὴ εἰώθασιν αἱ γυναῖκες, ὅτι “ὦ Σώκρατες, ὕστατον δὴ σε προσερούσι νῦν οἱ ἐπιτήδαιοι καὶ σὺ τούτους.” καὶ ὁ Σωκράτης βλέψας εἰς τὸν Κρίτωνα, “ὦ Κρίτων,” ἔφη, “ἀπαγέτω τις αὐτὴν οἴκαδε.” καὶ ἐκείνην μὲν ἀπήγόν τινες τῶν τοῦ Κρίτωνος βοῶσαν τε καὶ κοπτομένην.]» (60a-b).

Xantipa é aqui como que o equivalente ao coro trágico que acompanha, com lamúrias e queixumes, a morte do herói no palco. Sócrates recusa-se ouvir tais prantos. Ele não quer, nem lamentar-se, nem ouvir lamentos. O que quer é continuar a fazer aquilo que Xantipa se queixa de ele não poder vir a fazer mais: o de “os teus amigos [conversarem] contigo e tu com eles”. E como que para provar que está errada, começa:

«Que coisa estranha, amigos, esta sensação a que os homens chamam prazer! É espantoso como naturalmente se associa ao que passa por ser o seu contrário, a dor! Ambos se recusam a estar presentes ao mesmo tempo no mesmo homem; e todavia, se alguém persegue e alcança um deles, é quase certo que acaba por alcançar o outro, como dois seres que estivessem ligados por uma só

cabeça. Julgo mesmo – prosseguiu – que se Esopo tivesse pensado nisto, não teria deixado de compor uma fábula a contar como a divindade, desejando dissuadi-los de se guerrearem, mas não logrando conciliá-los, lhes uniu a cabeça num só – por tal forma que, onde quer que um deles apareça, logo o outro lhe vem atrás. Ora estou em crer que é também o que se passa comigo: à sensação de dor que as grilhetas me provocam na perna, é agora o prazer que manifestamente lhe vem no encalço [ὦ ἄνδρες, ἔοικέ τι εἶναι τοῦτο ὃ καλοῦσιν οἱ ἄνθρωποι ἡδύ: ὡς θαυμασίως πέφυκε πρὸς τὸ δοκοῦν ἐναντίον εἶναι, τὸ λυπηρόν, τὸ ἅμα μὲν αὐτῷ μὴ 'θέλειν παραγίγνεσθαι τῷ ἀνθρώπῳ, ἐὰν δὲ τις διώκη τὸ ἕτερον καὶ λαμβάνη, σχεδόν τι ἀναγκάζεσθαι αἰεὶ λαμβάνειν καὶ τὸ ἕτερον, ὥσπερ ἐκ μιᾶς κορυφῆς ἡμμένω δὴ ὄντε. καὶ μοι δοκεῖ, ἔφη, εἰ ἐνενόησεν αὐτὰ Αἴσωπος, μῦθον ἂν συνθεῖναι ὡς ὁ θεὸς βουλόμενος αὐτὰ διαλλάξαι πολεμοῦντα, ἐπειδὴ οὐκ ἐδύνατο, συνήψεν εἰς ταῦτόν αὐτοῖς τὰς κορυφάς, καὶ διὰ ταῦτα ὦ ἂν τὸ ἕτερον παραγένηται ἐπακολουθεῖ ὕστερον καὶ τὸ ἕτερον. ὥσπερ οὖν καὶ αὐτῷ μοι ἔοικεν: ἐπειδὴ ὑπὸ τοῦ δεσμοῦ ἦν ἐν τῷ σκέλει τὸ ἀλγινόν, ἦκειν δὴ φαίνεται ἐπακολουθοῦν τὸ ἡδύ.]» (60b-c).

Faz este comentário ao friccionar a zona, certamente dorida, onde as grilhetas lhe haviam prendido as pernas. Dizendo isto, Cebes, interrompendo-o, exclama:

«Por Zeus Sócrates, ainda bem que me lembras! Trata-se do hino a Apolo e desses poemas que fizeste sobre as fábulas de Esopo; já várias pessoas me perguntaram, entre elas noutra dia Eveno, o que é que se te meteu na cabeça, desde que aqui te encontras, para te dedicares agora à poesia, tu que jamais na vida escreveste um verso! [νή τὸν Δία, ὦ Σώκρατες, ἔφη, εὖ γ' ἐποίησας ἀναμνήσας με. περὶ γάρ τοι τῶν ποιημάτων ὧν πεποιήκας ἐντείνας τοὺς τοῦ Αἰσώπου λόγους καὶ τὸ εἰς τὸν Ἀπόλλω προοίμιον καὶ ἄλλοι τινές με ἤδη ἤροντο, ἀτὰρ καὶ Εὐήνος πρῶτον, ὅτι ποτὲ διανοηθεῖς, ἐπειδὴ δεῦρο ἦλθες, ἐποίησας αὐτά, πρότερον οὐδὲν πώποτε ποιήσας. εἰ οὖν τί σοι μέλει τοῦ ἔχειν ἐμὲ Εὐήνω ἀποκρίνασθαι ὅταν με αὐθις ἐρωτᾷ--εὖ οἶδα γὰρ ὅτι ἐρήσεται--εἰπέ τί χρὴ λέγειν.]» (60d).

E como se este comentário já não fosse suficientemente surpreendente, a resposta que ele dá como justificação para tal procedimento, porventura, ainda o é mais:

«(...) frequentes vezes ao longo da minha vida me visitava o mesmo sonho, ora sob uma ora sob outra visão, mas sempre com as mesmas palavras “Sócrates, compõe, pratica a arte das Musas!”. Ora, este sonho, tomava-o eu no passado como uma advertência, como um incitamento em ordem a prosseguir a minha linha de acção: assim como se estimulam os atletas de corrida, assim, pensava, também o sonho me estimula a prosseguir neste mesmo género de actividade que pratico, ou seja, a

música, visto que a filosofia é a mais alta forma de música e outra não era, justamente, a minha ocupação. Agora, porém, que o julgamento foi já, e que as festas em honra do deus me impediram de morrer, fiquei a pensar comigo se não seria esse tipo comum de “música” que o sonho me prescrevia, e achei conveniente voltar-me então para a poesia, para, no caso de assim ser, não cair em desobediência. Foi assim que comecei por fazer um hino ao deus em honra de quem se realiza a presente festa; a seguir ao hino, pensei, contudo, que o poeta, para ser verdadeiramente poeta, deve criar ficções e não argumentos; ora, eu não era, pessoalmente, um criador de ficções... E eis porque peguei nessas histórias mais acessíveis, que sabia de cor – as fábulas de Esopo – e passei para verso as primeiras que se me depararam [πολλάκις μοι φοιτῶν τὸ αὐτὸ ἐνύπνιον ἐν τῷ παρελθόντι βίῳ, ἄλλοτ' ἐν ἄλλῃ ὄψει φαινόμενον, τὰ αὐτὰ δὲ λέγων, “ὦ Σώκρατες,” ἔφη, “μουσικὴν ποιεῖ καὶ ἐργάζου.” καὶ ἐγὼ ἐν γε τῷ πρόσθεν χρόνῳ ὅπερ ἔπραττον τοῦτο ὑπελάμβανον αὐτό μοι παρακελεύεσθαι τε καὶ ἐπικελεύειν, ὥσπερ οἱ τοῖς θεοῦσι διακελυόμενοι, καὶ ἐμοὶ οὕτω τὸ ἐνύπνιον ὅπερ ἔπραττον τοῦτο ἐπικελεύειν, μουσικὴν ποιεῖν, ὡς φιλοσοφίας μὲν οὐσης μεγίστης μουσικῆς, ἐμοῦ δὲ τοῦτο πράττωντος. νῦν δ' ἐπειδὴ ἡ τε δίκη ἐγένετο καὶ ἡ τοῦ θεοῦ ἐορτὴ διεκώλυέ με ἀποθνήσκειν, ἔδοξε χρῆναι, εἰ ἄρα πολλάκις μοι προστάττοι τὸ ἐνύπνιον ταύτην τὴν δημῶδη μουσικὴν ποιεῖν, μὴ ἀπειθῆσαι αὐτῷ ἀλλὰ ποιεῖν: ἀσφαλέστερον γὰρ εἶναι μὴ ἀπιέναι πρὶν ἀφοσιώσασθαι ποιήσαντα ποιήματα [καὶ] πιθόμενον τῷ ἐνυπνίῳ. οὕτω δὴ πρῶτον μὲν εἰς τὸν θεὸν ἐποίησα οὐ ἦν ἡ παρούσα θυσία: μετὰ δὲ τὸν θεόν, ἐννοήσας ὅτι τὸν ποιητὴν δέοι, εἴπερ μέλλοι ποιητῆς εἶναι, ποιεῖν μύθους ἀλλ' οὐ λόγους, καὶ αὐτὸς οὐκ ἦ μυθολογικός, διὰ ταῦτα δὴ οὖς προχείρους εἶχον μύθους καὶ ἠπιστάμην τοὺς Αἰσώπου, τούτων ἐποίησα οἷς πρῶτοις ἐνέτυχον.]» (60e-61a).

Apesar de nunca o ter feito antes, nos derradeiros dias da sua vida, Sócrates, diz-nos Platão, enquanto aguardava pelo momento da execução, entregou-se a um breve exercício de escrita. Fê-lo enquanto aguardava, fechado na sela, a hora da sua execução. E porquê? Porque um sonho a tal o motivou? Suspeitamos que porque não tinha ninguém com quem conversar. Este, diz-nos, era um sonho habitual. Mas nunca antes tinha por isso composto versos. Sempre assumiu, ao contrário, que o que no sonho escutava ser dito – “Sócrates, compõe, pratica a arte das Musas!” – era a um pedido, não para compor versos, mas para filosofar, porque, como diz, é a filosofia que “é a mais alta forma de música”. Esta associação da filosofia à música é importante porque delimita um campo comum entre ela e a poesia. Quer na epopeia, quer na lírica, que na tragédia, a declamação era habitualmente acompanhada por um instrumento musical. Não havia, porém, nenhum instrumentista a acompanhar Sócrates enquanto ele expunha os seus argumentos

filosóficos. A diferença aqui parece repetir a de entre actos locutórios e actos ilocutórios. Tal como o espectador político dissimula a sua vontade exibindo apenas a imitação de uma razão, assim a argumentação filosófica anula, na locução, a ilocução. Isto é, tudo aquilo que possa servir como um indicador da vontade daquele que faz a enunciação, a qual, dessa forma, fica escondida. Se alguém começasse a cantar o silogismo “Sócrates é homem”, “Todos os homens são mortais”, “Sócrates é mortal”, isso nada acrescentaria de significativo ao argumento propriamente dito. Haveria, é certo, o acrescento da carga semântica contida na expressividade da música. Mas essa nada teria contribuído para a clareza do raciocínio apresentado. O que já não sucede no caso da poesia versificada, plena de recitação e ritmo. Nela, os actos locutórios não estão desligados dos ilocutórios. Nela, a vontade, ainda que simulada, nunca está ausente. Sócrates interroga-se como é que é possível compatibilizar aquilo que ele designa como “esse tipo comum de “música””, com a noção de que “a filosofia é a mais alta forma de música”. Onde, com efeito, na filosofia, é que está a música? Parece claro que aquilo que é “musical” na filosofia terá de estar para além da ilocução. Sócrates, até certo ponto, dá a resposta. Ele diz que “o poeta, para ser verdadeiramente poeta, deve criar ficções”, uma ποιῆν μύθους ou escrita dramática, “e não argumentos”, uma μυθολογικός ou escrita lógica, mas que ele não era “pessoalmente, um criador de ficções”. Sócrates estabelece aqui uma distinção entre a representação no espaço dramático e no espaço político. No espaço dramático o poeta produz ficções. Para fazê-lo tem de produzir uma imitação da voz da sua razão humana. Fá-lo, primeiro, imitando a voz da oralidade no pensamento, e depois, completando essa imitação por via da escrita. Ao compor em verso o poeta inclui já um conjunto de indicações ilocutórias, de natureza recitativa e rítmica, para benefício do actor. O actor, para além de imitar a voz da razão textual que o poeta produziu, simula para ela uma vontade. Fá-lo oralizando, não apenas a locução, “a enunciação de certos vocábulos ou palavras”, mas também o verso, o movimento recitativo e rítmico, enquanto conteúdo ilocutório dessa locução. A partir daí ele pode juntar todo um conjunto de inflexões expressivas suplementares, emotivas ou outras, que o verso não contém, mas indica. Mas no espaço político, tendo por propósito, a representação, não exibir, mas ocultar a vontade, deve esta, em princípio, em vez de musical, tornar-se átona. Mas isso é contraditório face a dizer que “a filosofia é a mais alta forma de música”. Como explicar isto? Sucedem que a filosofia também está ligada à vontade. O que quer dizer que ela também está ligada à musicalidade, só que de uma forma negativa. Ela não exhibe, mas oculta a vontade. Ora, a

ausência da ilocução requer tanto ser expressa como sua presença. E como é que a presença dessa ausência pode ser expressa? Como é que esse “silêncio” ilocutivo se faz sentir? Obviamente, pela ironia. Existe efectivamente um sentido em que a ironia é o mesmo que “silêncio”, em que ela é “o silêncio irónico do filósofo”, rude e mímico [e] consciente” a que Benjamin se refere. “Rude” porque prosaico. “Mímico”, porque, em qualquer caso, o de uma representação (embora não ficcional). “Consciente”, porque feito com a intenção de produzir certos efeitos. Assim, paradoxalmente, é a própria ausência de musicalidade que torna a filosofia “a mais alta forma de música”. Como se o silêncio irónico fosse a essência da música, pelo menos na perspectiva dissimuladora do filósofo enquanto espectador político. A música silenciosa da ironia é a que está contida, não em qualquer inflexão expressiva, mas no silêncio que corresponde a sua sistemática e artificiosa supressão. O que então fica é apenas o discurso da “completa objectividade e supressão de todos os juízos morais explícitos”. Um discurso, portanto, com o qual é impossível estabelecer qualquer vínculo dramático. Isso faz com que seja possível conceber a ironia como um silêncio que é dito ao mesmo tempo que se fala incessantemente. Em que é falando incessantemente, e não dissolvendo ou adicionado à argumentação música, em pura ilocutividade, que se diz esse silêncio.

A ironia, nesse caso, não é um modo da ficção. Ela é, não imitação e simulação, mas imitação e dissimulação. Ela pertence, não ao espaço dramático, mas ao espaço político. Tanto assim é que Sócrates, ao contrário do herói trágico, morre, não de forma simulada, não dissociando o actor do agente, a voz do corpo, a razão da vontade, mas de forma inteiramente verídica, seca e brutal. É por isso que “no lugar da morte sacrificial do herói, Sócrates coloca o exemplo do pedagogo”. Quem morre no espaço dramático é o actor enquanto herói trágico. Quem o faz no espaço político é o espectador político enquanto filósofo irónico. O educador exige transparência ao espectador político. Essa transparência é-lhe recusada por via da ironia que o espectador político encena. Em consequência disso, o educador, ou, por piedade, deseja salvar o espectador da situação de exclusão em que considera que ele está, ou deseja matá-lo por medo face à insustentabilidade da situação em que ele o coloca. Acontece que a ironia torna o espectador político inteiramente independente da sua representação. Porque está desprendida de qualquer vínculo dramático, e é temática, essa representação permanece activa mesmo depois do espectador ter sido morto. É isso que transforma o espectador político, quando morto, como Benjamin o caracteriza, num “mártir”. Mas enquanto autor

dessa representação dissimulatória, ele, como Barthes indica, já está morto. Ou como nós dissemos, faz-se de morto. A sua morte verídica torna-se, nesse caso, num mero ponto de pormenor.

5. CAUSAS E EFEITOS

É logo no começo que o poeta anuncia o seu tema:

A ira canta, ó deusa, de Aquiles filho de Peleu,
a funesta, que causou aos Aqueus dores sem conta,
precipitando no Hades muitas almas valorosas
de heróis, fazendo deles o repasto dos cães
e das aves de rapina. Assim se cumpriam as deliberações de Zeus,
desde que se afastaram, discordando,
o filho de Atreu, chefe de homens, e o divino Aquiles.

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρ' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεύχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
ἔξ οὔ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

(*Il.*, I, 1-7).

Esse tema é, pois, a ira de Aquiles. O que deve, desde logo, ser realçado é o facto de ele ser aí anunciado, não como uma investigação empreendida tendo em vista a obtenção de uma definição da ira, tal que essa definição possa ser genericamente aplicável a qualquer caso particular de ira, mas como uma narração feita tendo em vista a descrição da ira, tal que essa descrição possa ser aplicável somente a um caso particular de ira, o de Aquiles. Uma tal descrição surge entretanto disposta a partir das suas *causas* e dos seus *efeitos* na medida em que ela se predispõe a contar o que provocou e quais as consequências dessa ira. O que é narrável na ira de Aquiles é, pois, não a ira enquanto entidade separada do mundo, enquanto conceito, mas aquilo que, nessa ira, é precisamente capaz de introduzir alterações na situação mundana que a circunda e que se altera em virtude da sua presença: narrar a ira de Aquiles consiste em narrar a capacidade que essa ira tem para produzir

alterações no estado do mundo, e portanto, consiste em narrá-la enquanto potência política.

A narrativa da *Ilíada* dura tanto quanto dura a ira Aquiles: começa quando essa ira começa e acaba quando essa ira acaba. Ela dura tanto quanto dura precisamente a capacidade política que essa ira tem para introduzir alterações no estado do mundo, sendo isso o que determina a sua extensão exacta: desde que Crises aparece no acampamento dos Aqueus a pedir a Agamémnon para que este lhe devolva Criseida, a sua filha, até ao momento em que, em Tróia, tem lugar o funeral de Heitor. Pode-se chamar a atenção para a ausência de Aquiles de parte considerável dessa narrativa, isto, apesar de, supostamente, ser ele a figura central da epopeia, dado que ela explicitamente canta a sua ira. Tal pode ser usado como argumento para defender que é Heitor, e não Aquiles, o herói a quem esse papel melhor se ajustará. Como se, por a narrativa terminar com o funeral do herói Troiano, isso fosse um sinal em como a narrativa termina onde o seu tema termina. Mas o tema da epopeia não é Aquiles ou Heitor, nem qualquer um dos outros heróis que nela vemos retratados. A *Ilíada*, com efeito, não é uma biografia, nem ela tem, nesse sentido, um protagonista. O tema que Homero pede à musa para por ela ser cantado é, não um homem (esse será, em parte, o caso da *Odisseia* (cf. I, 1-2), com Ulisses), mas uma *emoção humana*: a ira. A ira é a expressão de uma *vontade exemplar*, uma vontade em máximo estado de excitação, estando por isso dotada de uma força superlativa. Ela é a mais emocional de todas as emoções, aquela que mostra possuir uma maior capacidade para gerar movimento, para produzir causas e efeitos, para introduzir, no mais curto espaço de tempo, um maior número de alterações no estado do mundo. Isso encontra-se expresso pelo facto de a *Ilíada* não narrar a guerra de Tróia na sua totalidade mas apenas um breve período já próximo do fim. E contudo, não é por isso que não ficamos com a impressão de ter tido uma visão completa dessa guerra. Tal deve-se, não tanto a uma especial capacidade evocativa de Homero, mas mais à capacidade que a ira do herói Troiano tem para comprimir acontecimentos que, na sua ausência, demorariam muito mais tempo a ocorrer. A ira de Aquiles como que acelera os acontecimentos. Ela funciona como um catalizador que precipita, numa súbita explosão de energia causal, acontecimentos cuja tensão foi sendo acumulada por vários anos de guerra.

Que tenha sido Aquiles, e não outro, o herói escolhido por Homero como caso onde narrar essa ira é uma questão diferente da de ter sido essa emoção, e não outra, a

escolhida pelo poeta como tema expresso da *Ilíada*. A ira necessita de uma encarnação, de um caso particular por via do qual seja narrada, porque, para se poder manifestar, ela necessita de um corpo, de um motor físico, de um veículo muscular que lhe permita projectar sobre a realidade todo o movimento que é capaz de gerar. Uma emoção sem corpo é impotente. E uma ira sem corpo é a mais fútil das paixões. Que o corpo escolhido por Homero para narrar a emoção da ira tenha sido o de Aquiles decorre do facto de ele ser o mais conseqüente dos guerreiros, ou seja, de ele ser o mais conseqüente dos corpos que agem sobre a realidade. E Aquiles é aquele de quem, pela sua pujança bélica, pela sua força e vigor físico, depende, inteiro, o resultado de uma guerra. Com efeito, a consequência mais imediata para o facto de Aquiles, em desacordo com Agamémnon, se ter retirado do combate, e, nesse sentido, também da própria narrativa, é o ficarem os Aqueus na iminência de serem derrotados pelos Troianos em virtude de um ataque lançando contra eles sob o comando de Heitor. Ameaçando incendiá-las, nesse ataque os Troianos põem em perigo as naus que trouxeram os Aqueus até Tróia (*Il.*, XV, 704-746). E expulsar os Aqueus para o mar, ou cortar-lhes a fuga, seria o mesmo que derrotá-los.

Ancoradas no local que marca o fim do Egeu e o começo da Ásia, as naus que trouxeram os Aqueus até Tróia, representam, durante o período em que dura essa guerra, o limite exterior da actual fronteira da Grécia. A enumeração «dos comandantes das naus e a ordenação das naus» (*Il.*, II, 493) feita ao longo do Canto II (*Il.*, II, 494-877) serve precisamente para mostrar, pela sua extensão, que, ao se terem deslocado a maioria dos chefes e heróis Aqueus, da Grécia, para junto de Tróia, que são as fronteiras da própria Grécia que para aí também se haviam deslocado. Assim, quando Aquiles decide retirar do combate indo para junto dessas naus, ele não está apenas a se deslocar para a retaguarda do exército Aqueu, o que significaria que, embora retirado do combate, Aquiles continuava envolvido na guerra, mas está, em vez disso, e de forma mais significativa, a ausentar-se por inteiro da própria guerra, deslocando-se para uma posição que, sendo interior à actual linha de fronteira da Grécia, está localizada fora dos limites do campo de batalha. Aquiles, quando vai para junto das naus dos Aqueus, é como se tivesse nominalmente retornado à Grécia. E quando essas naus ficam ameaçadas pelo ataque dos Troianos são essas fronteiras que ficam ameaçadas.

Homero, ao escolher o caso de Aquiles como aquele em que a emoção da ira é objecto de uma narrativa, está a escolher o caso em quem essa ira, uma vez suscitada,

melhor poderá fazer coincidir o impulso, o movimento potencial que é gerado por essa emoção, com a capacidade que um dado corpo tem para, através da força física, transformar esse impulso num efectivo acto de movimento. Um corpo que não tivesse a força do de Aquiles não seria certamente um veículo tão eficiente para a projecção do movimento que é gerado por essa emoção. Homero chama Aquiles de “divino” (δῖος). Ao fazê-lo está a designar aquilo que é a potência política de Aquiles. A potência política de Aquiles consiste na capacidade superlativa que este tem para, pela força física, libertar o movimento contido no impulso que é gerado pela emoção da ira. Com efeito, ninguém, entre Aqueus e Troianos, tem força suficiente para derrotar Aquiles em combate. Em duelo directo, “como um deus”, Aquiles é invencível. Tirando Aquiles, só a Heitor Homero chama de “divino”. Mas Aquiles é mais divino do que Heitor porque, pela força física, só Aquiles é capaz de derrotar Heitor, ao passo que Heitor é divino porque, tirando Aquiles, ele não pode ser derrotado por nenhum outro herói Aqueu (o que fica demonstrado pela facilidade com que Heitor, sem um Aquiles que se lhe oponha, ameaça derrotar os Aqueus). A superioridade bélica de Aquiles face a Heitor faz com que o resultado da guerra de Tróia esteja sobretudo nas mãos de Aquiles. Sem um Aquiles que se lhe oponha e o exército Troiano, sob o comando de Heitor, certamente que sairá vitorioso da contenda. Só a derrota de Heitor às mãos de Aquiles será suficiente para travar essa inevitabilidade.

Mas porque motivo é que a força de Aquiles surge como superior à de Heitor? O que faz Aquiles capaz de derrotar Heitor, mas Heitor incapaz de derrotar Aquiles? Heitor é o primeiro a reconhecer sua inferioridade bélica face a Aquiles (*Il.*, XX, 434). Mas isso não o impede de considerar a hipótese de o poder eventualmente vir a derrotar (*Il.*, XX, 435-437). O que faz Aquiles capaz de derrotar Heitor é o facto de Aquiles ser um herói irado. Ao passo que Heitor é um herói amedrontado. E esse medo é o que o torna incapaz de derrotar Aquiles. Com efeito, ao ter a visão de um Aquiles em ira que chega para vingar a morte de Pátroclo a reacção de Heitor, como a de todos os outros Troianos, é, inevitavelmente, a fuga (*Il.*, XXII, 136-137). A ira dá a Aquiles uma *vantagem táctica* que lhe permite, pela força, sair vitorioso de qualquer combate que trave com um adversário que, mesmo de força semelhante, não esteja irado como ele. Essa vantagem táctica é o medo que instila nos outros.

Aquiles e Heitor confrontam-se por duas vezes. Num derradeiro confronto, onde Heitor perecerá, e logo após Aquiles ter decidido retornar ao combate para vingar a morte de Pátroclo. Com o regresso de Aquiles ao combate o lado dos Troianos, que até aí estava em vantagem, começa a sofrer uma pesada derrota. Durante o contra-ataque lançado por Aquiles, Homero conta que este trucida Polidoro, irmão de Heitor, e que:

Quando Heitor se apercebeu de que o irmão Polidoro
Segurava os intestinos nas mãos, tombando por terra,
Uma neblina sobre os seus olhos se derramou. E já não
Aguentou estar longe do combate, mas saiu contra Aquiles
Brandindo a lança afiada, qual labareda! Porém Aquiles
Ao vê-lo, logo saltou e proferiu uma palavra ufanosa:

“Perto está o homem que mais me feriu o coração,
ele que me matou o amigo honrado. Não será por
mais tempo que nos evitaremos nos diques da guerra.”
Falou; e com sobrolho carregado disse ainda o divino Heitor:
“Aproxima-te, para que atinjas depressa os nós do morticínio.”

Mas sem medo lhe deu resposta Heitor de elmo faiscante:
“Pelida, não esperes assustar-me com palavras
como se eu fosse uma criança: eu próprio bem sei
proferir injúrias e insultos vergonhosos.
Sei que tu és valente e que eu próprio sou mais fraco.
Mas estas coisas assentam sobre os joelhos dos deuses,
se eu embora mais fraco te privarei da vida com o arremesso
da lança, já que anteriormente afiada se revelou a minha arma.”

Ἔκτωρ δ' ὡς ἐνόησε κασίγνητον Πολύδωρον
ἔντερα χερσὶν ἔχοντα λιαζόμενον ποτὶ γαίῃ
κάρ ῥά οἱ ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς: οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη
δηρὸν ἐκάς στρωφᾶσθ', ἀλλ' ἀντίος ἦλθ' Ἀχιλλῆϊ
ὄξυ δόρου κραδάων φλογὶ εἵκελος: αὐτὰρ Ἀχιλλεύς
ὡς εἶδ', ὡς ἀνεπᾶλτο, καὶ εὐχόμενος ἔπος ηὔδα:

ἐγγύς ἀνὴρ ὃς ἐμόν γε μάλιστ' ἐσεμάσσατο θυμόν,
ὃς μοι ἐταῖρον ἔπεφνε τετιμένον: οὐδ' ἂν ἔτι δὴν
ἀλλήλους πτώσσοιμεν ἀνὰ ππολέμοιο γεφύρας.
ἦ, καὶ ὑπόδρα ἰδῶν προσεφώνεεν Ἔκτορα δῖον:

ἄσσον ἴθ' ὥς κεν θᾶσσον ὀλέθρου πείραθ' ἴκηαι.

τὸν δ' οὐ ταρβήσας προσέφη κορυθαίολος Ἴεκτωρ:
Πηλεΐδῃ μὴ δὴ ἐπέεσσὶ με νηπύτιον ὥς
ἔλπεο δειδίξεσθαι, ἐπεὶ σάφα οἶδα καὶ αὐτὸς
ἡμὲν κερτομίας ἢ δ' αἴσυλα μυθήσασθαι.
οἶδα δ' ὅτι σὺ μὲν ἐσθλός, ἐγὼ δὲ σέθεν πολὺ χείρων.
ἀλλ' ἦτοι μὲν ταῦτα θεῶν ἐν γούνασι κεῖται,
αἷ κέ σε χειρότερός περ ἐὼν ἀπὸ θυμὸν ἔλωμαι
δουρὶ βαλῶν, ἐπεὶ ἦ καὶ ἐμὸν βέλος ὄξυ πάροιθεν.

(*Il.*, XX, 419-437).

Aqui, em vez de fugir, Heitor defronta abertamente Aquiles. Fá-lo porque, ao ver o irmão tombar, ele próprio é acometido pela ira, e “não aguentou estar longe do combate, mas saiu contra Aquiles brandindo a lança afiada”. O epíteto “com sobrolho carregado” é usado por Homero para descrever a fisionomia de um Aquiles irado. Mas aqui ele é usado para descrever a fisionomia de Heitor. Homero descreve também a resposta de Heitor ao insulto de Aquiles como tendo sido dada “sem medo”. Mas se isso acontece é só porque “uma neblina sobre os seus olhos se derramou”, ou seja, é só porque a visão de Heitor se encontra obscurecida pelo suscitador da sua própria ira, a qual encobre a visão da ira de Aquiles. É ela que nesse momento o salva. É ela que o salva porque é ela que lhe dá coragem para enfrentar o seu inimigo encobrendo o medo que a visão deste instila. Podem ver-se os efeitos da visão diminuída de Heitor repercutirem-se em Aquiles quando Homero diz que «Apolo arrebatou Heitor assaz facilmente, como é próprio de um deus, e ocultou-o em denso nevoeiro [τὸν δ' ἐξήρπαξεν Ἀπόλλων ῥεῖα μάλ' ὥς τε θεός, ἐκάλυψε δ' ἄρ' ἠέρι πολλῇ.]» (*Il.*, XX, 443-444), fazendo com que o herói Aqueu falhasse repetidamente o alvo (*Il.*, XX, 445-446).

A ira obscurece a visão de quem a sente, tornando menos perceptível a visão de uma ira contrária. O que elimina a sensação de medo que essa visão naturalmente provoca. Uma observação semelhante é feita por Aristóteles quando, na *Retórica*, afirma: «é impossível sentir ao mesmo tempo medo e ira [ἀδύνατον γὰρ ἅμα φοβεῖσθαι καὶ ὀργίζεσθαι.]» (1380a30-35). Com efeito, dada a sua intensidade, a quantidade de espaço emocional que é ocupado pela ira é tal, que não resta espaço para sentir outra emoção. Na *Ética a*

Nicómaco surge uma outra afirmação, a de que: «também se costuma estabelecer uma relação entre a coragem e a ira [καὶ τὸν θυμὸν δ' ἐπὶ τὴν ἀνδρείαν φέρουσιν]» pois «também os corajosos parecem agir por ira [ἀνδρείοι γὰρ εἶναι δοκοῦσι καὶ οἱ διὰ θυμὸν]». Com efeito, diz Aristóteles: «a ira é o que há de mais arrojado para fazer alguém atirar-se para frente do perigo, de onde também Homero diz: “incitou a força e a coragem de cada um” [*Il.*, V, 470] e “lançou-lhe coragem no coração” [*Il.*, XVI, 529] e “nas narinas sentiu uma dor lancinante” [*Od.*, XXIV, 318] [ἰητικώτατον γὰρ ὁ θυμὸς πρὸς τοὺς κινδύνους, ὅθεν καὶ Ὅμηρος “σθένος ἔμβαλε θυμῷ” καὶ “μένος καὶ θυμὸν ἔγειρε” καὶ “δριμύ δ' ἀνὰ ῥίνας μένος”.]» (1116b20-30). Contudo, ele realça que nem todos os actos induzidos pela ira são actos corajosos: não o são os induzidos pela dor física e pelo medo (pelo sofrimento físico e psicológico), ou então pela luxúria e pela embriaguês (por uma alteração artificial do estado físico e psicológico), nem tão-pouco os induzidos por ignorância (por um estado cognitivo deficiente), tal que se não sinta medo devido a incúria face a um perigo real (cf. 1116b30-1117a30). A «coragem nascida da ira», acrescenta, «parece basear-se inteiramente numa natureza instintiva», pelo que, «só quando se lhe acrescenta a decisão e a finalidade», ou seja, só quando se lhe acrescenta uma dimensão de finalidade racional, é que ela «pode valer como verdadeira coragem [καὶ οἱ μοιχοὶ δὲ διὰ τὴν ἐπιθυμίαν τολμηρὰ πολλὰ δρῶσιν. [οὐ δὴ ἔστιν ἀνδρεία τὰ δι' ἀληθόνος ἢ θυμοῦ ἐξελαυνόμενα πρὸς τὸν κίνδυνον.] φυσικωτάτη δ' ἔοικεν ἢ διὰ τὸν θυμὸν εἶναι, καὶ προσλαβοῦσα προαίρεσιν καὶ τὸ οὐ ἔνεκα ἀνδρεία εἶναι.]» (1117a1-5). Assim, «o que é próprio do corajoso é suportar as coisas temidas pelo humano (...) porque é nobre proceder desse modo, e vergonhoso o oposto [ἀνδρείου δ' ἦν τὰ φοβερὰ ἀνθρώπῳ ὄντα καὶ φαινόμενα ὑπομένειν, ὅτι καλὸν καὶ αἰσχρὸν τὸ μῆ.]» (1117a15-20). A coragem é, pois, essencialmente, uma forma de reagir ao medo. Aristóteles diz, a esse propósito, que o corajoso comporta-se de forma diferente da do audaz ou do cobarde, os quais reagem ao medo, quer por excesso, quer por defeito, ou tendo medo daquilo de que não há motivo real para ter medo, ou não tendo medo daquilo de que se deve em boa consciência ter medo. Ao passo que «a coragem é uma disposição intermédia a respeito das situações que convidam ao excesso de confiança e as que levam a sentir um medo tremendo [ἢ ἀνδρεία μεσότης ἔστι περὶ θαρραλέα καὶ φοβερά]» (1116a10-15). Ou seja, o corajoso é alguém que sente o medo numa justa medida: que sabe quando se deve e quando não se deve ter medo, e portanto, que controla o medo em vez de se deixar controlar por ele. Há um claro

elemento de prudência que surge aqui misturado com o da coragem. Nesse sentido, «o corajoso não sofrerá voluntariamente a morte nem feridas dolorosas [ὁ μὲν θάνατος καὶ τὰ τραύματα λυπηρὰ τῷ ἀνδρείῳ]», mas, se o tiver de o fazer, «suporta-as porque é glorioso ou, então, porque é vergonhoso não o fazer [καὶ ἄκοντι ἔσται, ὑπομενεῖ δὲ αὐτὰ ὅτι καλὸν ἢ ὅτι αἰσχρὸν τὸ μὴ]» (1117b5-10). Ou seja, para Aristóteles, nem toda a acção irada é corajosa, mas se o for, sê-lo-á somente na medida em que, pela prudência, lhe for acrescentada uma dimensão de finalidade racional, ponderada e deliberada, a qual consiste, ou na busca de glória, ou no afastamento da *vergonha*.

A coragem, sendo uma forma de reagir ao medo, é também uma forma de reagir ao medo que é provocado pela visão de uma ira alheia. Ela é pois uma forma racional de controlar o medo que é provocado pela visão de uma ira alheia quando não existe, da parte de quem a vê, uma ira contrária que obscureça dela a sua visão. Esse obscurecimento favorece Heitor no episódio em que ele tenta vingar a morte do seu irmão. Mas quando os dois heróis, mais tarde, junto às muralhas de Tróia, se reencontram, Heitor já não terá esse benefício. Terá então de ser corajoso precisamente nos termos em que Aristóteles descreve essa emoção. Aquiles, por seu turno, não precisa de ser corajoso. Por causa da sua força física a sua ira torna-o imune ao medo. O que faz com que a coragem se torne, para ele, supérflua. E esse é precisamente o aspecto que surge como mais ameaçador e que um mais profundo temor instila nos seus inimigos. Isso é também o que torna a sua ira tão poderosa uma vez que as suas energias não estão a ser gastas com operações psicológicas de obscurecimento de visões instiladoras de medo de iras alheias. A ira de Aquiles é medonha porque não serve de remédio contra o medo provocado por outras iras. Mas ao não estar limitada por nada a não ser a sua própria intensidade ela vai ganhar uma qualidade tal de desmedida, de desmesura, de desregulação, que ameaçará com isso desequilibrar a própria ordem cósmica. E o próprio Zeus será chamado a intervir para corrigir a situação (*Il.*, XXIV, 75-76).

Da mesma forma que a coragem, para Aristóteles, tem por finalidade, ou a busca de glória, ou o afastamento da vergonha, assim a coragem que Heitor tem de ganhar para enfrentar Aquiles deriva, expressamente, por parte dele, de uma decisão, primeiro, de evitar a vergonha (*Il.*, XXII, 105), e depois, de obter fama e glória (*Il.*, XXII, 305). E tal

como, para Aristóteles, a aquisição dessa coragem deverá ser precedida por um exercício de deliberação racional, assim ela virá a ser adquirida por Heitor na sequência daquilo que só pode ser descrito precisamente como correspondendo a um tal exercício (*Il.*, XXII, 99-130; 296-305). É na sequência de um tal exercício que Heitor chega à conclusão de que o único curso viável de acção que tem à sua disposição é o da acção corajosa: ele assume a decisão da coragem da mesma forma que, quando se faz um raciocínio, se assume deste a sua conclusão. Assim, Heitor, se é corajoso, é-o, não por natureza, como Aquiles, mas porque aprende a sê-lo. A coragem surge, pois, para Heitor, como um sentimento racional e didáctico, ao contrário do medo, que é instintivo e espontâneo. Que assim é fica demonstrado pelo facto de haver um hiato entre o momento em que Heitor procede a essa deliberação e o momento em que, na forma de uma decisão, acata as conclusões a que chega nas suas consequências práticas, em especial a deliberação que leva à decisão de afastar a vergonha. No decurso desse hiato o comportamento de Heitor é ainda o de quem está dominado pelo medo: ele foge. Mas isso só serve para reforçar a ideia que a coragem é aprendida sendo necessário executar um compasso de espera, aquele que vai da *deliberação à decisão*, até que seja possível fazer transitar as determinações da razão a uma vontade que se atrasa porque está minada pelo medo. Mais significativamente, esse compasso de espera demonstra também a existência de um hiato entre os domínios separados da *razão* e da *vontade*.

O gesto de Heitor antecipa, com o seu carácter meditativo, a tese do *intelectualismo moral* que mais tarde vamos observar ser protagonizada por Sócrates: a de que, sendo em geral a virtude ensinável, a coragem, sendo uma virtude, também é ela própria ensinável. Aristóteles alude a este aspecto ao referir-se à «experiência de situações particulares de perigo [ἡ ἐμπειρία ἢ περὶ ἕκαστα ἀνδρεία εἶναι]» que os mercenários adquirem em combate argumentando que é por isso que «Sócrates pensava que a coragem era um saber [ὄθεν καὶ ὁ Σωκράτης ὡήθη ἐπιστήμην εἶναι τὴν ἀνδρείαν]» (*Ética a Nicómaco*, 1116b5-10). O *Laques* de Platão versa precisamente sobre essa temática, e embora nenhum dos interlocutores desse diálogo, devido à função perturbadora da ironia socrática, consiga chegar a uma conclusão definitiva, Sócrates termina o diálogo sugerindo aos participantes – entre os quais se contam dois dos generais que, tal como Sócrates, lutaram contra os Persas – que o melhor será voltar à escola para aprendê-la (201a-c). E a coragem que Heitor aprende a ter para sem medo enfrentar Aquiles é a mesma coragem a que Sócrates

recorrerá quando, em vez de fugir de Atenas, opta por aí permanecer e assumir o veredicto do seu julgamento (*Críton*, 44b; 54e). Sócrates opta por não fugir de Atenas da mesma forma que Heitor opta, no final, por não fugir de Aquiles. E um como outro enfrentará por isso uma morte anunciada (*Fédon*, 118a). Assim, se é verdade que Heitor é um herói amedrontado, também é verdade que é por isso que ele é um herói corajoso, dado que é através dessa coragem, que ele consegue controlar o seu medo.

A ira oculta o medo e o medo descobre a ira. E coragem é o que se tem de sentir em alternativa à ira para não se sentir medo. Quando um herói é confrontado com a visão intimidativa de uma ira alheia, se não quiser ficar dominado pelo medo, terá de aprender a ser corajoso. A ira cega a visão do medo enquanto a coragem controla racionalmente a visão do medo colocando a vontade sob o comando da deliberação. O medo sentido pela visão de uma ira alheia dura só enquanto o brilho gerado pelo movimento da ira própria permanecer superior à capacidade que a outra ira tem para obscurecer com o seu o brilho da outra. A ira de Aquiles é mais brilhante que a de Heitor. Assim que a vêm, a reacção que Troianos e Aqueus têm perante a visão da ira, respectivamente, de Aquiles e de Heitor, é, sistematicamente, a fuga. E, quando a sua visão já não se encontrar obscurecida por uma ira própria, a fuga será precisamente a reacção de Heitor perante a visão da ira de Aquiles (*Il.*, XXII, 137). Com efeito, um dos epítetos de Aquiles é precisamente o de “veloz” ou o “de pés velozes”, com isso querendo designar Homero a especial aptidão do herói Aqueu para fazer acompanhar a grande quantidade de movimento que é gerada pela sua vontade com uma força física suficiente para aplicar de forma rápida esse movimento à realidade.

A ira brilha, não apenas porque gera movimento (dado que todas as emoções, desde que tenham uma corpo à sua disposição, são geradoras de movimento, e portanto, também de brilho), mas porque, de forma mais específica, gera um movimento rápido, criando com isso condições especiais de visibilidade e de invisibilidade: e que são as que estão associadas à coragem e ao medo. Aqui é necessário introduzir uma distinção entre força *bruta* e força *hábil*. Aquiles é mais forte do que Heitor, não porque consiga aplicar uma pancada mais violenta, mas porque consegue executar um movimento mais rápido do que o dos seus adversários: enquanto eles ainda vão a meio do movimento que empreendem com vista a aplicar um golpe sobre o corpo de Aquiles, já Aquiles aplicou o seu sobre o deles. Ajax é um exemplo de força bruta: uma “torre de força” como lhe

chama Homero. Enquanto que Aquiles e Heitor são exemplos de força hábil. O único herói de que os Aqueus dispõem, à exceção de Aquiles, para fazer frente à superioridade bélica de Heitor é precisamente Ajax, o qual não hesita em lutar com pedras quando não tem outra arma à sua disposição (*Il.*, XIV, 409-418), mas cuja força bruta se revela no final insuficiente para travar o avanço do herói Troiano. A força bruta de Ajax é uma força baseada na *violência* do movimento. A força hábil de Aquiles e Heitor é uma força baseada na *rapidez* do movimento. Ela é uma força centrada mais na qualidade de desempenho do que na quantidade de energia libertada. É essa rapidez que faz com que a ira se manifeste sob a forma de *brilho*. Ao chamar Aquiles e Heitor de “divinos” Homero está a aludir a esse brilho (isso está indirectamente presente na etimologia de δῖος, que veicula a ideia de luz diurna; assim como na etimologia dos vocábulos latinos que traduzem a μῆτις grega, a “ira” e a “cólera”, os quais conspicuamente a descrevem como uma emanção de cor). O brilho particular que a ira gera é um efeito da rapidez de que está dotado o movimento por ela gerado.

Apesar de reconhecer a superioridade bélica de Aquiles, Heitor considera a hipótese de poder vir a derrotar Aquiles, porque, diz, essa decisão, para além da força, está também assente “sobre os joelhos dos deuses”. Este comentário lembra a situação que se verifica quando num jogo onde há dois adversários, um mais forte, outro mais fraco, há sempre a hipótese de ser o mais fraco que vença. Mas porquê os joelhos? Os joelhos são o lugar onde é articulada a capacidade de locomoção do corpo, e portanto, onde é articulada a capacidade que o corpo tem para aplicar movimento sobre a realidade. Tal expressão é análoga a uma outra, muito repetida: a de “deslaçar os joelhos”. Essa expressão é usada por Homero para descrever o que acontece a um herói quando morre em combate. A corrida, se não é uma expressão exclusiva do movimento rápido, é, pelo menos, a expressão exemplar desse tipo de movimento (dado que ela é a deslocação com rapidez, não apenas de uma parte do corpo, mas desse corpo na sua totalidade; e isso é feito utilizando a força que é articulada nos joelhos): ser rápido é fazer um movimento com a rapidez de uma corrida. O nó dos joelhos surge assim, no tipo específico de força que por ele é articulada, como o motor de todo o *movimento veloz*. Que os joelhos se lhe deslacem quando um herói cai morto é um sinal de que ele ficou, com essa morte, sem capacidade para executar aquele movimento mediante o qual se mede a qualidade veloz da sua força física, e, mais fundamentalmente, de que ele ficou sem capacidade para aplicar com

velocidade, isto é, com força hábil e superlativa, o movimento que a sua vontade é capaz de gerar. Ela é um anúncio de que a morte não é apenas a perda do corpo mas é sobretudo a perda do vigor físico que esse corpo representa. Assim, quando Heitor diz que o resultado do seu combate com Aquiles assenta “sobre os joelhos dos deuses” ele está, pois, com isso, a querer dizer, que essa decisão, para além da força física de cada um dos heróis, depende igualmente, e de forma mais determinante, do movimento de força superior que é gerado pela vontade dos deuses no sentido de favorecer ou desfavorecer um determinado herói.

Por isso é que os deuses, em Homero, têm corpo. Os deuses, como os humanos, também podem ser feridos em combate, como acontece no episódio em que Afrodite é perseguida por Diomedes (*Il.*, V, 330-343). Com efeito, se não tivessem corpo eles não teriam forma de projectar a sua vontade sobre a realidade. Eles seriam impotentes. Sem um corpo disponível para veicular esse movimento a sua vontade permaneceria ao nível fútil do mero impulso. Só que os deuses são tudo menos impotentes. Eles são, pelo contrário, uma força inteiramente sobre-determinativa à dos humanos no que respeita à determinação do curso dos acontecimentos. E isso implica que a sua força seja superior à dos humanos. A força dos deuses é superior à dos humanos porque o seu corpo, ao contrário do dos humanos, é um corpo que permanece eternamente jovem. Os deuses nunca envelhecem. Isso significa que eles conseguem manter perpetuamente o movimento, o seu brilho sendo por isso inesmorecível. E a imortalidade dos deuses aufere-lhes uma capacidade para determinar o curso dos acontecimentos que é longa e duradoura, ao contrário da dos humanos, que é curta e momentânea. Além disso, os deuses não se coíbem de intervir nos assuntos humanos. Com efeito, de nada serve ter um poder soberano se não se fizer dele uso efectivo. E um impulso que seja gerado por uma vontade deseja sempre tornar-se real, o que fará, desde que encontre um corpo disponível para o fazer. Nesse sentido, os deuses são os espectadores olímpicos de um espectáculo humano em que não participam directamente mas no qual podem intervir se porventura o curso dos acontecimentos segue uma direcção que é contrária aos seus desejos, alterando-o por aplicação de uma força irresistível. Se um deus está insatisfeito com a forma como uma história está a ser contada ele invariavelmente intervém para que ela seja contada como ele diversamente pretende. E a única alternativa que lhe parece estar vedada é a impossibilidade de não intervir. A sua situação, nesse sentido, é inteiramente oposta à do espectador dramático, a quem está vedada a impossibilidade de intervir directamente no

espectáculo, a não ser que queira quebrar o efeito dramático. Os deuses são espectadores dramáticos dotados de agência política: eles podem agir onde os mortais só podem assistir.

E é também por isso que os mortos não têm corpo. Os vivos, quando morrem, vão habitar o Hades, o qual Homero descreve como um “palácio cheio de sombras”. O serem descritos como uma sombra significa que eles surgem aos vivos com a ausência de brilho que resulta de já não terem o corpo por cujo movimento outrora brilhariam. Quando o fantasma de Pátroclo aparece a Aquiles, este último pede-lhe:

“(…)

Mas aproxima-te de mim. Embora por pouco tempo,
abracemo-nos um ao outro no prazer do triste pranto.”

ἀλλά μοι ἄσσον στήθι· μίνυνθά περ ἀμφιβαλόντε
ἀλλήλους ὀλοοῖο τεταρπώμεσθα γόοιο.

(*Il.*, XXIII, 97-98).

Ao que ele:

Assim falando, estendeu os braços, mas não logrou
agarrá-lo. Como um sopro de fumo, o fantasma partiu
para debaixo da terra balbuciando. (...)

ὥς ἄρα φωνήσας ὠρέξατο χερσὶ φίλησιν
οὐδ' ἔλαβε. ψυχὴ δὲ κατὰ χθονὸς ἦϊτε καπνὸς
ᾧχετο τετριγυῖα. (...)

(*Il.*, XXII, 99-101).

E acrescenta:

(...) Espantado se levantou

Aquiles e, batendo as mãos, proferiu esta palavra lastimosa:

“Ah, é verdade que até na mansão de Hades subsiste
uma alma e um fantasma, embora sem vitalidade alguma!

(...) ταφῶν δ' ἀνόρουσεν Ἀχιλλεύς
χερσί τε συμπλατάγησεν, ἔπος δ' ὀλοφυδνὸν ἔειπεν:
ὦ πόποι ἦ ρά τίς ἐστι καὶ εἶν Ἄϊδαο δόμοισι
ψυχὴ καὶ εἶδωλον, ἀτὰρ φρένες οὐκ ἔνι πάμπαν.

(*Il.*, XXII, 101-104).

Que os mortos apareçam aos vivos em sonhos, num “sopro de fumo”, isso é um sinal da sua natureza esvanecente, espectral (de fragmentação de cor) e diáfana, um sinal da falta de brilho que acompanha neles a ausência de um corpo e da força física que lhes permitisse projectar a sua vontade sobre a realidade e introduzir alterações no estado do mundo. Os mortos distinguem-se dos vivos por serem completamente impotentes, ou, como diz Homero, “cabeças destituídas de força”. Assim, quando, na *Odisseia*, Ulisses, a pedido de Alcínoo, (*Od.*, VIII, 572-573), faz um relato das suas viagens, e lhe conta o episódio em que pediu ao fantasma de Tirésias para que lhe desse indicações de como regressar a Ítaca, ele conta que também teve a oportunidade de encontrar a sua mãe, Anticleia. Para invocar os mortos Ulisses cavou uma vala que havia enchido, primeiro, com leite, mel, vinho, água e cevada, e depois com o “negro sangue” de ovelhas sacrificadas, com o qual contava atrair-los, mantendo-os, contudo, com a espada, à distância. Quando os vê Ulisses diz que: «todos vinham para a vala de todas as direcções, com alarido sobrenatural [οἱ πολλοὶ περὶ βόθρον ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος θεσπεσίη ἰαχῆ]» e que «o pálido terror me dominou [ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἤρει]» (*Od.*, XI, 42-43). Ao ver a sua mãe, que ainda era viva quando ele partira para Tróia, é grande a sua tristeza (*Od.* XI, 84-89). Ao falar com Tirésias diz-lhe:

“(…)”
vejo aqui a alma da minha mãe falecida.
Está sentada em silêncio junto do sangue e nem
ousou olhar para o filho nem dirigir-lhe a palavra.
“(…)”

μητρὸς τήνδ' ὀρώω ψυχὴν κατατεθνηυῖης.
ἢ δ' ἀκέουσ' ἦσται σχεδὸν αἵματος, οὐδ' ἐὼν υἱὸν
ἔτλη ἐσάντα ἰδεῖν οὐδὲ προτιμυθήσασθαι.

(*Od.*, XI, 141-143).

E pergunta:

“(…) como poderá ela reconhecer-me?
(…)”

(…) πῶς κέν με ἀναγνοίη τὸν ἔόντα.

(*Od.*, XI, 144).

Ao que Tirésias responde:

“(…) Ἄκουε, de entre os mortos que partiram, que permitires aproximar-se do seu sangue, esse falar-te-á com verdade;
“(…)”

ὄν τινα μὲν κεν ἔῃς νεκύων κατατεθνηώτων
αἵματος ἄσσον ἴμεν, ὁ δέ τοι νημερτές ἐνίψει.

(*Od.*, XI, 147-148).

Ulisses conta a seguir que:

“(…) Tendo assim falado, voltou para a mansão do Hades a alma de Tirésias soberano (...).
Eu permaneci onde estava, até que se aproximou a minha mãe
E bebeu do negro sangue turvo. De imediato me reconheceu,
E chorando me dirigiu palavras apetrechadas de asas.
(…)”

ὥς φαμένη ψυχὴ μὲν ἔβη δόμον Ἄϊδος εἴσω
Τειρεσίαο ἄνακτος (...).
αὐτὰρ ἐγὼν αὐτοῦ μόνον ἔμπεδον, ὄφρ' ἐπὶ μήτηρ
ἦλυθε καὶ πῖεν αἷμα κελαινεφές: αὐτίκα δ' ἔγνων,
καὶ μ' ὀλοφυρομένη ἔπεα πτερόεντα προσηύδα.

(*Od.*, XI, 150-154).

Depois de manterem um diálogo, Ulisses diz que:

“(...) ponderando no coração, pretendi
então abraçar a alma da minha mãe falecida.
Três vezes me lancei para ela, dizendo-me o espírito
Que a abraçasse! Três vezes ela se evolou dos meus braços
como sombra ou sonho; a minha dor tornou-se mais aguda
e falando-lhe proferi palavras apetrechadas de asas:

‘Minha mãe, porque não esperas por mim quando quero
segurar-te, para que até na mansão do Hades nos abracemos
E nos deleitemos à nossa vontade com frígidos lamentos?
Será este um fantasma que me mandou a altiva Perséfone,
para que eu chore e me lamente ainda mais?’

Assim falei; e logo respondeu a excelsa mãe:
‘Ai de mim, ó filho, desgraçado entre todos os homens!
Não é Perséfone, filha de Zeus, que te defrauda:
É a lei que está estabelecida para os mortais, quando morrem.
Pois os músculos já não seguram a carne e os ossos,
mas vence-os a força dominadora do fogo ardente,
quando a vida abandona os brancos ossos
e a alma, como um sonho, batendo as asas se evola.
(...)’”

(...) αὐτὰρ ἐγὼ γ' ἔθελον φρεσὶ μερμηρίξας
μητρὸς ἐμῆς ψυχὴν ἐλέειν κατατεθνηυῖης.
τρίς μὲν ἐφωρμήθην, ἐλέειν τέ με θυμὸς ἀνώγει,
τρίς δέ μοι ἐκ χειρῶν σκιῇ εἴκελον ἦ καὶ ὄνειρῳ
ἔππατ'. ἐμοὶ δ' ἄχος ὄξυ γένεσκετο κηρόθι μᾶλλον,
καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδων:

μητὲρ ἐμή, τί νύ μ' οὐ μίμνεις ἐλέειν μεμαῶτα,
ὄφρα καὶ εἰν Αἴδαο φίλας περὶ χεῖρε βαλόντε
ἀμφοτέρῳ κρυεροῖο τεταρπώμεσθα γόοιο;
ἦ τί μοι εἶδωλον τόδ' ἀγαυῆ Περσεφόνεια
ῶτρυν', ὄφρ' ἔτι μᾶλλον ὀδυρόμενος στεναχίζω;

ὥς ἐφάμην, ἢ δ' αὐτίκ' ἀμείβετο πόντια μήτηρ:
ᾧ μοι, τέκνον ἐμόν, περὶ πάντων κάμμορε φωτῶν,
οὐ τί σε Περσεφόνεια Διὸς θυγάτηρ ἀπαφίσκει,
ἀλλ' αὕτη δίκη ἐστὶ βροτῶν, ὅτε τίς κε θάνησιν:
οὐ γὰρ ἔτι σάρκας τε καὶ ὀστέα ἴνες ἔχουσιν,
ἀλλὰ τὰ μὲν τε πυρὸς κρατερὸν μένος αἰθομένοιο
δαμνᾷ, ἐπεὶ κε πρῶτα λίπη λεύκ' ὀστέα θυμός,
ψυχὴ δ' ἠὺτ' ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότηται.

(*Od.*, XI, 204-222).

Tal como quando Aquiles tentou abraçar o fantasma de Pátroclo, assim Ulisses, quando tenta abraçar o espectro de Anticleia, abraça o ar vácuo. A justificação da mãe de Ulisses porque isso acontece é suficiente descritiva: “os músculos já não seguram a carne e os ossos” e “a vida abandona os brancos ossos”; é o corpo naquilo que compõe a sua tessitura muscular que se esvanece quando se morre. Por isso é que só quando bebem sangue os mortos recuperam a memória. Com efeito, sendo a memória o único vínculo que eles mantêm com a realidade dos vivos, o sangue é o elixir que permite reactivar novamente essa ligação, fornecendo-lhes, na forma de um corpo líquido e fugaz (mas menos fugaz do que “um sopro de fumo”), uma substituição temporária para o corpo sólido e mais permanente que já foi o seu.

Nesse sentido, os mortos abandonaram toda a *esperança*: eles sabem que não há já nada que possam fazer que consiga alterar o curso dos acontecimentos. Eles são os espectadores fúnebres de um espectáculo humano em que um dia participaram mas do qual agora estão irremediavelmente arredados, condenados só a ver, sem que a sua vontade, tornada num fútil conjunto de impulsos irrealizáveis, conte já para alguma coisa. Aqui eles mostram ocupar uma posição que é simétrica à dos deuses. Nesse sentido, eles ocupam uma posição que é idêntica à do espectador dramático: com uma diferença: é que enquanto o espectador dramático pode abandonar a sua posição e transformar-se num espectador político, os mortos são espectadores dramáticos perpétuos. Assim, quando, na mesma sequência da *Odisseia*, é a vez do espectro de Aquiles surgir a Ulisses, assim que bebe o sangue e o vê, o herói morto exclama:

“Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis,
homem duro! Que coisa ainda mais irá congeminar?”

Como ousaste descer até ao Hades, onde moram os mortos sem entendimento, fantasmas de mortais estafados?”

διογενές Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεύ,
σχέτλιε, τίπτ' ἔτι μείζον ἐνὶ φρεσὶ μήσεαι ἔργον;
πῶς ἔτλης Ἄϊδόςδε κατελθέμεν, ἔνθα τε νεκροὶ
ἀφραδέες ναιῖουσι, βροτῶν εἴδωλα καμόντων.

(*Od.*, XI, 473-476).

Ao que Ulisses replica:

“Aquiles, filho de Peleu, de longe o mais forte dos Aqueus!
Vim para consultar Tirésias, para o caso de me dar
Algum conselho sobre como poderei regressar a Ítaca rochosa.
Pois ainda não cheguei perto da Acaia, nem a minha terra
pisei; mas sofro sempre desgraças, ao passo que não foi
nem será, nenhum homem mais bem aventurado do que tu, ó Aquiles!
Pois antes, quando eras vivo, nós Argivos te dávamos honras
iguais à dos deuses; e agora reinas poderosamente sobre os mortos,
tendo vindo para aqui: não te lamentes por teres morrido, ó Aquiles.”

ὥς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγὼ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον:
ᾧ Ἀχιλεὺ Πηληΐος υἱέ, μέγα φέρτατ' Ἀχαιῶν,
ἦλθον Τειρεσίαο κατὰ χρέος, εἴ τινα βουλήν
εἴποι, ὅπως ἴθάκην ἐς παιπαλόεσσιν ἰκοίμην:
οὐ γάρ πω σχεδὸν ἦλθον Ἀχαιῖδος, οὐδέ πω ἀμῆς
γῆς ἐπέβην, ἀλλ' αἰὲν ἔχω κακά. σεῖο δ', Ἀχιλλεῦ,
οὐ τις ἀνὴρ προπάροιθε μακάρτατος οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω.
πρὶν μὲν γάρ σε ζῶν ἐτίομεν ἴσα θεοῖσιν
Ἀργεῖοι, νῦν αὖτε μέγα κρατέεις νεκύεσσιν
ἐνθάδ' ἑών: τῷ μὴ τι θανῶν ἀκαχίζεω, Ἀχιλλεῦ.

(*Od.*, XI, 478-486).

E a resposta de Aquiles é:

“Não tentes reconciliar-me com a morte, ó glorioso Ulisses.
Eu preferiria estar na terra, como servo de outro,

até de homem sem terra e sem grande sustento,
do que reinar aqui sobre todos os mortos.
(...)"

μη δὴ μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.
βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἔων θητευέμεν ἄλλω,
ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ὧ μὴ βίωτος πολὺς εἶη,
ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.

(*Od.*, XI, 487-491).

Quando Aquiles diz que é preferível ocupar a posição mais humilde no mundo dos vivos do que a posição cimeira no mundo dos mortos, com isso, ele está a querer dizer que de nada serve ser rei de um reino de súbditos sem corpo, inteiramente incapazes de gerar movimento, de produzir causas e efeitos, de introduzir alterações no estado do mundo. A posição ocupada por um escravo no mundo dos vivos é preferível à posição ocupada por um monarca no mundo dos mortos porque o escravo, dado que tem corpo, tem, por mínimo que seja, um poder maior do que o desse monarca: o poder de projectar materialmente a sua vontade. O poder dos mortos, porque não têm corpo, é nenhum. Assim, ocupar a posição cimeira dessa hierarquia é, não só doloroso, como um insuportável absurdo, principalmente para quem, como Aquiles, manifestava possuir uma tão grande ânsia de glória em vida.

É porque os deuses são mais poderosos do que os mortais, e porque não se coíbem de intervir nos assuntos humanos, que Heitor, apesar de reconhecer a superioridade bélica de Aquiles, alimenta a esperança de que eles, influenciando o curso dos acontecimentos, o tornem a ele vitorioso no combate. Essa influência, no caso da *Ilíada*, manifesta-se através de uma intervenção directa na batalha. Com efeito, quando Heitor arremessa a sua lança contra o seu inimigo, protegendo-o, «Atena com um sopro a desviou para trás do glorioso Aquiles [καὶ τό γ' Ἀθήνη πνοιῆ Ἀχιλλῆος πάλιν ἔτραπε κυδαλίμοιο]» (*Il.*, XX, 438-439). E quando, a seguir, Aquiles ataca com violência Heitor, Apolo, como já vimos, oculta-o numa densa névoa (*Il.*, XX, 443-444). Após o que, diz Homero:

Três vezes se lançou de seguida o divino Aquiles de pés velozes
com brônzea lança; três vezes deu estocadas no fundo do nevoeiro.

Mas quando pela quarta vez contra ele se lançou como um deus, deu um grito terrível e proferiu palavras apetrechadas de asas:

“De novo fugiste da morte, ó cão! Mas deveras perto de ti chegou a desgraça. Agora mais uma vez te salvou Febo Apolo, a quem deves rezar quando te metes entre o arremesso de lanças. Mas na verdade acabarei contigo da próxima vez que te encontrar, se porventura comigo algum dos deuses estiver como auxiliador. (...)”.

τρῖς μὲν ἔπειτ' ἐπόρουσε ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς
ἔγχεϊ χαλκείῳ, τρῖς δ' ἡέρα τύψε βαθεῖαν.
ἀλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ἐπέσσυτο δαίμονι ἴσος,
δεινὰ δ' ὁμοκλήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα.

ἔξ αὖ νῦν ἔφυγες θάνατον κύον· ἦ τέ τοι ἄγχι
ἦλθε κακόν· νῦν αὐτέ σ' ἐρύσατο Φοῖβος Ἀπόλλων,
ὦ μέλλεις εὐχεσθαι ἰὼν ἐς δοῦπτον ἀκόντων.
ἦ θὴν σ' ἐξανύω γε καὶ ὕστερον ἀντιβολήσας,
εἴ πού τις καὶ ἔμοιγε θεῶν ἐπιτάρροθός ἐστι.

(*Il.*, XX, 445-453).

As três vezes que Aquiles se lança contra Heitor surgem aqui em antecipação às três voltas que Heitor dará às muralhas de Tróia em fuga do seu inimigo. E a quarta vez que assim sucede, na sequência da qual ele profere a sua ameaça, em antecipação do momento em que Aquiles o matará, “se porventura comigo um dos deuses estiver como auxiliador” – e Atena lá estará, engendrando um arдил que condenará Heitor. Com efeito, o auxílio divino que tem sido constantemente prestado aos dois heróis, da próxima vez que se defrontarem, deixará, por decisão soberana de Zeus, de ser prestado a um deles. O favor dos deuses abandonará Heitor e ele perecerá.

Desde que profere essa ameaça até quando eles se voltam a encontrar, Aquiles, levado pela sua fúria em perseguição de Heitor, trucidada nesse entretanto um grande número de heróis Troianos, desbaratando o exército da cidade de “altos muros”. Com Aquiles retornado ao combate e a sorte da guerra começa, daí em diante, a tender irrevogavelmente para o lado dos Aqueus. Tal sucede, não pelo esforço colectivo e

indiferenciado de um exército contra outro, mas pela sobreposição da força individual de um homem sobre os outros. Poucos episódios reforçam tanto a ideia da força irresistível de um Aquiles irado do que aquele em que ele, na sua perseguição a Heitor, espanta pela sua ferocidade o próprio rio que cruza a planície que separa a cidade de Tróia da costa, o Escamandro, o qual pesarosamente se queixa de este lhe ter entupido a corrente de cadáveres (*Il.*, XXI, 214-221).

Acercando-se Aquiles de Tróia, Príamo e Hécuba, o pai e a mãe de Heitor, suplicam ao seu filho para que este se refugie, como os outros Troianos, no interior da cidade, sob a protecção dos seus muros (*Il.*, XXII, 38-92). Mas Heitor espera junto aos portões. Eis o que Homero nos diz que ele está nesse momento a pensar:

“Ai de mim! Se eu passar os portões e passar para lá dos muros,
o primeiro a atirar-me com censuras será Polidamante,
ele que me disse para conduzir os Troianos para a cidade
durante a noite funesta em que se ergueu o divino Aquiles.
Mas eu não quis obedecer. Mais proveitoso teria sido!
Mas agora destruí o exército por causa da minha insensatez
e tenho vergonha dos Troianos e das Troianas de longas vestes,
não vá algum homem mais vil e cobarde dizer de mim:
‘Confiante na sua força, Heitor destruiu o exército
Assim dirão. E para mim teria sido muito mais proveitoso
defrontar Aquiles e regressar depois de o ter morto,
ou então ser gloriosamente morto por ele à frente da cidade.
Por outro lado, poderia depor o escudo adornado de bossas
e o elmo pesado e, reclinando a lança contra a muralha,
ir eu próprio ao encontro do irrepreensível Aquiles;
poderia prometer-lhe que Helena e todos os seu haveres,
sobretudo aqueles que Alexandre na côncava nau
trouxe para Tróia – Helena, que foi o início do conflito,
daremos ao Atrida para levarem: além disso e em separado,
dividiremos para os Aqueus tudo o que a cidade contém.
E poderia arrancar aos anciãos dos Troianos o juramento
De que nada se esconderia, mas que tudo seria dividido,
todo o tesouro que a cidade agradável lá tem dentro.
Mas porque razão o meu ânimo assim comigo dialoga?
Que eu me não aproxime dele, pois não se apiedará de mim
nem sentirá respeito, mas matar-me-á nu, assim como estou,

como se fosse uma mulher, visto que despi as armas.
Não é agora que de uma árvore ou de uma pedra
namorarei com ele, qual virgem com o seu mancebo –
virgem com o seu mancebo, namorando um com o outro.
Melhor seria o embate belicoso e o mais rápido possível!
Fiquemos a saber qual dos dois o Olímpio outorgará a glória.

ὦ μοι ἐγών, εἰ μὲν κε πύλας καὶ τείχεα δύω,
Πουλυδάμας μοι πρῶτος ἐλεγχείην ἀναθήσει,
ὄς μ' ἐκέλευε Τρωσὶ ποτὶ πτόλιν ἠγήσασθαι
νύχθ' ὕπο τήνδ' ὀλοήν ὄτε τ' ὤρετο δῖος Ἀχιλλεύς.
ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην· ἦ τ' ἂν πολὺ κέρδιον ἦεν.
νῦν δ' ἐπεὶ ὤλεσα λαὸν ἀτασθαλίησιν ἐμῆσιν,
αἰδέομαι Τρώας καὶ Τρωάδας ἐλκεσιπέπλους,
μὴ ποτέ τις εἴπησι κακώτερος ἄλλος ἐμεῖο·
Ἔκτωρ ἦφι βίηφι πιθήσας ὤλεσε λαόν.
ὥς ἐρέουσιν· ἐμοὶ δὲ τότε ἂν πολὺ κέρδιον εἶη
ἄντην ἢ Ἀχιλῆα κατακτείναντα νέεσθαι,
ἦέ κεν αὐτῷ ὀλέσθαι εὐκλειῶς πρὸ πτόλης.
εἰ δὲ κεν ἀσπίδα μὲν καταθείομαι ὀμφαλόεσσαν
καὶ κόρυθα βριαρῆν, δόρυ δὲ πρὸς τείχος ἐρείσας
αὐτὸς ἰὼν Ἀχιλῆος ἀμύμονος ἀντίος ἔλθω
καὶ οἱ ὑπόσχωμαι Ἐλένην καὶ κτήμαθ' ἅμ' αὐτῇ,
πάντα μάλ' ὅσσά τ' Ἀλέξανδρος κοίλῃς ἐνὶ νηυσὶν
ἠγάγετο Τροίηνδ', ἦ τ' ἔπλετο νείκεος ἀρχή,
δωσέμεν Ἀτρεΐδῃσιν ἄγειν, ἅμα δ' ἀμφὶς Ἀχαιοῖς
ἀλλ' ἀποδάσσεσθαι ὅσα τε πτόλις ἦδε κέκευθε·
Τρωσὶν δ' αὖ μετόπισθε γερούσιον ὄρκον ἔλωμαι
μὴ τι κατακρύψειν, ἀλλ' ἄνδιχα πάντα δάσασθαι
κτῆσιν ὄσῃν ππολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἐέργει·
ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;
μὴ μιν ἐγὼ μὲν ἴκωμαι ἰών, ὃ δὲ μ' οὐκ ἐλεήσει
οὐδέ τί μ' αἰδέσεται, κτενέει δὲ με γυμνὸν ἐόντα
αὐτως ὡς τε γυναῖκα, ἐπεὶ κ' ἀπὸ τεύχεα δύω.
οὐ μὲν πως νῦν ἔστιν ἀπὸ δρυὸς οὐδ' ἀπὸ πέτρης
τῷ ὀαρίζεσθαι, ἅ τε παρθένος ἦϊθεός τε
παρθένος ἦϊθεός τ' ὀαρίζετον ἀλλήλοισιν.
βέλτερον αὐτ' ἔριδι ξυνελαυνέμεν ὅπτι τάχιστα·
εἶδομεν ὀπποτέρῳ κεν Ὀλύμπιος εὐχος ὀρέξῃ.

(*Il.*, XXII, 99-130).

Este trecho da *Ilíada* corresponde (juntamente com XXII, 296-305) ao momento de exercício deliberativo através do qual Heitor ganha coragem para enfrentar Aquiles. Primeiro ele pondera escapar para dentro dos muros da cidade, mas apercebe-se de que se o fizer passará pela vergonha de não ter tido coragem para combater o seu inimigo e será certamente apontado pelos seus compatriotas como responsável pela destruição do exército Troiano sob a investida imparável de Aquiles. A seguir ele pondera aproximar-se de Aquiles despido das suas armas, na esperança de que, como um virgem nua em prece ao seu pretendente, com ele possa negociar uma trégua vantajosa e o fim de todos os actos de violência, mas apercebe-se de que o facto de ele ter morto Pátroclo a isso obsta de forma incontornável. Conclui, pois, que o melhor é o combate. E essa é a decisão, a aprendizagem de Heitor em ser corajoso.

Assim, se Heitor escolhe enfrentar Aquiles, não é porque o queira, mas porque, depois de minuciosa ponderação, conclui ser essa é a única alternativa que lhe resta, a única a lhe permitir afastar a vergonha e buscar a glória. Heitor pondera com cuidado todas as escolhas que se lhe oferecem e, não se sentisse ele responsável pela situação em que colocou a sua cidade, teria certamente preferido abrigar-se no seu interior em vez de ficar cá fora à mercê de um Aquiles irado. Não soubesse de antemão que Aquiles recusaria e, não podendo já ganhar a guerra, mas podendo salvar a cidade, teria preferido negociar a paz. Mas a contenda de Aquiles não é com Tróia ou com o seu príncipe. Aquiles não se bate pela Grécia. Aquiles bate-se para vingar a morte de quem lhe “matou aquela cabeça amada” (*Il.*, XVIII, 114). Isto é, ele bate-se por motivos estritamente de ordem pessoal e a sua guerra é privada. E é quando percebe que os motivos que movem o seu inimigo, são, em contraste com os seus, não patrióticos, mas pessoais, que Heitor toma verdadeiramente consciência de que o seu inimigo virá irredutivelmente no seu encalço, faça o que ele fizer.

A situação é inteiramente diferente da de quando Heitor endereçou um pedido a Agamémnon para que a contenda fosse decidida por um confronto individual entre Menelau e Páris (*Il.*, III, 86-94). É interessante notar como a posição de Páris é semelhante à de Aquiles e a posição de Heitor é semelhante à de Menelau. Como Aquiles, os motivos de Páris são o amor privado que sente por Helena. Ao passo que os motivos de Menelau,

aos quais os de Páris se contrapõem, são os motivos públicos de um casamento ultrajado. Eis o pedido que Menelau faz a Zeus quando se prepara para atacar Páris:

“Zeus soberano, concede que me vingue de quem errou primeiro, o divino Alexandre; e subjuga-o às minhas mãos, para que de futuro estremeça quem dos homens vindouros pense causar danos ao anfitrião que o recebeu com amizade”

Ζεῦ ἄνα δὸς τίσασθαι ὃ με πρότερος κάκ' ἔοργε
δῖον Ἀλέξανδρον, καὶ ἐμῆς ὑπὸ χερσὶ δάμασσον,
ὄφρα τις ἐρρίγησι καὶ ὀψιγόνων ἀνθρώπων
ξεινοδόκον κακὰ ῥέξαι, ὃ κεν φιλότητα παράσχη.

(*Il.*, III, 351-354).

Não há aqui qualquer referência a Helena. Há, sim, uma referência ao infringimento dos deveres de hospitalidade. Os motivos de Menelau estão pois ao mesmo nível que os motivos patrióticos evocados por Heitor, a diferença sendo aqui unicamente de escala. O comportamento de Páris, porque enamorado, é manifestamente covarde (*Il.*, III, 30-37), enquanto que o de Aquiles, porque irado, é, como vimos, destemido. E o comportamento de Menelau, de certa forma, também se opõe ao de Heitor dado que, enquanto o de Heitor, porque patriótico, é corajoso, o de Menelau, porque ofendido, é vingativo. Percebe-se aqui uma maior finura de sentimentos por parte dos Troianos que permite argumentar a existência de um *desnível civilizacional* que lhes dá, a esse nível, uma certa vantagem face aos Aqueus. Menelau defende a sua honra pública vingando-se, Heitor defende a sua pátria aprendendo a ganhar coragem. Aquiles protagoniza a sua íntima amizade por Pátroclo irando-se, Páris o seu amor por Helena não conseguindo, como o irmão, vencer o medo. Páris não consegue vencer o medo porque o seu amor por Helena está sobretudo baseado na atracção física, no jogo de sedução, e não no amor sedimentado e amadurecido que vemos Heitor nutrir, por exemplo, por Andrómaca e Astíanax. Com efeito, o patriotismo de Heitor é, a esse respeito, totalmente indistinto do seu amor matrimonial: o seu amor patriótico é um caso mais geral do seu amor matrimonial. Isso fica patente no comovente episódio em que Heitor, junto às portas da cidade, se despede da esposa e do filho antes de partir para o combate do qual não regressará com vida (*Il.*, VI, 392-493).

Andrómaca, a quem Aquiles já havia morto o pai e, «num só dia», também os irmãos (*Il.*, VI, 414; 421-423), diz-lhe:

“(…)

Heitor, tu para mim és pai e excelsa mãe; és irmão
e és para mim o vigoroso companheiro do meu leito.
Mas agora compadece-te e fica aqui na muralha,
para não fazeres órfão o teu filho e viúva a tua mulher.
(…)”

Ἕκτορ ἀτὰρ σύ μοι ἔσσι πατήρ καί πότνια μήτηρ
ἦδ' ἐ κασίγνητος, σύ δέ μοι θαλερός παρακοίτης:
ἀλλ' ἄγε νῦν ἐλέαιρε καί αὐτοῦ μίμν' ἐπὶ πύργῳ,
μὴ παῖδ' ὀρφανικὸν θήρης χήρην τε γυναῖκα.

(*Il.*, VI, 429-432).

E Heitor responde:

“(…) mas muito eu me
envergonharia dos Troianos e das Troianas de longos vestidos,
se tal como um covarde me mantivesse longe da guerra.
Nem meu coração tal consentia, pois aprendi a ser sempre
corajoso e a combater entre os dianteiros dos Troianos,
esforçando-me pelo grande renome do meu pai e do meu.
(…)”

(…) μάλ' αἰνῶς
αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας ἑλκεσιπέπλους,
αἶ κε κακὸς ὥς νόσφιν ἀλυσκάζω πολέμοιο:
οὐδέ με θυμὸς ἄνωγεν, ἐπεὶ μάθον ἔμμεναι ἐσθλὸς
αἰεὶ καὶ πρῶτοισι μετὰ Τρῶεσσι μάχεσθαι
ἀρνύμενος πατρός τε μέγα κλέος ἦδ' ἐμὸν αὐτοῦ.

(*Il.*, VI, 441-446).

E depois remata:

“(…)”

Pois isto eu bem sei no espírito e no coração:
virá o dia em que será destruída a sacra Ílion,
assim como Príamo e o povo de Príamo de lança de freixo.
Mas não é tanto o sofrimento futuro dos Troianos que me importa,
nem da própria Hécuba, nem do rei Príamo,
nem dos meus irmãos, que muitos e valentes tombarão
na poeira devido à violência de homens inimigos –
muito mais me importa o teu sofrimento, quando em lágrimas
fores levada por um dos Aqueus vestidos de bronze,
privada da liberdade que vives no dia a dia:
em Argos tecerás ao tear, às ordens de outra mulher;
ou então, contrariada, levarás água da Messeida ou da Hipereia,
pois uma forte necessidade se terá abatido sobre ti.
E alguém assim falará ao ver as tuas lágrimas:
‘Esta é a mulher de Heitor, que dos Troianos domadores de cavalos
era o melhor guerreiro, quando se combatia em torno de Ílion.’
Assim falará alguém. E a ti sobrevirá outra vez uma dor renovada,
pela falta que te fará um marido como eu para afastar a escravatura.
Mas que a terra amontoada em cima do meu cadáver me esconda,
antes que oiça os teus gritos quando te arrastarem para o cativoiro.”

εὖ γὰρ ἐγὼ τόδε οἶδα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν:
ἔσσεται ἡμᾶρ ὅτ' ἄν ποτ' ὀλώλῃ Ἴλιος ἱρή
καὶ Πριάμος καὶ λαὸς ἐϋμμελίω Πριάμοιο.
ἀλλ' οὐ μοι Τρώων τόσσον μέλει ἄλγος ὀπίσσω,
οὔτ' αὐτῆς Ἐκάβης οὔτε Πριάμοιο ἄνακτος
οὔτε κασιγνήτων, οἳ κεν πολέες τε καὶ ἐσθλοὶ
ἐν κόνιῃσι πέσοιεν ὑπ' ἀνδράσι δυσμενέεσσιν,
ὅσσον σεῦ, ὅτε κέν τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων
δακρυόεσσαν ἄγηται ἐλεύθερον ἡμᾶρ ἀπούρας:
καὶ κεν ἐν Ἄργει ἐοῦσα πρὸς ἄλλης ἰστὸν ὑφαίνοις,
καὶ κεν ὕδωρ φορέοις Μεσσηϊδος ἢ Ὑπερείης
πόλλ' ἀεκαζομένη, κρατερὴ δ' ἐπικείσεται ἀνάγκη:
καὶ ποτέ τις εἴπησιν ἰδὼν κατὰ δάκρυ χέουσαν:
Ἐκτορος ἦδε γυνὴ ὅς ἀριστεύεσκε μάχεσθαι
Τρώων ἵπποδάμων ὅτε Ἴλιον ἀμφεμάχοντο.
ὥς ποτέ τις ἐρέει: σοὶ δ' αὖ νέον ἔσσεται ἄλγος
χῆτεϊ τοιοῦδ' ἀνδρὸς ἀμύνειν δούλιον ἡμᾶρ.
ἀλλὰ με τεθνηῶτα χυτὴ κατὰ γαῖα καλύπτοι
πρὶν γέ τι σῆς τε βοῆς σοῦ θ' ἔλκηθμοῖο πυθέσθαι.

(Il., VI, 447-465).

O sentido do que Heitor diz é claro: ele chama a atenção de Andrómaca para o facto de o seu destino enquanto esposa estar ligado ao destino de Heitor, não tanto enquanto marido, mas sobretudo enquanto príncipe de Tróia, uma vez que só na medida em que ele for capaz de defender Tróia enquanto pátria é que ele poderá esperar defender Andrómaca enquanto esposa. O ele continuar a ser príncipe de Tróia é uma garantia para ela de que não se tornará uma escrava entre os Aqueus. E, partindo para o combate, se o faz para defender Tróia, fá-lo antes de mais para a defender a ela do temor que ele sente pelo sofrimento dela, o qual coloca acima do temor que sente pelo sofrimento, inclusive, da sua família (pais e irmãos), e portanto, da própria cidade. Se Heitor é tudo para Andrómaca, então Tróia é tudo o que ela tem.

Esta despedida corresponde ao início de um movimento executado por Heitor que irá progressivamente aproximar a sua posição emocional da posição heróica de Aquiles. Com efeito, apesar de essa despedida ser feita invocando, quer a fidelidade matrimonial, quer a fidelidade patriótica, ela corresponde, enquanto despedida, a um primeiro acto de desligamento, por parte de Heitor, de tudo aquilo que o firma à realidade social, e que fazem com que ele nunca possa, pelo medo que sente de as perder, ser tão livre para sentir uma ira que, como a de Aquiles, lhe daria a possibilidade de ser totalmente destemido. Só não tem medo quem não tem nada a perder, e, abandonando toda a esperança, se sente, como Aquiles, pronto para morrer a cada momento. Quando se despede do filho esta é a prece que Heitor dirige aos deuses:

“O Zeus e demais deuses, concedei-me que este meu filho venha a ser como eu, o melhor entre os Troianos; que seja tão ilustre pela força e que pela autoridade seja rei de Ilíon. Que de futuro alguém diga ‘este é muito melhor que o pai’, ao regressar da guerra. Que traga os despojos sangrentos do inimigo que matou e que exulte o coração da sua mãe!”

Ζεῦ ἄλλοι τε θεοὶ δότε δὴ καὶ τόνδε γενέσθαι
παῖδ' ἐμὸν ὡς καὶ ἐγὼ περ ἄριπρεπέα Τρῶεσσιν,
ὦδε βίην τ' ἀγαθόν, καὶ Ἰλίου ἴφι ἀνάσσειν:

καί ποτέ τις εἶπτοι πατρός γ' ὄδε πολλὸν ἀμείνων
ἐκ πολέμου ἀνιόντα: φέροι δ' ἔναρα βροτόεντα
κτείνας δῆϊον ἄνδρα, χαρεῖη δὲ φρένα μήτηρ.

(*Il.*, VI, 476-481).

E quando devolve o filho de novo aos braços de Andrómaca, vendo-a «sorrir por entre lágrimas [...]», diz-lhe:

Mulher maravilhosa, não me entristeças o coração.
Nenhum homem além do destino me precipitará no Hades;
Porém digo-te não existir homem algum que à morte tenha fugido,
Nem covarde, nem valente, uma vez que tenha nascido.

δαιμονίη μή μοί τι λίην ἀκαχίζεο θυμῶ:
οὐ γάρ τις μ' ὑπέρ αίσαν ἀνήρ Ἄϊδι προΐάψει:
μοῖραν δ' οὐ τίνα φημι πεφυγμένον ἔμμεναι ἀνδρῶν,
οὐ κακὸν οὐδὲ μὲν ἐσθλόν, ἐπήν τὰ πρῶτα γένηται.

(*Il.*, VI, 486-489).

Só quando, mais tarde, frente a um Aquiles pronto a matá-lo, Heitor percebe que o seu destino está traçado, é que ele poderá então finalmente retirar todas as radicais elações do que acabou de dizer à sua esposa. E, num decisivo acto de libertação, eliminará por um momento o medo que a ira de Aquiles nele tão paralizadamente instilara. Esse será o seu momento mais brilhante. Mas Heitor, apesar de nesse momento se assemelhar a Aquiles, mantém contudo uma diferença importante. Abandonando a esperança, transfere-a para o seu filho. Assim, o seu pedido aos deuses é o de permitirem ao seu filho o ele poder vir a ser uma versão melhorada de si próprio. O que acontecerá se Astíanax for forte; se, sendo-o, for rei de Tróia; e se, sendo rei de Tróia, derrotar os seus inimigos e assim proteger a sua mãe. Ele deverá fazer o que Heitor não foi capaz. Nesse sentido, temos que Heitor só consegue despedir-se do que o prende à vida porque consegue, no momento em que formula o seu desejo, transferir os anseios que sabe já não poder cumprir, os movimentos por gerar do seu corpo, as causas e os efeitos que permanecem nele em estado de mero impulso, as alterações ao estado do mundo que sabe não poder introduzir, numa imitação corpórea e progénita de si próprio. Ou seja, ele abandona a esperança porque transfere essa

esperança para um outro si-mesmo que, num outro corpo, vai poder continuar a viver para além da sua própria morte. Nesse sentido, o acto de Heitor é tanto um acto de esperança como um acto de desespero. E não admira que o que ele, a seguir, diga a Andrómaca, seja, ao afirmar a sua inevitabilidade, que está finalmente pronto para morrer.

Note-se que quando Agamémnon e Aquiles se afastam o ponto de discórdia gira em torno de duas escravas as quais são prémios de guerra. A relação que os heróis Aqueus mantêm com as suas mulheres é pois inteiramente distinta da dos heróis Troianos. Nenhum dos heróis Aqueus partilha uma relação como a que existe entre Heitor e Andrómaca. Nem tão-pouco a que existe entre Páris e Helena. Agamémnon afirma expressamente que prefere Criseida à sua própria esposa legítima, Clitemnestra, «pois em nada lhe é inferior, nem de corpo, nem de estatura, nem de inteligência, nem nos labores [ἐπει οὐ ἑθὲν ἐστι χερσίων, οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, οὐτ' ἄρ φρένας οὐτέ τι ἔργα]» (*Il.*, I, 113-115). Menelau, por seu turno, sente mais a honra ofendida do que a perda de Helena. E Aquiles, apesar de parecer nutrir sentimentos de uma natureza mais afectuosa com Briseida, quando a tem de entregar a Agamémnon como compensação para o facto de este se ter visto na contingência de ter de devolver Criseida a Crises, seu pai, não é da perda da escrava que ele se queixa, nem é isso que lhe provoca a ira, mas, como Menelau, queixa-se da honra ofendida e de não ter de acatar ordens injustas do chefe dos Aqueus. Ele queixa-se da perda de Briseida como se queixaria se lhe tivessem roubado propriedade legitimamente adquirida, centrando a sua atenção, não na coisa roubada, mas no acto de defraudamento à força própria que esse roubo representa. E Menelau assim o faz também com Helena. Com efeito, a relação que os heróis Troianos mantêm com as suas mulheres parece manifestamente estar num patamar relacional mais elevado do que a que os heróis Aqueus mantêm com as suas. O amor juvenil de Páris e o amor matrimonial de Heitor são-lhe desconhecidos. E a vinda de Crises ao acampamento dos Aqueus, logo no início, com um rico resgate para reclamar a sua “filha amada” de volta (*Il.*, I, 17-21), acto que despoleta toda a narrativa contida na *Ilíada* e por cuja recusa severas consequências se seguirão para o lado dos Aqueus, não é senão o mote proémico disso mesmo.

Só Ulisses parece escapar a este julgamento. Mas isso pode justamente explicar porque é que o poeta da *Ilíada* escolheu dedicar toda uma epopeia separada para contar as desventuras de um herói Aqueu no regresso a sua casa. Se a *Ilíada* pode ser parcelarmente

lida como um poema que conta o amor de Heitor à sua pátria, a *Odisseia* é, ostensivamente, um poema sobre o amor de Ulisses à sua. Que Ulisses, sendo o mais astuto, é o mais civilizado dos Aqueus, é patente pelo papel mediador que ele desempenha no sanar das divergências entre Aquiles e Agamémnon (*Il.*, XIX, 154-183; 215-237): ele prefere resolver os diferendos com palavras em vez de com armas. E contudo, ele retém a agressividade natural dos Aqueus o que o torna, num certo sentido, no herói mais perigoso de todos. O ele ter sido o responsável pela queda definitiva da cidade de Príamo é disso exemplo. A sua determinação em retornar a Ítaca, onde à espera dele tem Penélope, sua esposa, e um reino ameaçado por pretendentes que, face à sua delonga, o dão como morto, é um sinal de uma relação com a «pátria amada» só comparável àquela que, na *Ilíada*, é manifestada por Heitor. A resistência de Ulisses às investidas da Ninfa Calipso para que casasse com ele e a recusa peremptória da proposta de imortalidade por ela feita se ele a tal acedesse (*Od.*, V, 203-220), assim como a tenacidade de Penélope em não desistir de esperar pelo regresso do seu marido, simbolizado pelo arдил da manta de Laertes e mesmo na cautela teimosa com que aborda o regresso do herói Aqueu (*Od.*, XXIII, 173-180), são reveladores de uma relação de fidelidade que, nem os anos, nem a distância, pareceram conseguir esvanecer. No final, quando se dá o reencontro, Ulisses e Penélope choram nos braços um do outro (*Od.*, XXIII, 231; 241). O tratamento cruel que ele dá aos pretendentes de Penélope e às escravas suas cúmplices (*Od.*, XXII) é exemplo de uma agressividade comparável à de Aquiles ou Agamémnon. Mas a sua relação com Penélope melhor evoca Heitor ou Páris. Penélope expressa bem a maturidade dessa relação quando diz:

“(…) Os deuses deram-nos a dor,
eles que por inveja não permitiram que ficássemos juntos
a desfrutar da juventude, para depois chegarmos ao limiar da velhice.
(…)”

(…) θεοὶ δ' ὤπαζον οἴζυν,
οἱ νῶϊν ἀγάσαντο παρ' ἀλλήλοισι μένοντε
ἧβης ταρπηῆναι καὶ γήραος οὐδὸν ἰκέσθαι.

(*Od.*, XXIII, 210-212).

Quase que podemos dizer que, se um efeito parece ter tido a guerra de Tróia, é o ter tornado os Aqueus mais parecidos com os Troianos. Ela foi, para os Aqueus, uma guerra

civilizadora, permitindo-lhes sofisticar a sua relação com a pátria. A fidelidade de Ulisses e Penélope um ao outro é o sintoma do aparecimento, entre os Gregos, de uma valorização do sentimento de fidelidade, não ao chefe feudal (no qual se baseia a relação que há entre os Aqueus que vão a Tróia e Agamémnon enquanto seu chefe), mas ao conceito mais abstracto de pátria. A *Ilíada* e a *Odisseia* tornam-se assim nos veículos da identidade grega ensaiando essa mesma identidade na própria história que conta: os Gregos são aqueles que foram lutar a Tróia e que, ou lá morreram, ou, depois muitas dores, regressaram a casa, modificados.

Nessa medida, o rapto de Helena não deve, de todo, ser visto como um acto bárbaro que plenamente justifica a guerra que é lançada pelos Aqueus contra Tróia. Ao raptar Helena, Páris quer resgatar a mulher que ama do ambiente austero, rústico e rude da Grécia Micénica, levando-a consigo para o ambiente mais ameno, urbano e cortês da Tróia Asiática. Trata-se de um resgate feito em nome do amor cavalheiresco contra a friidez do matrimónio feudal. Em Heródoto é possível ver uma alusão a isto quando, ao discutir, logo no início das suas *Histórias*, o motivo que deu origem à antiga inimizade entre Gregos e Persas (que personificam os Troianos), diz:

Até esse momento, contudo, verificavam-se apenas raptos mútuos, mas a partir de então os Helenos tornaram-se os grandes culpados: foram os primeiros a declarar guerra à Ásia, antes que eles, Persas, a fizessem contra a Europa. Ora, se raptar mulheres, consideram eles, é acto de homens injustos, empenhar-se em vingar tais raptos é de quem não tinha senso. Os homens sensatos não dão importância a tais actos: é evidente que, se elas não quisessem, não teriam sido raptadas. Eles, os que habitam a Ásia, referem os Persas, não fizeram qualquer caso das mulheres que lhe foram raptadas, enquanto os Gregos, por causa de uma lacedemónia, reuniram uma grande expedição, entraram de seguida na Ásia e destruíram o poderio de Príamo. A partir de então passaram os Persas a olhar o mundo helénico como seu inimigo. De facto consideravam como coisa própria a Ásia e os povos bárbaros que nela habitavam, mas a Europa e o mundo grego reputavam-nos como região distinta [μέχρι μὲν ὦν τούτου ἀρπαγὰς μούνας εἶναι παρ' ἀλλήλων, τὸ δὲ ἀπὸ τούτου Ἕλληνας δὴ μεγάλως αἰτίους γενέσθαι: προτέρους γὰρ ἄρξαι στρατεύεσθαι ἐς τὴν Ἀσίην ἢ σφέας ἐς τὴν Εὐρώπην. τὸ μὲν νυν ἀρπάζειν γυναῖκας ἀνδρῶν ἀδίκων νομίζειν ἔργον εἶναι, τὸ δὲ ἀρπασθεισῶν σπουδὴν ποιήσασθαι τιμωρέειν ἀνοήτων, τὸ δὲ μηδεμίαν ὥρην ἔχειν ἀρπασθεισῶν σωφρόνων: δῆλα γὰρ δὴ ὅτι, εἰ μὴ αὐταὶ ἐβούλοντο, οὐκ ἂν ἠρπάζοντο. σφέας μὲν δὴ τοὺς ἐκ τῆς Ἀσίας λέγουσι Πέρσαι ἀρπαζομένων τῶν γυναικῶν λόγον οὐδένα ποιήσασθαι, Ἕλληνας δὲ Λακεδαιμονίης εἵνεκεν

γυναικὸς στόλον μέγαν συναγείραι καὶ ἔπειτα ἐλθόντας ἐς τὴν Ἀσίην τὴν Πριάμου δύναμιν κατελεῖν. ἀπὸ τούτου αἰεὶ ἠγήσασθαι τὸ Ἑλληνικὸν σφίσι εἶναι πολέμιον. τὴν γὰρ Ἀσίην καὶ τὰ ἐνοικέοντα ἔθνεα βάρβαρα οἰκηεῦνται οἱ Πέρσαι, τὴν δὲ Εὐρώπην καὶ τὸ Ἑλληνικὸν ἤγηνται κεχωρισθαι.]» (Histórias., I, 4).

Os “raptos mútuos” a que Heródoto se refere são os de Io, Europa e Medeia. Tendo os Fenícios raptado Io e não tendo eles aceite devolvê-la aos Gregos, estes, posteriormente, raptam Europa e Medeia. E quando Aetes, o pai de Medeia, a pede de volta, os Gregos recusam evocando como precedente o caso de Io. Assim, conta Heródoto:

«Alexandre, filho de Príamo, ao ouvir este relato, tomou a resolução de conseguir para si, pelo rapto, uma mulher da Grécia, perfeitamente convencido de que não teria de prestar contas, uma vez que os Helenos também o não tinham feito. Então, raptada Helena aos Gregos, estes decidiram numa primeira fase enviar mensageiros a reclamá-la e a exigir justiça pelo rapto. Às alegações que eles apresentaram, os outros replicaram-lhes com o rapto de Medeia: não davam satisfações nem restituíam o que lhes era reclamado e desejavam obter justificação de outrem [δευτέρη δὲ λέγουσι γενεῇ μετὰ ταῦτα Ἀλέξανδρον τὸν Πριάμου, ἀκηκόοτα ταῦτα, ἐθελήσαι οἱ ἐκ τῆς Ἑλλάδος δι' ἀρπαγῆς γενέσθαι γυναῖκα, ἐπιστάμενον πάντως ὅτι οὐ δώσει δίκας. οὐδὲ γὰρ ἐκείνους διδόναι. οὕτω δὴ ἀρπάσαντος αὐτοῦ Ἑλένην, τοῖσι Ἑλλήσι δόξαι πρῶτον πέμψαντας ἀγγέλους ἀπαιτεῖν τε Ἑλένην καὶ δίκας τῆς ἀρπαγῆς αἰτέειν. τοὺς δὲ, προῖσχομένων ταῦτα, προφέρειν σφι Μηδεῖης τὴν ἀρπαγὴν, ὡς οὐ δόντες αὐτοὶ δίκας οὐδὲ ἐκδόντες ἀπαιτεόντων βουλοῖατό σφι παρ' ἄλλων δίκας γίνεσθαι.]» (Histórias, I, 3).

Páris estava convencido de que “não tinha de prestar contas”, não porque fosse um bruto grosseiro e insensível, mas porque “empenhar-se em vingar tais raptos é de quem não tinha senso” dado que “os homens sensatos não dão importância a tais actos” pois “é evidente que, se elas não quisessem, não teriam sido raptadas”, ou seja, porque, bem pelo contrário, tem uma visão mais sofisticada da relação amorosa. Aliás, os modos gentis de Páris são certamente um dos motivos porque Helena se deixa por ele seduzir. Isso é patente quando Afrodite, ao aperceber-se de que Menelau batia cruelmente Páris em combate, arrebatando-o, o ocultou «com nevoeiro opaco, e pô-lo no perfumado leito nupcial» (*Il.*, III, 382), e:

Em seguida foi ela própria chamar Helena, que encontrou
na alta muralha, (...)

αὐτὴ δ' αὖ Ἑλένην καλέουσ' ἴε: τὴν δὲ κίχανε
πύργῳ ἐφ' ὑψηλῶ, (...)

(*Il.*, III, 383-384).

E disse-lhe:

“(...) É Alexandre que te manda regressar a casa.
Pois ele está no tálamo, reclinado na cama embutida,
resplandecente na sua beleza e belas roupas. Não dirias
que ali foi ter depois de combater o inimigo, mas a caminho
de uma dança, ou que ali se sentou tendo parado de dançar.”

(...) Ἀλέξανδρός σε καλεῖ οἶκον δὲ νέεσθαι.
κεῖνος ὃ γ' ἐν θαλάμῳ καὶ δινωτοῖσι λέχεσσι
κάλλει τε στίλβων καὶ εἵμασιν: οὐδέ κε φαίης
ἀνδρὶ μαχεσσάμενον τόν γ' ἐλθεῖν, ἀλλὰ χορὸν δὲ
ἔρχεσθ', ἢ ἐ χοροῖο νέον λήγοντα καθίζειν.

(*Il.*, III, 390-394).

A ideia com que ficamos ao escutar o que Afrodite diz é que Páris parece estar mais pronto para a dança do que para o combate, que a dança, enquanto actividade cortesã, é-lhe mais própria que o combate, enquanto actividade viril. Páris até pode ser corajoso, mas não quando tem perante si adversários ferozes como Menelau. E ninguém encarna melhor essa ferocidade Grega do que Aquiles e a sua ira. Daí todo o mérito de Heitor em ter conseguido enfrentar em que o seu irmão fracassou.

Heitor pode atrasar quanto queira o seu confronto com Aquiles, mas não pode evitá-lo. E porque esse confronto pode trazer consequências adicionais indesejáveis para a sua cidade, Heitor, tentando evitar ao menos que isso aconteça, não o protelando mais, decide deixar que o momento de confronto com Aquiles chegue até ele. Ao fazê-lo, ele coloca-se na situação de um *exilado*. Ele está fora dos muros frente à porta da cidade da

qual é príncipe e a quem caberá ser rei em sucessão a Príamo. Ninguém lhe trava a entrada. Os seus próprios pais lhe imploram que o faça. Mas ele recusa. E isto, quando todos os outros Troianos, em fuga de Aquiles, já o fizeram:

Já não ousavam esperar uns pelos outros fora da cidade
e da muralha, para descobrirem quem tinha escapado
e quem tinha morrido na guerra. Mas entornaram-se à pressa
para dentro da cidade, todos a quem pés e joelhos salvaram.

οὐδ' ἄρα τοί γ' ἔτλαν πόλιος καὶ τείχεος ἔκτος
μείναι ἔτ' ἀλλήλους, καὶ γνώμεναι ὅς τε πεφεύγοι
ὅς τ' ἔθαν' ἐν πολέμῳ: ἀλλ' ἐσσυμένως ἐσέχυντο
ἔς πόλιν, ὄν τινα τῶν γε πόδες καὶ γούνα σαώσαι.

(*Il.*, XXI, 608-611);

Mas a Heitor amarrou o fado funesto, para que ali
ficasse frente de Ílion e das Portas Esqueias.

Ἕκτορα δ' αὐτοῦ μείναι ὀλοῖή μοῖρα πέδησεν
Ἰλίου προπάρριθε πυλάων τε Σκαιάων.

(*Il.*, XXII, 5-6).

Com todo o seu povo e com o que resta do exército sob a sua protecção os muros da cidade representam a actual fronteira de Tróia. E tal como, antes, ao deslocar-se para junto das naus dos Aqueus, Aquiles, ao retirar do combate, havia optado por se deslocar para uma posição interior à actual linha de fronteira da Grécia, assim Heitor, agora, opta por permanecer numa posição exterior à linha de fronteira de Tróia, permanecendo em combate. As suas atitudes são simétricas. Mas o que importa questionar são os motivos em elas se baseiam, os quais diferem diametralmente. Com efeito, quando Aquiles decide regressar ao combate, fá-lo, como dissemos, por motivos de ordem pessoal e privada. Ao passo que Heitor, quando decide permanecer no combate, fá-lo, como dissemos também, por motivos de ordem patriótica e pública. Heitor evitaria esse combate se pudesse. Aquiles, pelo contrário, deseja-o ardentemente. O amor amoroso de Páris fez com que ele fosse, face a Menelau, um herói medroso, mesmo covarde. O amor patriótico de Heitor fará com que ele seja, face a Aquiles, um herói corajoso, mas também prudente.

Assim, quando vê um Aquiles se acercando, mesmo depois de já ter empreendido o exercício deliberativo em que conclui a inevitabilidade do confronto, a reacção de Heitor é ainda, inevitavelmente, a fuga. Eis a forma como Homero relata essa aparição:

Aquiles, igual de Eníalio , guerreiro do elmo de agitado penacho,
brandindo por cima do seu ombro direito a terrível lança de freixo
do Pélion. E em torno da ponta o bronze luzia como o brilho
de fogo ardente ou do sol quando nasce no horizonte.

ὥς ὄρμαινε μένων, ὃ δέ οἱ σχεδὸν ἦλθεν Ἀχιλλεύς
ἴσος Ἐνυαλίῳ κορυθαίκι πτολεμιστῆ
σειῶν Πηλιάδα μελίην κατὰ δεξιὸν ὤμον
δεινήν: ἀμφὶ δὲ χαλκὸς ἐλάμπετο εἵκελος αὐγῆ
ἢ πυρὸς αἰθομένου ἢ ἡελίου ἀνιόντος.

(*Il.*, XXII, 131-135).

E a reacção do outro só pode ser:

O medo dominou Heitor assim que o viu. Não se atreveu
a ficar onde estava, mas abandonou os portões e fugiu.

Ἔκτορα δ', ὡς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος: οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη
αὐτὸν μένειν, ὀπίσω δὲ πύλας λίπε, βῆ δὲ φοβηθεῖς.

(*Il.*, XXII, 136-137).

Essa, com efeito, é a única reacção possível perante a visão terrível de um Aquiles irado. Depois de ter sido perseguido à volta da cidade sem que este o conseguisse apanhar (*Il.*, XXII, 139-166), é o próprio Heitor que, por causa de um artilhado engendrado por Atena (*Il.*, XXII, 226-237), detendo-se, diz:

“De ti ó filho de Peleu, já não fugirei, como antes
três voltas à volta da grande cidade de Príamo, sem me atrever
e parar para te enfrentar. Mas agora o espírito me incita
a não arredar o pé perante ti, quer eu mate, quer seja morto.
(...)”

οὐ σ' ἔτι Πηλέος υἱὲ φοβήσομαι, ὡς τὸ πάρος περ
τρὶς περὶ ἄστου μέγα Πριάμου δῖον, οὐδέ ποτ' ἔτλην
μεῖναι ἐπερχόμενον: νῦν αὐτὲ με θυμὸς ἀνήκε
στήμεναι ἀντία σεῖο: ἔλοιμί κεν ἢ κεν ἀλοίην.
ἀλλ' ἄγε δεῦρο θεοῦς ἐπιδῶμεθα: τοὶ γὰρ ἄριστοι
μάρτυροι ἔσονται καὶ ἐπίσκοποι ἀρμονιάων:
οὐ γὰρ ἐγὼ σ' ἔκπαγλον ἀεικίῳ, αἶ κεν ἐμοὶ Ζεὺς
δῶη καμμονίην, σὴν δὲ ψυχὴν ἀφέλωμαι:
ἀλλ' ἐπεὶ ἄρ κέ σε συλήσω κλυτὰ τεύχε' Ἀχιλλεῦ
νεκρὸν Ἀχαιοῖσιν δώσω πάλιν: ὡς δὲ σὺ ρέζειν.

(*Il.*, XXII, 250-259).

O ardil engendrado por Atena consiste fazer crer a Heitor que Deífobo, seu irmão, o vem auxiliar no combate a Aquiles. Para esse efeito a deusa aparece-lhe, assemelhando-se a Deífobo «no corpo e na voz» (*Il.*, XXII, 227), Isso significa que em vez de um contra um, o combate será agora de dois contra um. Encorajado por probabilidades mais favoráveis (*Il.*, XXII, 231) Heitor decide parar de fugir e tentar a sua sorte.

A protecção concedida a Heitor por Apolo quando já anteriormente combatera Aquiles poderia funcionar como um impedimento para que esse ardil surtisse efeito. Mas isso não virá novamente a suceder. É que depois da perseguição feita por Aquiles a Heitor sem que Aquiles o conseguisse apanhar ou ele se decidisse a parar, e a enfrentá-lo, Zeus, constatando a situação de *impasse* que tal representa, diz:

“Ah, estou a ver com os meus olhos um homem que amo a ser perseguido à volta da muralha. Meu coração chora por Heitor, que para mim queimou muitas coxas de bois, tanto dos píncaros do Ida de muitas escarpas, como na cidadela de Tróia. Mas agora o divino Aquiles persegue-o com pés velozes em torno da cidade de Príamo. Reflecti então vós, ó deuses, e aconselhadamente deliberai se o salvaremos da morte, ou agora será pelo Pelida Aquiles subjugado, valoroso embora seja.”

τοῖσι δὲ μύθων ἦρχε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε:

ὦ πόποιο ἦ φίλον ἄνδρα διωκόμενον περὶ τείχος
ὀφθαλμοῖσιν ὀρώμαι: ἐμὸν δ' ὀλοφύρεται ἦτορ
Ἔκτορος, ὅς μοι πολλὰ βοῶν ἐπὶ μηρὶ ἔκην
Ἴδης ἐν κορυφῆσι πολυπύχου, ἄλλοτε δ' αὖτε
ἐν πόλει ἀκροτάτη: νῦν αὖτέ ἐ δῖος Ἀχιλλεύς
ἄστυ πέρη Πριάμοιο ποσὶν ταχέεσσι διώκει.
ἀλλ' ἄγετε φράζεσθε θεοὶ καὶ μητιάσθε
ἦέ μιν ἐκ θανάτοιο σώσομεν, ἦέ μιν ἦδη
Πηλεΐδῃ Ἀχιλλῆϊ δαμάσσομεν ἐσθλὸν ἔοντα.

(*Il.*, XXII, 168-176).

É Atena que lhe responde:

“Pai do candente relâmpago, deus da nuvem azul! Que disseste!
A homem mortal, há muito fadado pelo destino,
queres tu salvar de novo da morte funesta?
Fá-lo. Mas todos nós, demais deuses, não te louvaremos.”

ὦ πάτερ ἀργικέραυνε κελαινεφές οἶον ἔειπες:
ἄνδρα θνητὸν ἔοντα πάλαι πεπρωμένον αἴσῃ
ἄψ ἐθέλεις θανάτοιο δυσηχέος ἐξαναλύσαι;
ἔρδ': ἀτὰρ οὐ τοὶ πάντες ἐπαινέομεν θεοὶ ἄλλοι.

(*Il.*, XXII, 178-181).

As funções de Zeus são duas. A primeira função é assegurar a perpetuação do movimento da realidade, é assegurar que os acontecimentos seguem o seu curso natural dentro de certos limites estabelecidos. Todo o movimento deriva da projecção que é feita por uma vontade sobre a realidade. Ele corresponde à sucessão de causas e efeitos produzidos por uma vontade, os quais introduzem sucessivas alterações no estado do mundo. Este parece admitir somente um tipo de variação: a de que um acontecimento que ocorre por causa ou como efeito de uma determinada vontade, possa ter lugar, ou por retardação, mais tarde do que o previsto, ou por antecipação, mais cedo que o previsto. A função de Zeus aqui é puramente *reguladora*. Às entidades que determinam, no sentido da sua *autoria*, o *curso natural* dos acontecimentos, Homero denomina Moira ou “destino” (*Il.*, XXIV, 49). Sobre se entre a figura da Moira e a figura dos deuses, e em particular a de Zeus, há ou não, em

Homero, uma identificação, é uma questão em aberto. Embora, em princípio, elas devam ser consideradas como duas entidades separadas, dado que a relação que se parece estabelecer entre Zeus e as Moiras parece ser análoga à que se estabelece entre Homero e as Musas. A outra função de Zeus, a qual suplementa a anterior, é assegurar que, sempre que se chega a uma situação em que duas vontades de poder semelhante concorrem para um mesmo movimento, assim cancelando-se mutuamente, com isso elas não criem um impasse que bloqueie o próprio movimento da realidade, tal que o curso natural do destino deixe de ser cumprido. Esta outra função é *judicial*. Através dela, Zeus, deixando pender os pratos da balança, ora para um lado, ora para outro, põe novamente em movimento a realidade e dessa forma restabelece o curso natural dos acontecimentos. Já anteriormente, ao aperceber-se da ferocidade da ira de Aquiles, Zeus, convocando para o efeito um concílio dos deuses (*Il.*, XX, 4-5), havia dito:

(...) Eles preocupam-me embora vão morrer.
Todavia pela minha parte aqui permanecerai sentado numa falda
Do Olimpo, donde ficarei a ver para deleite do meu espírito.
Mas ide vós outros, até que chegueis a Troianos e Aqueus,
E prestai auxílio a ambos os lados, consoante aprouver a cada um.
É que se Aquiles combater isolado contra os Troianos,
Nem de forma exígua conseguirem reter o veloz Pelida.
Antes até já costumavam tremer só de o verem!
Mas agora que tem no coração em raiva terrível por causa do amigo,
Receio que, além do que está destinado, ele arrase a muralha da cidade.

(...) μέλουσί μοι ὀλλύμενοί περ.
ἀλλ' ἦτοι μὲν ἐγὼ μενέω πτυχί Οὐλύμπιοι
ἦμενος, ἔνθ' ὀρώων φρένα τέρψομαι: οἱ δὲ δὴ ἄλλοι
ἔρχεσθ' ὄφρ' ἂν ἴκησθε μετὰ Τρῶας καὶ Ἀχαιοῦς,
ἀμφοτέροισι δ' ἀρήγεθ' ὅππῃ νόος ἐστὶν ἐκάστου.
εἰ γὰρ Ἀχιλλεύς οἶος ἐπὶ Τρῶεσσι μαχεῖται
οὐδὲ μίνυνθ' ἔξουσι ποδώκεα Πηλείωνα.
καὶ δὲ τί μιν καὶ πρόσθεν ὑποτρομέεσκον ὀρώωντες:
νῦν δ' ὅτε δὴ καὶ θυμὸν ἐταίρου χύεται αἰνῶς
δεῖδω μὴ καὶ τεῖχος ὑπέρμορον ἐξαλαπάξῃ.

(*Il.*, XX, 21-30).

Aqui Zeus usa a sua função reguladora. Ao recear que Aquiles vá “além do que está destinado” e “arrase a muralha da cidade” decide emitir aquilo que só pode ser descrito como uma ordem administrativa: a de que os deuses prestem “auxílio a ambos os lados, consoante aprouver a cada um”. Entregando a gestão do conflito ao poder patrocinador dos deuses, Zeus espera poder controlar as consequências indesejáveis da ira do herói Aqueu. A eficácia dessa medida torna-se patente quando Heitor, em vez de se resguardar por detrás dos muros da cidade – porque, como diz, o “amarrrou o fado funesto” – opta por permanecer no seu exterior, à espera de Aquiles. E quando chega o momento de quebrar o impasse provocado pela perseguição de Aquiles a Heitor à volta das muralhas de Tróia, Zeus, instando, como vimos, por Atena, e claramente fazendo uso da sua função judicial, diz:

Mas quando pela quarta vez chegaram às nascentes,
foi então que o pai levantou a balança de ouro,
e nela colocou os dois destinos da morte irreversível:
o de Aquiles e o de Heitor domador de cavalos.
Pegou na balança pelo meio: desceu o dia fadado de Heitor
e partiu para o Hades. E Febo Apolo abandonou-o.

ἀλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ἐπὶ κρουνοῦς ἀφίκοντο,
καὶ τότε δὴ χρύσεια πατήρ ἐτίταινε τάλαντα,
ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο,
τὴν μὲν Ἀχιλλῆος, τὴν δ' Ἑκτορος ἵπποδάμοιο,
ἔλκε δὲ μέσσα λαβῶν: ῥέπε δ' Ἑκτορος αἴσιμον ἦμαρ,
ὥχετο δ' εἰς Ἄϊδαο, λίπεν δὲ ἔ Φοῖβος Ἀπόλλων.

(*Il.*, XXII, 208-213).

O destino de Heitor fica desta forma selado. Ao se aperceber, pouco depois de Zeus assim ter decidido, do ardil que Atena lhe envia montado, Heitor dirá:

“Ah, na verdade os deuses chamaram-me para a morte.
Pois eu pensava que o herói Deífobo estava ao meu lado.
Mas ele está dentro da muralha e foi Atena que me enganou.
Agora está perto de mim a morte malévola; já não está longe,
nem há fuga possível. Era isto de há muito agradável
a Zeus e ao filho de Zeus que acerta ao longe, que antes

me socorriam de bom grado. Agora foi o destino que me apanhou.

(...)"

ὦ πόποι ἦ μάλα δὴ με θεοὶ θάνατον δὲ κάλεσσαν:

Δηϊφοβον γὰρ ἔγωγ' ἐφάμην ἥρωα παρεῖναι:

ἀλλ' ὁ μὲν ἐν τείχει, ἐμέ δ' ἐξαπάτησεν Ἀθήνη.

νῦν δὲ δὴ ἐγγύθι μοι θάνατος κακός, οὐδ' ἔτ' ἄνευθεν,

οὐδ' ἀλέη: ἦ γὰρ ῥα πάλαι τό γε φίλτερον ἦεν

Ζηνί τε καὶ Διὸς υἱὶ ἐκηβόλω, οἷ μὲ πάρος γε

πρόφρονες εἰρύατο: νῦν αὐτὲ με μοῖρα κυχάνει.

(*Il.*, XXII, 297-303).

Mas será justamente nesse momento, liberto de todos os constrangimentos que antes o obrigavam à prudência e que faziam com que tivesse de ponderar de forma tão cuidadosa as consequências das suas acções, liberto de todos os pesos que o alicerçavam à realidade doméstica, e que dele faziam um *exemplo cívico* de filho, de marido, de pai e de príncipe, que, abandonando toda a *esperança*, a atitude de Heitor mais se aproximará, em heroicidade, da de Aquiles. O que é patente nas palavras destemidas que profere como remate para a tomada de consciência desse seu iminente e fatal destino:

“(...)

Que eu não morra é de forma inglória e passiva, mas por ter feito

Algo de grandioso, para que os vindouros de mim oiçam falar!”

μὴ μὰν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην,

ἀλλὰ μέγα ῥέξας τι καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι.

(...)

(*Il.*, XXII, 304-305).

Este é o momento em que Heitor, em nome da finalidade racional da fama e da glória, escolhe deliberadamente a coragem. É equívoco confundir isto que Heitor diz com o que pode corresponder, por parte dele, a uma derradeira afirmação de esperança: a de que a sua acção sirva de exemplo aos vindouros, a de que a sua morte, feita em defesa da pátria, sirva de exemplo de *altruísmo* para os outros. É que se a decisão da coragem em nome da finalidade racional de evitar a vergonha é, claramente, uma decisão tomada em função de

um motivo patriótico, a decisão da coragem em nome da finalidade racional da fama e da glória, já não o é. A morte é o equivalente a as nossas acções deixarem de ter consequências. Quem age, expressando uma vontade, espera, com tais acções, que elas produzam movimento na realidade, que elas introduzam alterações no estado do mundo. Para que qualquer acção possa surtir efeito é necessário que um corpo esteja disponível enquanto veículo que projecte a vontade que essa acção expressa directamente sobre a realidade. A morte é a perda do corpo, e portanto, o tornar indisponível de um tal veículo. Quando se sabe que de uma acção que se execute o resultado é a morte, e portanto, a perda de corpo, sabe-se também que a única consequência que daí decorrerá será o de nenhuma acção futura ter mais consequências. Assim, quando Heitor diz que o que não quer é morrer “de forma inglória e passiva, mas por ter feito algo de grandioso”, o que ele quer com isso dizer é que não quer morrer antecipando nesse seu último gesto, nessa última acção por ele empreendida, as condicionantes da própria situação de já estar morto. Por isso o importante é não morrer de forma “passiva”, e é mostrar a “glória”, isto é, o brilho, o movimento, em toda a sua força, dessa mesma acção derradeira. Morrer heroicamente é morrer não antecipando à ausência de movimento que a morte traz invariavelmente consigo, tornando a vida numa morte prematura por inactividade antecipada. Porque confrontado com a morte iminente, o gesto “grandioso” de Heitor é o do desafio lançado a essa morte sob a forma de uma acção que é feita como se quem a fizesse fosse imortal. É saber que uma acção é inteiramente inconsequente – Heitor sabe o seu ataque contra Aquiles trará a morte – e ainda assim empreendê-la ciente da sua imensa *gratuidade*. E isso não é o mesmo que ter esperança. Ser *heróico*, é, com efeito, dentro do espaço narrativo da *Ilíada*, o contrário de ter esperança. Tem esperança quem considera que as suas acções podem ter consequências desejáveis. Heitor não deseja a morte e evitá-la ia se pudesse. O seu desejo é o de salvar Tróia da destruição. É proteger a sua família e a sua pátria. Antes Heitor agia porque considerava que com as suas acções podia materializar os seus desejos. Mas agora, com a perspectiva da sua morte iminente às mãos de Aquiles, ele sabe que tal deixará de ser possível. O seu exemplo para os vindouros não pode ser assim um exemplo de altruísmo feito em defesa da pátria porque, se assim fosse, esse seria certamente um *mau* exemplo: o de quem nisso fracassou, morrendo cruelmente às mãos do inimigo. A sua situação de exilado, fora das muralhas de Tróia, em frente às portas de uma cidade que por vergonha hesita em entrar, apesar dos rogos paternos, meditando sobre que acção deve tomar, não é disso senão o exemplo. A sua perspectiva deixa aí necessariamente de ser uma perspectiva cívica, colectiva, grupal, para passar a ser uma

perspectiva, como a de Aquiles, individual, egoísta, trágica. Quando Heitor exclama: “para que os vindouros de mim oiçam falar!”, ele não quer que dele os vindouros oiçam falar pela forma vil como ele foi derrotado por Aquiles, e assim condenou a sua cidade, mas pela forma heróica como enfrentou a morte ao ser derrotado por Aquiles. Ele quer ser recordado, não como Heitor, príncipe de Tróia, que foi derrotado pelo seu inimigo, mas como Heitor, o herói, que enfrentou a morte, o fim de toda a esperança, com uma suprema coragem. Eis o relato de quando isso acontece:

Assim dizendo, desembainhou a espada afiada,
que pendia sob o flanco, espada enorme e potente;
reunindo as suas forças, lançou-se como uma águia de voo sublime,
que através das nuvens escuras se lança em direcção à planície
para arrebatá um terno cordeiro ou uma tímida lebre –
assim arremeteu Heitor, brandindo a sua espada afiada.

ὥς ἄρα φωνήσας εἰρύσσατο φάσγανον ὄξυ,
τό οἱ ὑπὸ λαπάρην τέτατο μέγα τε στιβαρόν τε,
οἴμησεν δὲ ἀλείς ὥς τ' αἰετὸς ὑπιπετής,
ὅς τ' εἴσιν πεδῖον δὲ διὰ νεφέων ἐρεβεννῶν
ἀρπάξων ἢ ἄρν' ἀμαλῆν ἢ πτώκα λαγῶν:
ὥς Ἔκτωρ οἴμησε τινάσσω φάσγανον ὄξυ.

(*Il.*, XXII, 306-311).

Heitor é um herói com medo. E por isso é um herói corajoso. Aquiles é um herói irado. E por isso é um herói sem medo. Mesmo quando Aquiles se ausenta da *Ilíada* a presença da sua ira permanece constante ao longo de toda a epopeia. É aliás significativo que o momento em que tal acontece coincida com o momento em que Aquiles opta por se retirar do combate indo para junto das naus dos Aqueus. E o motivo porque o faz é, precisamente, porque está irado. Esta é uma primeira fase da sua ira anterior à que irá ser suscitada pela morte de Pátroclo às mãos de Heitor. Aquiles está irado com Agamémnon por este lhe ter sonogado Briseida. Este fê-lo por ele próprio se ter visto obrigado a devolver a Crises, um sacerdote de Apolo, Criseida, a sua filha. Criseida é um espólio de guerra. A *Ilíada* começa precisamente com o relato da chegada de Crises ao acampamento dos Aqueus junto do qual pretendia ver resgatada a sua filha. Agamémnon, que havia reclamado Criseida como prémio, irado, recusa, e expulsa o sacerdote do acampamento

lançando sobre ele impropérios e ameaças (*Il.*, I, 26-32). Apolo, ele próprio irado com tratamento dado ao seu sacerdote, em retaliação, lança sobre os Aqueus uma pestilência, tal que: «as piras dos mortos ardião continuamente [αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.]» (*Il.*, I, 52). Perante uma tal situação, é Aquiles quem decide convocar os Aqueus para uma assembleia (*Il.*, I, 54). Aí, ele diz a Agamémnon:

Atrida, julgo agora que seremos obrigados a regressar
e voltar frustrados a casa, isto no caso de fugirmos à morte,
se ao mesmo tempo a guerra e a doença dizimam os Aqueus.
Mas agora interroguemos algum vidente ou sacerdote,
ou um intérprete de sonhos – pois os sonhos vêm de Zeus –
que nos indique porque razão se encolerizou Febo Apolo,
se por causa de promessa ou hecatombe nos censura;
na esperança de que aceite o sacrifício de ovelhas e cabras
imaculadas e que assim afaste de nós a pestilência.

Tendo assim falado, voltou a sentar-se. Entre eles se levantou
então Calcas, filho de Testor, de longe o melhor dos adivinhos.
Todas as coisas ele sabia: as que são, as que serão e as que já foram.
Guiara até Ílion as naus dos Aqueus, graças aos vaticínios
que lhe tinham sido concedidos por Febo Apolo.
Bem intencionado, assim se dirigiu à assembleia:

Mandas-me explicar, ó Aquiles dilecto de Zeus,
a ira do soberano Apolo que acerta de longe.
Por isso falarei. Mas tu deverás reflectir e jurar
que me defenderás com as tuas palavras e as tuas mãos.
Pois sei que encolerizarei certo homem: aquele que rege,
poderoso, os Argivos e a quem obedecem os Aqueus.
Maior é o rei que se encoleriza com um homem inferior.
Pois embora a ira durante um dia consiga reprimir,
daí por diante se mantém ressentido, até cumprir
o que lhe vai no coração. Pensa pois se me salvarás.

Ἀτρεΐδη νῦν ἄμμε παλιμπλαγχθέντας οἶω
ἄψ ἀπονοστήσειν, εἴ κεν θάνατόν γε φύγοιμεν,
εἰ δὴ ὁμοῦ πόλεμός τε δαμᾶ καὶ λοιμὸς Ἀχαιοῦς:
ἀλλ' ἄγε δὴ τινα μάντιν ἐρείοιμεν ἢ ἱερῆα
ἢ καὶ ὄνειροπόλον, καὶ γάρ τ' ὄναρ ἐκ Διός ἐστίν,

ὄς κ' εἵπτοι ὃ τι τόσσον ἐχώσατο Φοῖβος Ἀπόλλων,
εἴτ' ἄρ' ὃ γ' εὐχολῆς ἐπιμέμφεται ἠδ' ἐκατόμβης,
αἶ κέν πως ἀρνῶν κνίσσης αἰγῶν τε τελείων
βούλεται ἀντιάσας ἡμῖν ἀπὸ λοιγὸν ἀμῦναι.

ἦτοι ὃ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔξετο: τοῖσι δ' ἀνέστη
Κάλχας Θεστορίδης οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος,
ὃς ἦδ' ἄ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,
καὶ νήεσσ' ἠγήσατ' Ἀχαιῶν Ἴλιον εἴσω
ἦν διὰ μαντοσύνην, τήν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων:
ὃ σφιν ἐὺ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν:

ὦ Ἀχιλεῦ κέλεαί με Διὶ φίλε μυθήσασθαι
μῆνιν Ἀπόλλωνος ἐκατηβέλεται ἄνακτος:
τοὶ γὰρ ἐγὼν ἐρέω: σὺ δὲ σύνθεο καὶ μοι ὄμοσον
ἦ μὲν μοι πρόφρων ἔπεσιν καὶ χερσὶν ἀρήξειν:
ἦ γὰρ οἶομαι ἄνδρα χολωσέμεν, ὃς μέγα πάντων
Ἀργείων κρατέει καὶ οἱ πείθονται Ἀχαιοί:
κρείσσων γὰρ βασιλεὺς ὅτε χῶσεται ἀνδρὶ χέρηι:
εἴ περ γὰρ τε χόλον γε καὶ αὐτῆμαρ καταπέψη,
ἀλλὰ τε καὶ μετόπισθεν ἔχει κότον, ὄφρα τελέσση,
ἐν στήθεσσιν ἐοῖσι: σὺ δὲ φράσαι εἴ με σαώσεις.

(*Il.*, I, 59-83).

A isto Aquiles responde que:

Toma coragem e profere o oráculo que souberes.

(...)

ninguém te porá a mão pesada junto às côncavas naus –
ninguém de todos os Dânaos, nem que te refiras a Agamémnon

(...)

θαρήσας μάλα εἰπέ θεοπρόπιον ὃ τι οἶσθα.

(...)

σοὶ κοίλης παρὰ νηυσὶ βαρείας χεῖρας ἐποίσει
σὺμπάντων Δαναῶν, οὐδ' ἦν Ἀγαμέμνονα εἴπης (...)

(*Il.*, I, 85; 89-90).

Porque está ciente de que o que irá dizer suscitará a ira do chefe dos Aqueus, Calcas convence Aquiles a prometer que o protege contra a ira de Agamémnon. Que Calcas disso esteja ciente é uma prova das suas capacidades de vidência. Ele sabe qual será a reacção de Agamémnon. E quando Calcas informa que, para que a pestilência termine e Apolo se acalme, o que é necessário ser feito é, não apenas que Agamémnon devolva Criseida, mas que o faça agora gratuitamente, sem aceitar humilhantemente qualquer resgate, está é a descrição que Homero nos dá da fisionomia de Agamémnon:

Irritado (...) tinha o coração cheio de negra raiva
e os olhos assemelhavam-se a fogo faiscante.

ἀχνύμενος (...) μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφιμέλαινοι
πίμπλαντ', ὅσσε δὲ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι εἴκτην.

(*Il.*, I, 103-104).

A reacção de Agamémnon consiste em dirigir as seguintes palavras a Calcas:

“Adivinho de desgraças, em meu benefício nunca tu profetizaste!
Sempre te é caro ao coração profetizar sofrimentos,
mas uma palavra benfazeja nunca foste capaz de proferir
ou fazer cumprir! Agora estás a vaticinar no meio dos Dânaos,
dizendo que é por causa disto que o deus Ihe traz desgraças,
porque pela donzela Criseida eu não quis aceitar o glorioso
resgate, visto que decidi em vez disso ficar com ela
em minha casa. (...)”

πίμπλαντ', ὅσσε δὲ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι εἴκτην:
Κάλχαντα πρῶτιστα κάκ' ὀσσόμενος προσέειπε:
μάντι κακῶν οὐ πῶ ποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπας:
αἰεὶ τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι,
ἐσθλὸν δ' οὔτέ τί πω εἶπας ἔπος οὔτ' ἐτέλεσσας:
καὶ νῦν ἐν Δαναοῖσι θεοπροπέων ἀγορεύεις
ὡς δὴ τοῦδ' ἔνεκά σφιν ἐκηβόλος ἄλγεα τεύχει,
οὔνεκ' ἐγὼ κούρης Χρυσηΐδος ἀγλά' ἄποινα
οὐκ ἔθελον δέξασθαι, ἐπεὶ πολὺ βούλομαι αὐτήν
οἴκοι ἔχειν: (...)

(*Il.*, I, 104-113).

Ao prever qual será a reacção de Agamémnon ao pedido que lhe é feito por Aquiles Calcas dá provas da sua capacidade de vidência. Mas ao fazê-lo, não só antecipa a reacção de Agamémnon, como passa a ser o protagonista do despoletar da ira de Aquiles. É que Calcas sabe que a ira de Agamémnon, Aquiles evitando-a de recair sobre ele, devido à especificidade dessa emoção, não poderá contudo ser dissolvida, tendo então de recair sobre o próprio Aquiles. Ao pedir que o proteja Calcas está a pedir a Aquiles que refreie o movimento de uma ira alheia. Mas Calcas sabe que o movimento da ira não pode ser travado, e portanto, sabe que o que ele está a pedir a Aquiles é apenas para desviar a direcção desse movimento de incidir sobre ele próprio. O que é efectivamente o que acontece quando Agamémnon faz então recair a sua ira sobre Aquiles sonegando-lhe Briseida (*Il.*, I, 346-347). É toda a narrativa da *Ilíada* que está já contida neste pedido.

A seguir Calcas dá o que podemos designar como uma definição de ira. Ela é importante porque se trata de uma definição que é aplicável, não apenas a Agamémnon, mas a qualquer caso de ira, e portanto, também à de Aquiles. Mesmo que essa definição seja dada por Calcas em referência ao caso particular de Agamémnon, ela não deriva de um conhecimento especial da personalidade do chefe dos Aqueus. O que a definição mostra é que Calcas deduz os efeitos da ira de Agamémnon a partir de um conhecimento do mecanismo de funcionamento da ira em geral, o qual é consonante com as suas capacidades de vidência. A ira, diz Calcas, é uma emoção que alguém embora “durante um dia consiga reprimir, daí por diante se mantém ressentido, até cumprir o que lhe vai no coração”. Ou seja, a ira, de acordo com Calcas, é uma emoção cujo movimento, mesmo que tente ser pontualmente contrariado, nunca o será de forma permanente e completa. Ela é uma emoção que, se for neste momento travada, invariavelmente, mais tarde, será novamente reiniciada. Ela é pois uma emoção cujo poder, cuja capacidade para produzir causa e efeitos, para gerar movimento na realidade, para introduzir alterações no estado do mundo, é inteiramente irreprimível. Ela é a expressão de uma vontade indomável, irresistível, invencível, que não se deixa nunca subjugar, de uma vontade que, porque absolutamente inconstrangida, é também absolutamente *livre e exemplar*. Quem quer que se ire pode, moderando-se, tentar controlar a sua própria ira. Quem quer que assista a alguém a ficar irado pode, acalmando-o, tentar controlar essa ira. E tal controle poderá até

momentaneamente parecer que resulta. Mas o movimento gerado por essa ira não se dissipa nunca. Ele fica armazenado sob a forma de *ressentimento* e, mais tarde ou mais cedo, ele acabará por se libertar, porventura ainda com mais violência.

A definição que Calcas dá de ira permite, pois, suplementarmente, compreender também como funciona o mecanismo de vidência a que Aquiles alude, tal que “todas as coisas ele sabia: as que são, as que serão e as que já foram”. Homero diz-nos que o dom do vaticínio lhe foi concedido por Apolo (o qual, por seu turno, a havia aprendido com Pã, o deus de pés-de-bode da Arcádia que personifica as actividades da pastorícia e da caça). A ira, porque é a expressão de uma vontade que não se esgota, funciona como um rastro de causas e efeitos que não pode ser apagado da realidade, e portanto, que pode ser seguido por quem tenha aprendido a observá-la. A quem tal capacidade é concedida, como é o caso de Calcas, torna-se possível ver as marcas deixadas pela ira sobre a realidade – como as pegadas seguidas por um caçador em busca da sua presa. A oferta que Apolo faz a Calcas é a oferta de uma capacidade especial de visão. Esta corresponde a uma perícia técnica que consiste em saber seguir o rastro da vontade no tempo, em saber que, se alguém, um mortal ou um deus, se agiu desta ou daquela forma, o fez por causa disto e daquilo e que essas acções terão estes e aqueles efeitos. A ira é uma vontade que não consegue ser trazida a um ponto de repouso, cujo movimento, até que encontre o seu alvo, a sua vingança, é constante, sendo, por isso, de todas as formas de vontade, a mais visível, a mais indelével, a mais brilhante. Seguindo-se as causas da ira sabe-se as coisas “que já foram”, o passado. Seguindo-se os seus efeitos, “as que serão”, o futuro. O presente, as coisas “que são”, corresponde a um ponto qualquer a partir do qual essas causas e esses efeitos podem ser seguidos. A ira é vista por um sacerdote de Apolo como o sinal presente cujas elações no passado e no futuro, ao serem medidas nas suas causas e efeitos, ao serem *deduzidas* ou *induzidas*, podem ser distintamente observáveis para além do horizonte desse mesmo presente.

Não é, pois, por acaso, que a *Ilíada* começa com a intervenção dos dois sacerdotes de Apolo: Crises e Calcas. Nem é por acaso que as suas acções conjugadas – um reclamando Criseida de volta (*Il.*, I, 20-21), o outro dizendo que Criseida tem de ser devolvida (*Il.*, I, 98-99) – serão as que irão pôr em movimento a narrativa. Aquiles pede a Calcas que “indique porque razão se encolerizou Febo Apolo”. Ou seja, pede-lhe para que siga o rastro deixado pela ira de Apolo e assim tornar visível a causa da pestilência que

presentemente aflige os Aqueus. É a ira de Apolo que, nesse caso, surge aqui como a causa mais remota da ira de Aquiles. É o movimento contido nessa ira que primeiro irá Agamémnon, o qual, não querendo fazer recair essa ira sobre o sacerdote de Apolo, pois isso implicaria um confronto com Aquiles, pois que este prometera proteger Calcas, irá desviar o movimento nela contido na direcção de Aquiles. Este último, não querendo também fazer incidir esse movimento sobre Agamémnon, pois isso implicaria um confronto com Agamémnon, do qual, apesar de ele ter estado na iminência de o fazer, Atena lhe pede de que se abstenha (*Il.*, I, 188-214), fá-lo, posteriormente, incidir sobre Heitor, o qual, ao matar Pátroclo, acabou por desviar esse movimento fatalmente na sua própria direcção. Ou seja, produzindo uma sequência de causas e efeitos a ira circula como um energia, como um poder que, pelo seu excesso, pela sua desmedida, controla em vez de ser controlado, e que teima em não se deixar dissipar.

Consequentemente, o que na *Ilíada* se escuta a ser narrado é essa ira, e só essa ira, a qual só incidentalmente é a de Aquiles. E se Aquiles está ausente durante a maior parte do poema é porque aquilo que estamos a escutar não é uma narrativa biográfica de Aquiles mas as causas e os efeitos da sua ira. Aquiles ausenta-se para que a sua ira seja narrada. E se Heitor parece estar mais presente na narrativa do que Aquiles é porque a sua presença é mais importante para narrar as causas e os efeitos da ira de Aquiles do que a própria presença de Aquiles o é. E a presença de Heitor é efectivamente importante porque é pela morte deste às mãos de Aquiles que o processo de dissipação da ira deste último, originada com o episódio de Agamémnon, irá começar a ocorrer. É assim possível entender a *Ilíada* como uma narrativa que está construída à volta do momento em que a quantidade de movimento introduzido pela ira de Aquiles atinge o seu grau de intensidade maior: o seu clímax. Até se atingir esse momento, à medida que os efeitos se vão acumulando, ela ganha ritmo. Depois de se atingir esse momento, à medida que os efeitos se vão dissipando, ela perde ritmo. Na *Ilíada*, a ira de Aquiles atinge o ponto máximo dos seus efeitos quando, junto às nascentes do Escamandro (*Il.*, XXII, 145-157), e ajudado por Atena (*Il.*, XXII, 214-248) Aquiles se prepara para, vingando a morte de Pátroclo, desferir o golpe fatal a Heitor, o qual, depois de haver falhado o lançamento da sua última lança, acabava, invocando glória e fama (*Il.*, XXII, 289-305), de investir sobre o seu adversário brandindo a sua espada. Eis o relato que Homero nos dá desse momento:

E Aquiles atirou-se a ele, com o coração cheio de ira

selvagem, e cobriu o peito à frente com o escudo,
belo e variegado, agitando o elmo luzente
de quatro chifres. Belas se agitavam as crinas
douradas, que Hefesto pusera cerradas como penacho.
Como o astro que surge entre as outras estrelas no negrume da noite,
a estrela da tarde, que é o astro mais belo que está no céu –
assim reluziu a ponta da lança, que Aquiles apontou
na mão direita, preparando a desgraça para o divino Heitor,
olhando para a bela carne, para ver onde melhor seria penetrada.
Ora todo o corpo de Heitor estava revestido de brônzeas armas,
belas, que ele despira a Pátroclo depois de o matar.
Mas aparecia, no sítio onde a clavícula se separa do pescoço
e dos ombros, a garganta, onde rapidíssimo é o fim da vida.
Foi aí que com a lança arremessou furioso o divino Aquiles,
e a ponta trespassou completamente o pescoço macio.
Mas a lança de freixo, pesada de bronze, não cortou a traqueia,
para que Heitor pudesse ainda proferir palavras em resposta.
Tombou na poeira. E sobre ele exultou o divino Aquiles:

“Heitor, porventura pensaste quando despojavas Pátroclo
que estarias a salvo e não pensaste em mim, que estava longe.
Tolo! Longe dele um auxiliar muito mais forte
nas côncavas naus ficara para trás: eu próprio, eu que agora
te deslaxei os joelhos. Os cães e as aves de rapina irão
dilacerar-te vergonhosamente, mas a Pátroclo sepultaram os Aqueus.”

Já sem forças lhe respondeu Heitor de elmo fascinante:
“Suplico-te pela tua alma, pelos teus joelhos e pelos teus pais,
que me não deixes ser devorado pelos cães nas naus dos Aqueus;
mas recebe o que for preciso de bronze e de ouro,
dons que te darão meu pai e minha excelsa mãe.
Mas restitui o meu cadáver a minha casa, para que do fogo
Troianos e mulheres de Troianos me dêem, morto, a poção.”

Fitando-o com sobrolho carregado lhe disse o veloz Aquiles:
“Não me supliques, ó cão, pelos meus joelhos e pelos meus pais.
Quem me dera que a força e o ânimo me sobreviessem
para te cortar a carne e comê-la crua, por aquilo que fizeste.
Pois homem não há que da tua cabeça afastará os cães,
nem que eles trouxessem e passassem dez vezes ou vinte vezes

o resgate e me promettessem ainda mais do que isso!
Nem que o teu próprio peso em ouro me pagasse
Priamo Dardânio. Nem assim a tua excelsa mãe
te deporá num leito para chorar o filho que ela deu à luz,
mas cães e aves de rapina te devorarão completamente o corpo.

ὀρμήθη δ' Ἀχιλεὺς, μένεος δ' ἐμπλήσατο θυμὸν
ἀγρίου, πρόσθεν δὲ σάκος στέρνοιο κάλυψε
καλὸν δαιδάλεον, κόρυθι δ' ἐπένευε φαεινῇ
τετραφάλῳ· καλαὶ δὲ περισσεῖοντο ἔθειραι
χρῦσαι, ἃς Ἥφαιστος ἴει λόφον ἀμφὶ θαμειάς.
οἶος δ' ἀστήρ εἶσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμοργῶ
ἔσπερος, ὃς κάλλιστος ἐν οὐρανῶ ἴσταται ἀστήρ,
ὥς αἰχμῆς ἀπέλαμπ' εὐήκεος, ἦν ἄρ' Ἀχιλλεύς
πάλλεν δεξιτερῇ φρονέων κακὸν Ἔκτορι δίῳ
εἰσορόων χρῶα καλόν, ὅπη εἴξειε μάλιστα.
τοῦ δὲ καὶ ἄλλο τόσον μὲν ἔχε χρῶα χάλκεα τεύχεα
καλά, τὰ Πατρόκλοιο βίην ἐνάριξε κατακάτας·
φαίνετο δ' ἦ κληῖδες ἀπ' ὤμων αὐχέν' ἔχουσι
λαυκανίην, ἵνα τε ψυχῆς ὤκιστος ὄλεθρος·
τῆ ρ' ἐπὶ οἱ μεμαῶτ' ἔλασ' ἐγχεῖ διὸς Ἀχιλλεύς,
ἀντικρὺ δ' ἀπαλοῖο δι' αὐχένος ἤλυθ' ἀκωκῆ·
οὐδ' ἄρ' ἀπ' ἀσφάραγον μελίη τάμε χαλκοβάρεια,
ὄφρα τί μιν προτιεῖποι ἀμειβόμενος ἐπέεσσιν.
ἦριπε δ' ἐν κονίης· ὃ δ' ἐπέυξατο διὸς Ἀχιλλεύς·

Ἔκτορ ἀτάρ που ἔφης Πατροκλῆ' ἐξεναρίζων
σῶς ἔσσεσθ', ἐμὲ δ' οὐδὲν ὀπίζεο νόσφιν ἔοντα
νήπιε· τοῖο δ' ἀνευθεν ἀοσσητήρ μὲγ' ἀμείνων
νηυσὶν ἐπι γλαφυρῆσιν ἐγὼ μετόπισθε λελείμμην,
ὃς τοι γούνατ' ἔλυσα· σὲ μὲν κύνες ἠδ' οἰωνοὶ
ἐλκήσουσ' αἰκῶς, τὸν δὲ κτεριοῦσιν Ἀχαιοί.
τὸν δ' ὀλιγοδρανέων προσέφη κορυθαίολος Ἔκτωρ·
λίσσομ' ὑπὲρ ψυχῆς καὶ γούνων σῶν τε τοκῆων
μή με ἔα παρὰ νηυσὶ κύνας καταδάψαι Ἀχαιῶν,
ἀλλὰ σὺ μὲν χαλκόν τε ἄλις χρυσόν τε δέδεξο
δῶρα τά τοι δώσουσι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ,
σῶμα δὲ οἴκαδ' ἐμὸν δόμεναι πάλιν, ὄφρα πυρός με
Τρῶες καὶ Τρώων ἄλοχοι λελάχωσι θανόντα.

τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς·
μή με κύον γούνων γουνάζεο μὴ δὲ τοκήων·
αἶ γάρ πως αὐτόν με μένος καὶ θυμὸς ἀνήη
ὤμ' ἀποταμνόμενον κρέα ἔδμεναι, οἶα ἔοργας,
ὥς οὐκ ἔσθ' ὅς σῆς γε κύνας κεφαλῆς ἀπαλάλκοι,
οὐδ' εἴ κεν δεκάκις τε καὶ εἰκοσινήριτ' ἄποινα
στήσωσ' ἐνθάδ' ἄγοντες, ὑπόσχωνται δὲ καὶ ἄλλα,
οὐδ' εἴ κέν σ' αὐτόν χρυσῷ ἐρύσασθαι ἀνώγοι
Δαρδανίδης Πρίαμος· οὐδ' ὥς σέ γε πόντια μήτηρ
ἐνθεμένη λεχέεσσι γοήσεται ὄν τέκεν αὐτή,
ἀλλὰ κύνες τε καὶ οἰωνοὶ κατὰ πάντα δάσσονται.

(*Il.*, XXII, 312-359).

Heitor, percebendo a futilidade de tentar persuadir um Aquiles intransigente a agir de outra forma, profetiza (já quando Pátroclo havia sido morto às mãos de Heitor ele havia predito a morte deste às mãos de Aquiles (*Il.*, XVI, 843-854)) a futura morte deste às mãos de Páris, seu irmão, com a ajuda de Apolo (*Il.*, XXII, 355-360):

Moribundo lhe disse então Heitor do elmo faiscante:

“Na verdade te conheço bem e direi o que será; mas convencer-te era algo que não estava para ser. O coração no teu peito é de ferro. Mas reflecte bem agora, para que eu para ti me não torne maldição dos deuses, no dia em que Páris e Febo Apolo te matarão, valente embora sejas, às Portas Esqueias.”

Assim dizendo, cobriu-o o termo da morte.

E a alma voou-lhe do corpo para o Hades, lamentando o seu destino, deixando para trás a virilidade e a juventude.

E para ele, já morto, assim disse o divino Aquiles:

“Morre. O destino eu aceitarei, quando Zeus quiser que se cumpra e os outros deuses imortais.”

Assim disse; e do cadáver arrancou a lança de bronze e pô-la de lado; depois dos ombros lhe despiu as belas armas ensanguentadas. Acorreram os outros filhos dos Aqueus, que contemplaram a estatura do corpo e a beleza arrebatadora De Heitor. (...)

τὸν δὲ καταθνήσκων προσέφη κορυθαίολος Ἴκτωρ·
ἦ σ' εὖ γιγνώσκων προτιόσσομαι, οὐδ' ἄρ' ἔμελλον
πείσειν· ἦ γὰρ σοί γε σιδήρεος ἐν φρεσὶ θυμός.
φράζω νῦν, μὴ τοί τι θεῶν μῆνιμα γένωμαι
ἦματι τῷ ὅτε κέν σε Πάρις καὶ Φοῖβος Ἀπόλλων
ἔσθλὸν ἐόντ' ὀλέσωσιν ἐνὶ Σκαιῆσι πύλῃσιν.

ὥς ἄρα μιν εἰπόντα τέλος θανάτοιο κάλυψε,
ψυχὴ δ' ἐκ ρεθέων πταμένη Ἄϊδος δὲ βεβήκει
ὄν πότμον γόωσα λιποῦσ' ἀνδροτήτα καὶ ἦβην.
τὸν καὶ τεθνηῶτα προσηύδα δῖος Ἀχιλλεύς·
τέθναθι· κῆρα δ' ἐγὼ τότε δέξομαι ὀππότε κεν δῆ
Ζεὺς ἐθέλη τελέσαι ἠδ' ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι.

ἦ ῥα, καὶ ἐκ νεκροῖο ἐρύσσατο χάλκεον ἔγχος,
καὶ τό γ' ἀνευθεν ἔθηχ', ὃ δ' ἀπ' ὤμων τεύχε' ἐσύλα
Ζαίματόεντ'· ἄλλοι δὲ περίδραμον υἱεὺς Ἀχαιῶν,
οἳ καὶ θηήσαντο φυῆν καὶ εἶδος ἀγητὸν
Ἴκτωρ· (...)

(*Il.*, XXII, 335-371).

Aquiles regozija-se com a morte de Heitor e com a perda que isso representa para o lado troiano. Pondera de imediato testar o ânimo destes assolando as muralhas da cidade (*Il.*, XXII, 378-384) mas, enquanto o faz, lembra-se que, junto das naus dos Aqueus, o corpo de Pátroclo jaz ainda por sepultar. Pelo que decide, tal como havia prometido, voltar depressa para junto do seu amigo morto, levando consigo, arrastado, o cadáver de Heitor (*Il.*, XXII, 385-392), para o qual:

(...) planeou actos de vergonha.
Perfurou atrás os tendões de ambos os pés
do calcanhar ao tornozelo e atou-lhes correias de couro,
atando-os depois ao carro. A cabeça deixou que arrastasse.
Depois que subiu para o carro e lá colocou as armas gloriosas,
chicoteou os cavalos, que não se recusaram a correr em frente.
De Heitor ao ser arrastado se elevou a poeira, e dos dois lados
os escuros cabelos se espalhavam; toda na poalha estava
a cabeça que antes fora tão bela. (...)

(...) αεικέα μήδετο ἔργα.
ἀμφοτέρων μετόπισθε ποδῶν τέτρηνε τένοντε
ἔς σφυρὸν ἐκ πτέρνης, βοέους δ' ἐξήπτεν ἰμάντας,
ἐκ δίφροιο δ' ἔδησε, κάρη δ' ἔλκεσθαι ἔασεν·
ἔς δίφρον δ' ἀναβάς ἀνά τε κλυτὰ τεύχε' αἰείρας
μάστιξέν ῥ' ἔלאαν, τῷ δ' οὐκ ἀέκοντε πετέσθην.
τοῦ δ' ἦν ἐλκομένοιο κονίσαλος, ἀμφὶ δὲ χαίται
κυάνεαι πίπναντο, κάρη δ' ἅπαν ἐν κονίησι
κείτο πάρος χαρίεν· (...)

(*Il.*, XXII, 395-403).

Do alto das muralhas de Tróia, Príamo, Hécuba e Andrómaca, assim como os outros Troianos, têm de suportar, lamentando-se, o espectáculo de ver corpo de Heitor, o filho, o marido e o príncipe, a ser arrastado, preso pelos pés a uma parrelha de cavalos, para longe da cidade (*Il.*, XXII, 405-515).

Mais tarde, junto já às naus dos Aqueus, no acampamento dos Mirmidões, a ira de Aquiles permanece ainda por aplacar, e, frente ao cadáver de Pátroclo, diz:

“Saúdo-te, ó Pátroclo, também agora na mansão do Hades.
Todas as coisas eu cumpro que antes te prometi:
arrastei para aqui Heitor, para os cães o comerem cru;
e na tua pira funerária cortarei a garganta a doze
gloriosos filhos dos troianos, irado porque foste chacinado.”

χαῖρέ μοι ὦ Πάτροκλε καὶ εἰν Αἴδαο δόμοισι·
πάντα γὰρ ἤδη τοι τελέω τὰ πάροιθεν ὑπέστην
Ἴεκτορα δεῦρ' ἐρύσας δώσειν κυσὶν ὦμὰ δάσασθαι,
δώδεκα δὲ προπάροιθε πυρῆς ἀποδειροτομήσειν
Τρώων ἀγλαὰ τέκνα σέθεν κταμένοιο χολωθεῖς.

(*Il.*, XXIII, 19-23).

Então, em preparação para o funeral de Pátroclo, Aquiles entrega-se a uma orgia de sacrifícios de uma ferocidade tal (*Il.*, XXIII, 30-33) – Homero diz que «por todo o lado em torno do morto era tanto o sangue que podia ser apanhado à taça» (*Il.*, XXIII, 33-34) – que

consegue, pela sua natureza desmesurada, assustar, quer os seus companheiros de armas Aqueus, quer, até, os próprios deuses.

A ferocidade da ira de Aquiles parece insaciável. A sua sede de sangue inexaurível. Ele recusa-se, quer a completar os ritos funerários de Pátroclo, perpetuando o luto, quer a, como prometido, esquartejar o corpo de Heitor, entregando-o à sorte dos cães e das aves de rapina, tudo isto intercalado por hecatombes sanguinárias. É manifesto que Aquiles parece não estar ainda preparado para cumprir as promessas que fez, atrasando, de forma premeditada, o seu cumprimento, como se, fazendo-o, pressentisse que a sua ira, insaciada ainda, continuaria a reclamar por mais vingança. Assim, o que Aquiles parece pretender com esse atraso é, de certa forma, fazer coincidir o momento em que os actos que essa ira pôs em movimento são conduzidos ao seu termo com o momento que essa ira está pronta para se extinguir. Em vez disso, é como se o ponto máximo de expressão da ira que foi alcançado com a morte de Heitor se quisesse perpetuar pela natureza violenta dos sacrifícios que se lhe seguem.

Mas os Aqueus querem voltar ao combate, e a demora de Aquiles impacienta-os (*Il.*, XXIV, 403-404). A custo os seus companheiros o convencem a abandonar o corpo de Pátroclo, ainda por sepultar, «tão irado ele estava pelo companheiro» (*Il.*, XXIII, 37), e a ir ter junto de Agamémnon. Este, por sua vez, tenta convencer Aquiles a terminar o luto instando-o a lavar o sangue e a sujidade que o cobria. Aquiles, intransigente, recusa, mas em troca promete concluir as cerimónias funerárias assim que o dia nasça (*Il.*, XXIII, 35-53). Nessa noite, será o próprio fantasma de Pátroclo a, num sonho, surgir a Aquiles, queixando-se-lhe:

“Tu dormes, ó Aquiles, e já te esqueceste de mim.
Enquanto era vivo não me descuraste; só agora que estou morto.
Sepulta-me depressa, para que eu transponha os portões do Hades.
(...)”

εὐδεις, αὐτὰρ ἐμεῖο λελασμένος ἔπλευ Ἀχιλλεῦ.
οὐ μὲν μευ ζώντος ἀκήδεις, ἀλλὰ θανόντος·
θάπτέ με ὅτι τάχιστα πύλας Αἴδαο περήσω.

(*Il.*, XXIII, 69-71).

Por fim, no dia seguinte, e sob a pressão acumulada de sucessivas insistências, Aquiles decide pôr a pira funerária de Pátroclo a arder. Não contudo sem antes levar a cabo mais uma hecatombe sangrenta (*Il.*, XXIII, 161-177). Aquiles deixa para o fim o sacrifício de doze prisioneiros de guerra Troianos, os quais ele próprio degola e lança às chamas. E, ao fazê-lo, reitera a sua outra promessa:

“Saúdo-te, ó Pátroclo, também agora na mansão do Hades.
Todas as coisas eu cumprio que antes te prometi:
doze nobres filhos dos magnânimos Troianos,
contigo a todos o fogo devorará. Porém não darei
Heitor Priâmida ao fogo para ser comido, mas sim aos cães.”

χαῖρέ μοι ὦ Πάτροκλε καὶ εἰν Αἴδαο δόμοισι·
πάντα γὰρ ἤδη τοι τελέω τὰ πάροιθεν ὑπέστην,
δώδεκα μὲν Τρώων μεγαθύμων υἱέας ἐσθλοὺς
τοὺς ἄμα σοὶ πάντας πῦρ ἐσθίει· Ἔκτορα δ' οὐ τι
δώσω Πριαμίδην πυρὶ δαπτέμεν, ἀλλὰ κύνεσσιν.

(*Il.*, XXIII, 179-184).

Mas apesar de ter sido espetado pelas espadas de muitos Aqueus (*Il.*, XXII, 371-372) e de ter sido arrastado por Aquiles pelo pó do chão, o corpo de Heitor parecia manter desafiadoramente intocada a sua beleza. É Homero que nos diz porquê:

(...) Só que com Heitor não se afadigavam
os cães, pois afastava-os a filha de Zeus, Afrodite,
de dia e de noite, unguindo-o com óleo de rosas ambrosial,
para que Aquiles o não lacerasse quando o arrastava.
E por cima dele trouxe uma nuvem escura Febo Apolo,
do céu para a planície, e cobriu todo o terreno
onde jazia o cadáver, para que antes do tempo a força do sol
não mirrasse a carne nos seus músculos e membros.

(...) τὸν δ' οὐ κύνες ἀμφεπένοντο,
ἀλλὰ κύνας μὲν ἄλαλκε Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη
ἦματα καὶ νύκτας, ῥοδόεντι δὲ χρίεν ἐλαίῳ
ἀμβροσίῳ, ἵνα μὴ μιν ἀποδρῦφοι ἐλκυστάζων.

τῷ δ' ἐπὶ κυάνεον νέφος ἤγαγε Φοῖβος Ἀπόλλων⁸
οὐρανόθεν πεδίον δέ, κάλυψε δὲ χῶρον ἅπαντα
ὄσσον ἐπέιχε νέκυσ, μὴ πρὶν μένος ἡελίοιο
σκήλει' ἀμφὶ περὶ χροά ἴνεσιν ἠδὲ μέλεσσιν.

(*Il.*, XXIII, 184-191).

Os deuses que apoiam o lado troiano intervêm de forma a atrasar o processo de decomposição do cadáver de Heitor. Fazem-no até que a ira de Aquiles esgote todo o seu ímpeto e a sua sede de sangue fique saciada. Mas mesmo depois de cerimónias fúnebres terem sido condignamente celebradas (*Il.*, XXIII, 109-257) e de opulentos jogos terem sido realizados em sua honra (*Il.*, XXIII, 257-897), a memória de Pátroclo agita-se num Aquiles saudoso, o qual é instado novamente à ira:

Dispersou-se o certame e para as naus velozes se dirigiram
cada uma das hostes; pensaram então em deleitar-se
com o jantar e com o sono suave. Porém Aquiles
chorava, lembrado do companheiro amado; e não o tomou
o sono que tudo domina, mas voltava-se de um lado para o outro,
saudoso da virilidade e da força potente de Pátroclo,
rememorando tudo o que com ele fizera e sofrera
ao atravessarem as guerras dos homens e as ondas dolorosas.

Recordado destas coisas derramava lágrimas copiosas,
ora deitado de lado, ora deitado de costas, ora deitado
de cara para baixo. Mas logo de seguida se levantava
para caminhar, vagueando, pela orla do mar; e despercebida
lhe não passava a Aurora quando surgia sobre o mar e a praia,
mas atrelava ao jugo do carro os céleres corcéis
e arrastava o cadáver de Heitor, que amarrara atrás do carro.
E depois que o arrastara três vezes em torno do túmulo
do falecido filho de Menécio, de novo se deitava na tenda.
Mas deixava Heitor estendido, de cara para baixo na poeira.
Porém Apolo afastava na carne todo o aviltamento, com pena
de Heitor, até na morte. Cobriu-lhe o corpo com a égide
dourada, para que Aquiles lhe não dilacerasse a carne ao arrastá-lo.

Deste modo na sua fúria Aquiles aviltou o divino Heitor.

λύτο δ' ἀγών, λαοὶ δὲ θαῶς ἐπὶ νῆας ἕκαστοι
ἐσκίδναντ' ἰέναι. τοὶ μὲν δόρπιοιο μέδοντο
ὔπνου τε γλυκεροῦ ταρπήμεναι· αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς
κλαῖε φίλου ἐτάρου μεμνημένος, οὐδέ μιν ὕπνος
ἦρει πανδαμάτωρ, ἀλλ' ἐστρέφετ' ἔνθα καὶ ἔνθα
Πατρόκλου ποθέων ἀνδροτήτά τε καὶ μένος ἠΰ,
ἦδ' ὅποσα τολύπευσε σὺν αὐτῷ καὶ πάθεν ἄλγεα
ἀνδρῶν τε ππολέμους ἀλεγεινά τε κύματα πείρων·

τῶν μιμησκόμενος θαλερὸν κατὰ δάκρυον εἶβεν,
ἄλλοτ' ἐπὶ πλευρὰς κατακείμενος, ἄλλοτε δ' αὐτε
ὔππιος, ἄλλοτε δὲ πρηγής· τοτὲ δ' ὀρθὸς ἀναστὰς
δινεύεσκ' ἀλύων παρὰ θῖν' ἀλός· οὐδέ μιν ἠὼς
φαινομένη λήθεσκεν ὑπεῖρ ἄλα τ' ἠϊόνας τε.
ἀλλ' ὁ γ' ἐπεὶ ζεύξειεν ὑφ' ἄρμασιν ὠκέας ἵππους,
Ἔκτορα δ' ἔλκεσθαι δησάσκετο δίφρου ὀπισθεν,
τρὶς δ' ἐρύσας περὶ σῆμα Μενοιπιάδαο θανόντος
αὐτὶς ἐνὶ κλισίῃ παυέσκετο, τὸν δὲ τ' ἔασκεν
ἐν κόνι ἐκτανύσας προπρηγέα· τοῖο δ' Ἀπόλλων
πᾶσαν ἀεικείην ἄπεχε χροῖ φῶτ' ἐλεαίρων
καὶ τεθνηότα περ· περὶ δ' αἰγίδι πάντα κάλυπτε
χρυσείῃ, ἵνα μὴ μιν ἀποδρῦφοι ἐλκυστάζων.

ὣς ὁ μὲν Ἔκτορα δῖον ἀείκιζεν μενεαίνων·

(*Il.*, XXIV, 1-21).

Homero diz-nos que, ao assistirem do Olimpo a esta cena, os deuses manifestam sentimentos de *pena* pelos dois heróis. E, como que não suportando continuar a olhá-la, ponderam roubar o cadáver de Heitor a Aquiles. A isso contudo se opõem Hera, Posídon e Atena, os quais, desde o começo, estavam contra os Troianos e do lado dos Aqueus (*Il.*, XXIV, 23-30). Será preciso, não dando Aquiles sinais de vir a alterar o seu comportamento à medida que o tempo passa, que essa pena se transforme em *repulsa*, para que Apolo, numa intervenção indignada e veemente, persuada finalmente Zeus a chamar Tétis, a mãe de Aquiles, para lhe ordenar que fosse ter com o seu filho e o convencesse, não a dá-lo aos cães, mas a devolver, por fim, o corpo de Heitor ao cuidado dos seus:

Foi quando sobreveio a décima segunda aurora
Que entre os imortais falou Febo Apolo:

“Sois cruéis, ó deuses, e malévolos. Será que nunca
vos queimou Heitor coxas de bois e de cabras imaculadas?
Agora que ele está morto não ousais salvá-lo,
Para que possa ser visto pela esposa, pela mãe e por seu filho,
Pelo pai Príamo e pelo seu povo, que rapidamente
O cremarão no fogo e lhe prestarão honras fúnebres.
Mas é ao feroz Aquiles, ó deuses, que quereis favorecer:
Ele a quem faltam pensamentos sensatos e um espírito
Moldável no peito. Como um leão, só quer saber de selvajarias:
Um leão que encorajado pela sua estatura e força e altivo
Coração se atira aos rebanhos dos homens, para arrebatá-los a refeição.
Do mesmo modo Aquiles perdeu toda a compaixão e não tem
A vergonha que tanto prejudica como ajuda os homens.
Pode ser que outro tenha perdido alguém que amava:
Um irmão nascido da mesma mãe ou então um filho.
Mas depois de o ter chorado e lamentado, sabe parar:
Pois um coração que aguenta deram os Fados aos homens.
Mas este homem, depois de ter privado a vida do divino Heitor,
Ata-o ao carro e arrasta-o em torno do túmulo do companheiro
Amado. Só que nada obterá de mais belo nem de mais proveitoso.
Que contra ele nos não encolerizemos, nobre embora seja!
Pois ele avilta na sua fúria terra que nada sente.

ἀλλ' ὅτε δὴ ῥ' ἐκ τοῖο δυωδεκάτῃ γένητ' ἠώς,
καὶ τότε ἄρ' ἀθανάτοισι μετῆύδα Φοῖβος Ἀπόλλων·

σχέτλιοι ἔστε θεοί, δηλήμονες· οὐδὲ νύ ποθ' ὑμῖν
Ἔκτωρ μηρί' ἔκκε βοῶν αἰγῶν τε τελείων;
τὸν νῦν οὐκ ἔτλητε νέκυν περ ἔοντα σαῶσαι
ἦ τ' ἀλόχῳ ἰδέειν καὶ μητέρι καὶ τέκεϊ ὦ
καὶ πατέρι Πριάμῳ λαοῖσί τε, τοί κέ μιν ὦκα
ἐν πυρὶ κήαιεν καὶ ἐπὶ κτέρεα κτερίσαιεν.
ἀλλ' ὀλοῶ Ἀχιλῆϊ θεοὶ βούλεσθ' ἐπαρήγειν,
ὦ οὔτ' ἄρ' φρένες εἰσὶν ἐναΐσιμοι οὔτε νόημα
γναμπτόν ἐνὶ στήθεσσι, λέων δ' ὡς ἄγρια οἶδεν,
ὅς τ' ἐπεὶ ἄρ' μεγάλη τε βίη καὶ ἀγήνορι θυμῷ
εἷξας εἶσ' ἐπὶ μῆλα βροτῶν ἵνα δαῖτα λάβησιν·

ὥς Ἀχιλεὺς ἔλεον μὲν ἀπώλεσεν, οὐδέ οἱ αἰδῶς
γίγνεται, ἦ τ' ἄνδρας μέγα σίνεται ἠδ' ὀνίνησι.
μέλλει μὲν πού τις καὶ φίλτερον ἄλλον ὀλέσσαι
ἢ κασίγνητον ὁμογάστριον ἢ καὶ υἷόν·
ἀλλ' ἦτοι κλαύσας καὶ ὄδυράμενος μεθέηκε·
τλητὸν γὰρ Μοῖραι θυμὸν θέσαν ἀνθρώποισιν.
αὐτὰρ ὃ γ' Ἔκτορα δῖον, ἐπεὶ φίλον ἦτορ ἀπηύρα,
ἵππων ἐξάππων περὶ σῆμ' ἐτάριοιο φίλοιο
ἔλκει· οὐ μὲν οἱ τό γε κάλλιον οὐδέ τ' ἄμεινον.
μὴ ἀγαθῶ περ ἔόντι νεμεσσηθέωμέν οἱ ἡμεῖς·
κωφὴν γὰρ δὴ γαῖαν ἀεικίζει μενεαίνων.

(*Il.*, XXIV, 31-54).

Hera protesta chamando a atenção para o facto de que, enquanto Aquiles é filho de uma deusa e de um mortal, os pais de Heitor são ambos mortais, não merecendo por isso ser ele considerado como um igual de Aquiles (*Il.*, XXIV, 55-63). Mas Zeus acaba por considerar que os excessos provocados pela ira de Aquiles já foram longe demais e decide, por conseguinte, ele próprio, pôr-lhes termo.

Aqui Zeus cumpre, mais uma vez, a sua missão de guardião da ordem cósmica. Com efeito, a ira de Aquiles ameaça desequilibrar essa ordem. Ameaça desequilibrá-la, não porque os efeitos produzidos por essa ira estejam na eminência de produzir um efeito suplementar cujas consequências, do ponto de vista de Zeus, são indesejáveis, mas, justamente, porque nada mais há a esperar desses efeitos, isto é, não há mais nenhum efeito suplementar que possa ser acrescentado aos que já ocorreram. Daí que o argumento usado por Apolo para rematar o seu discurso, e que ele sabe ser precisamente aquele que melhor persuadirá Zeus, seja: «só que nada obterá de mais belo nem de mais proveitoso. Que contra ele nos não encolerizemos, nobre embora seja! Pois ele avilta na sua fúria terra que nada sente [μὴ ἀγαθῶ περ ἔόντι νεμεσσηθέωμέν οἱ ἡμεῖς: κωφὴν γὰρ δὴ γαῖαν* ἀεικίζει μενεαίνων.]» (*Il.*, XXIV, 53-54). Ou seja, não que as acções de Aquiles tenham consequências desejáveis ou indesejáveis, mas que o não têm de todo, sendo isso que, para Zeus, é precisamente inaceitável nelas. As suas acções já não são “mais belas”, como quando combatia Heitor, já não são “mais proveitosas”, como quando, ao trucidar o melhor guerreiro dos Troianos, granjeou uma vitória decisiva para o lado dos Aqueus (a

qual, de início, ele celebra efusivamente (*Il.*, XXII, 393-394), mas que imediatamente modera ao lembrar-se de Pátroclo). Em vez disso, tudo o que ele consegue é, dias após dia, momento após momento, unicamente repetir acções cujo efeito é o de não terem efeito nenhum. E se nem sobre a própria “terra” – a qual simboliza aqui como que tudo aquilo que materialmente pode sofrer o efeito de uma acção – a ira de Aquiles consegue produzir efeitos – o que é manifesto no facto de o corpo de Heitor não se decompor – sobre o quê mais pode ser esperado conseguir ele então fazê-lo? É no fundo isso que pergunta Apolo. A narrativa da *Ilíada* está pois bloqueada.

Se Zeus decide intervir junto de Aquiles não é porque lhe reprove a conduta. Os deuses gregos não emitem juízos morais sobre o comportamento dos humanos. Em vez disso, eles limitam-se a tomar um partido. Assim, Zeus não está a emitir um juízo moral sobre a conduta do herói grego. Ele não o faz por achar estar Aquiles a fazer algo que não deva (ele poderia achar que o que Aquiles estava a fazer era errado de um ponto de vista moral e ainda assim tomar o partido deste). A sua função não é essa. A sua função é, em vez disso, meramente *reguladora*. Os deuses de Homero são parciais no que respeita a defender a acção daqueles que protegem. Para Zeus as acções não são boas nem são más. Não em nenhum sentido moral do termo. Chega-se assim a um impasse. A um nó que não ata nem desata. Ou seja, o que leva Zeus a intervir é o facto de a ira de Aquiles estar a bloquear o curso natural dos acontecimentos. Os efeitos produzidos pela ira de Aquiles já não conseguem produzir mais efeitos para além daqueles que já produziu. No fundo, trata-se de reconhecer a existência de uma crise narrativa na *Ilíada*. E Zeus, ao forçar o seu desenlace, está a assumir a posição de um espectador dramático que intrevém no drama.

É assim que o vamos ver dizer a Tétis:

Diz-lhe que os deuses estão irados com ele; e eu mais do que todos
Estou enfurecido com ele, porque ele com espírito tresloucado
Retém o corpo de Heitor nas naus recurvas e não o restitui;
Diz-lhe isto para que ele se amedronte e restitua Heitor.
Pela minha parte enviarei Íris ao magnânimo Príamo,
Para lhe dizer que resgate o filho amado, indo às naus dos Aqueus,
Levando oferendas para Aquiles que lhe aplacaram o coração.

σκούζεσθαί οί ειπέ θεούς, ἐμέ δ' ἔξοχα πάντων

ἀθανάτων κεχολῶσθαι, ὅτι φρεσὶ μαινομένησιν
Ἔκτορ' ἔχει παρὰ νηυσὶ κορωνίσιν οὐδ' ἀπέλυσεν*,
αἶ κέν πως* ἐμέ τε δείσῃ ἀπὸ θ' Ἔκτορα λύσῃ.
αὐτὰρ ἐγὼ Πριάμῳ μεγαλήτορι Ἴριν ἐφήσω
λύσασθαι φίλον υἷον ἰόντ'* ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν,
δῶρα δ' Ἀχιλλῆϊ φερέμεν, τὰ κε θυμὸν ἰήνῃ.

(*Il.*, XXIV, 113-119).

Ela, descendo do Olimpo até junto de Aquiles, dirige-lhe estas palavras:

Meu filho, quanto tempo a chorar e a lamentar-te
Devorarás teu coração, esquecido da comida
E da cama? Seria bom deitares-te em amor
Com uma mulher. Pois não será longa a tua vida,
Mas já estão ao teu lado a morte e o fado inflexível.
Ora ouve-me agora, pois para ti sou mensageira de Zeus.

τέκνον ἐμὸν τέο μέχρῃς ὀδυρόμενος καὶ ἀχεύων
σὴν ἔδεαι κραδίην μεμνημένος οὐτέ τι σίτου
οὐτ' εὐνῆς; ἀγαθὸν δὲ γυναικί περ ἐν φιλότῃ
μίσγεσθ': οὐ γάρ μοι δηρὸν βέη, ἀλλὰ τοι ἤδη
ἄγχι παρέστηκεν θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή.
ἀλλ' ἐμέθεν ξύνες ὦκα, Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι.

(*Il.*, XXIV, 128-133).

E informa-o da decisão de Zeus (*Il.*, XXIV, 134-137). Ao que ele responde:

“Que assim seja. Quem trazer o resgate que leve o morto,
se o próprio Olímpio assim ordena de coração decidido.”

τῆδ' εἶη: ὅς ἄποινα φέροι καὶ νεκρὸν ἄγοιτο,
εἰ δὴ πρόφρονι θυμῷ Ὀλύμπιος αὐτὸς ἀνώγει.

(*Il.*, XXIV, 139-140).

Entretanto, obedecendo aos desejos de Zeus (*Il.*, XXIV, 144-158), Príamo, instado por Íris (*Il.*, XXIV, 171-187), é conduzido, com a ajuda de Hermes, até ao acampamento dos

Aqueus, junto de Aquiles, com o propósito de, mediante o pagamento de um resgate, recuperar o corpo do seu filho. Hermes disfarça-se de jovem príncipe (*Il.*, XXIV, 347-348) e apresenta-se a Príamo como sendo um escudeiro de Aquiles (*Il.*, XXIV, 396). Hermes conduz Príamo até à tenda de Aquiles, permitindo que a sua chegada não fosse notada pelos outros Aqueus. Quando finalmente este aparece junto de Aquiles, é com surpresa que o vê chegar (*Il.*, XXIV, 477-483). Este, depois de lhe agarrar os joelhos e lhe beijar as mãos, dirige-lhe estas palavras:

“(…)

Respeita os deuses, ó Aquiles, e tem pena de mim,
Lembrando-te do teu pai. Eu sou mais desgraçado do que ele,
E aguentei o que nenhum outro terrestre mortal aguentou,
Pois levei à boca a mão do homem que me matou o filho.”

ἀλλ' αἰδεῖο θεοῦς Ἀχιλεῦ, αὐτόν τ' ἐλέησον
μνησάμενος σοῦ πατρός· ἐγὼ δ' ἐλεεινότερός περ,
ἔτλην δ' οἷ' οὐ πῶ τις ἐπιχθόνιος βροτὸς ἄλλος,
ἄνδρὸς παιδοφόνιοιο ποτὶ στόμα χεῖρ' ὀρέγεσθαι.

(*Il.*, XXIV, 503-506).

Ao que Aquiles, comovido, responde:

“Ah, desgraçado, muitos males aguentaste no teu coração!
Como ousaste vir sozinho até às naus dos Aqueus,
Para te pores diante dos olhos do homem que tantos
E valorosos filhos te matou? O teu coração é de ferro.
Mas agora senta-se num trono; nossas tristezas deixaremos
Que jazam tranquilas no coração, por muito que soframos.
(…)”

ὦ δειλ', ἦ δὴ πολλὰ κάκ' ἄνσχεο σὸν κατὰ θυμόν.
πῶς ἔτλης ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν ἐλθέμεν οἶος
ἄνδρὸς ἐς ὀφθαλμοὺς ὅς τοι πολέας τε καὶ ἐσθλοὺς
υἰέας ἐξενάριξα· σιδήρειόν νύ τοι ἦτορ.
ἀλλ' ἄγε δὴ κατ' ἄρ' ἔζευ ἐπὶ θρόνου, ἄλγεα δ' ἔμπηξ
ἐν θυμῷ κατακεῖσθαι* ἐάσομεν ἀχνύμενοί περ.

(*Il.*, XXIV, 518-523).

A atitude de Aquiles muda então radicalmente. Em vez de, sem mais, simplesmente lhe entregar o corpo do seu filho morto e de o mandar embora, Aquiles, respeitando os deveres da hospitalidade, oferece a Príamo uma refeição (*Il.*, XXIV, 621-627), pois, como disse: “Nem Níobe de belas tranças descurou a comida, apesar de doze filhos lhe terem morrido no palácio: seis filhas e seis vigorosos filhos” (*Il.*, XXIV, 602-604) os quais “durante nove dias jazeram no próprio sangue, pois ninguém havia para os sepultar” (*Il.*, XXIV, 610-611). Mas, compadecendo-se dela, passados dez dias os deuses intervieram e sepultaram-lhe, eles próprios, os seus filhos: “E Níobe lembrou-se da comida, pois estava cansada de chorar” (*Il.*, XXIV, 612-613). Saciada a fome e a sede (que vem só depois de saciado o sangue), Aquiles concede também a Príamo o pedido por ele feito de o deixar ali pernoitar (*Il.*, XXIV, 643-648): «É que ainda os meus olhos se não fecharam sob as pálpebras, desde que o meu filho às tuas mãos perdeu a vida [οὐ γάρ πω μύσαν ὄσσε ὑπὸ βλεφάροισιν ἐμοῖσιν ἐξ οὗ σῆς ὑπὸ χερσῖν ἐμὸς παῖς ὤλεσε θυμόν,]» (*Il.*, XXIV, 637-638), disse-lhe. E, do rico resgate trazido pelo rei de Tróia, aqueles que o recolheram, diz Homero que puseram de parte:

(...) duas vestes e uma túnica bem tecida,
para que Aquiles vestisse o morto e o entregasse para ser levado
para casa. E chamou as servas e ordenou-lhes que o banhassem
e ungissem (...)

(...) δύο φάρε' ἐϋννητόν τε χιπῶνα,
ὄφρα νέκυν πυκάσας δοίη οἶκον δὲ φέρεσθαι.
δμῳὰς δ' ἐκκαλέσας λοῦσαι κέλετ' ἀμφί τ' ἀλείψαι
(...)

(*Il.*, XXIV, 580-583).

Mas acrescenta:

(...) mas à parte, para que Príamo não visse o filho,
não fosse acontecer que ele não conseguisse reter a ira no coração
ao ver o filho e que o coração de Aquiles se encolerizasse
e o levasse a matar o ancião, errando assim contra a vontade de Zeus.

νόσφιν ἀειράσας ὡς μὴ Πρίαμος ἴδοι υἱόν,
μὴ ὃ μὲν ἀχνυμένη κραδίη χόλον οὐκ ἐρύσαιτο
παῖδα ἰδών, Ἀχιλῆϊ δ' ὀρινθείη φίλον ἦτορ,
καί ἐ κατακτείνειε, Διὸς δ' ἀλίηται ἐφετμάς.

(*Il.*, XXIV, 583-586).

Aquiles, claramente, acautela-se quanto a se colocar numa situação que leve a que mais uma vez a sua vontade seja excitada. E que venha acrescentar ao movimento já anteriormente produzido por essa vontade uma quantidade de movimento adicional, a qual a custo foi trazida a um estado de repouso. Assim, tomando partido de, por intermédio do pedido maternal de Tétis e do pedido comovente de Príamo, ter finalmente podido ganhar novamente controlo sobre a sua vontade, Aquiles tenta usá-la para que não fique novamente fora de controlo. E fá-lo como? Evitando olhar. Virando a cara para o lado.

É como se o que não permitisse que o aplacamento dessa ira seja possível fosse a persistência de uma determinada visão. A ira pode, porventura, não ser despoletada por uma visão, mas por uma *ordem* que nos é dada. No caso de Aquiles, aquela que lhe é dada por Agamémnon no sentido de este lhe entregar Briseida como compensação para o facto de ele, sob ameaça de Apolo, ter de devolver Criseida a Crises, seu pai (*Il.*, I, 322-325). E pode, também, não ser aplacada por uma visão, mas por um *pedido* que nos é feito. No caso de Aquiles, aquele que Tétis lhe faz no sentido de este aceitar devolver o corpo de Heitor a Príamo, seu pai (*Il.*, XXIV, 128-140) e aquele que, nesse sentido, o próprio Príamo faz a Aquiles. Mas aquilo que a mantém viva é, certamente, uma visão. E enquanto essa visão permanecer a ira permanece. Assim, enquanto Aquiles tiver à sua frente o cadáver de Heitor, o qual, por intercedência dos deuses, mantém desafiadoramente intacta a sua beleza (um corpo morto dotado dos atributos de um corpo vivo é um corpo belo), ofendendo assim a memória de Pátroclo, cujo corpo já foi consumido pelas chamas, a sua ira nunca conseguirá ser aplacada.

Manifestamente, não basta que a visão do corpo de Pátroclo se desvaneça para que a ira de Aquiles seja aplacada. É preciso que isso aconteça também ao corpo de Heitor para que isso venha a suceder. Assim, depois de aceder ao pedido de Príamo para que lhe devolva o corpo do seu filho, um Aquiles avisado recusa o pedido suplementar que ele lhe

faz para ver esse corpo. Como ele diz: «para que eu o veja com os olhos» (*Il.*, XXIV, 555). Aquiles sabe que isso não é aconselhável. E é por isso que, antes de o devolver a Príamo, Aquiles aceita, ainda assim, em vestir o corpo de Heitor. Ou seja, ele aceita fazer o único gesto, o último gesto que tem de ser feito como reconhecimento para o facto de a sua ira estar finalmente aplacada, e que é, justamente, o de tapar esse corpo à possibilidade de uma visão.

E é por isso também que ele não quer dar a ver o corpo de Heitor a Príamo. Pois quem dá um corpo a ver não é certamente quem o tapa da visão. Além disso, ele suspeita que, perante tal visão, Príamo iria necessariamente reavivar a ira que Aquiles supõe que ele terá sentido quando viu o seu filho ser morto às suas mãos e depois ser vergonhosamente arrastado para longe da cidade. Aquiles, contudo, equivoca-se. A emoção que Príamo sentiu quando tal viu foi, não ira, mas medo. Ira é o que Aquiles sentiria fora Aquiles Príamo. Mas só Aquiles é Aquiles. A reacção de Príamo frente a Aquiles foi a mesma que o seu filho teve. Lembremo-nos de como Homero descreve a visão de um Aquiles que chega para enfrentá-lo (cf. *Il.*, XXII, 131-135), pela qual sua reacção só pôde ter sido a fuga (cf. *Il.*, XXII, 136-137). Mesmo que depois Heitor tenha, levado que foi por Atena a julgar haver um companheiro seu que o viria ajudar na contenda (*Il.*, XXII, 226-237), ganho coragem para enfrentar o seu inimigo, essa é, com efeito, a única reacção possível perante a visão de um Aquiles irado. A reacção de Príamo quando sabe que o seu filho está morto é a de que:

O povo conseguiu a custo reter o ancião tresloucado,
que queria sair na sua demência das Portas Dardânicas.
A todos implorava, rojando-se no esterco
(...).

λαοὶ μὲν ῥά γέροντα μόγις ἔχον ἀσχαλόωντα
ἐξελεθεῖν μεμαῶτα πυλάων Δαρδανιάων.
πάντας δ' ἑλλιτάνευε κυλινδόμενος κατὰ κόπρον,
(...).

(*Il.*, XXII, 412-415).

Mas equivoca-se quem julgar que esta reacção é o prelúdio a uma outra: a de um pai que clama por *vingança*. É isso que teria de suceder se ele estivesse irado. Mas não. Esta reacção preludia, em vez disso, a de um pai que roga por *clemência*. Só que isso é o que faz quem tem medo. Eis o que ele diz:

Suplicarei àquele homem implacável, propagador da violência,
Na esperança de que se envergonhe perante os coevos e sinta pena
Da minha velhice. Também ele tem um pai como eu,
Peleu, que o gerou e criou um flagelo para os Troianos.

λίσσωμ' άνέρα τοῦτον ἀτάσθαλον ὀβριμοεργόν,
ἦν πως ἡλικίην αἰδέσσεται ἠδ' ἐλεήσει
γῆρας: καὶ δὲ νῦ τῷ γε πατὴρ τοιόσδε τέτυκται
Πηλεὺς, ὃς μιν ἔτικτε καὶ ἔτρεφε πῆμα γενέσθαι
Τρωσί.

(*Il.*, XXII, 417-422).

E equivoca-se também Aquiles quando julga que Príamo está irado. Quando ele pede a Aquiles para ver o corpo do filho, diz Homero que:

Fitando-o com sobrolho carregado lhe respondeu o veloz Aquiles:
“Não me irrites agora, ó ancião! Eu próprio estou decidido
a restituir-te Heitor, pois como mensageira de Zeus veio ter
comigo a mãe que me gerou, filha do Velho do Mar.

(...)

Por isso não irrites mais o meu espírito no meio das dores,
Não vá acontecer que eu não te poupe, ó ancião, na tenda,
Suplicante embora sejas, e erre assim contra a vontade de Zeus.”

τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς:
μηκέτι νῦν μ' ἐρέθιζε γέρον: νοέω δὲ καὶ αὐτὸς
Ἔκτορά τοι λῦσαι, Διόθεν δὲ μοι ἄγγελος ἦλθε
μήτηρ, ἣ μ' ἔτεκεν, θυγάτηρ ἀλίιοιο γέροντος.

(...)

τὼ νῦν μὴ μοι μάλλον ἐν ἄλγεσι θυμὸν ὀρίνης,
μὴ σε γέρον οὐδ' αὐτὸν ἐνὶ κλισίῃσιν ἐάσω
καὶ ἰκέτην περ ἐόντα, Διὸς δ' ἀλίτωμαι ἐφετμάς.

(II., XXIV, 559-562; 568-570).

E a reacção de Príamo foi a de que:

(...) amedrontou-se o ancião e obedeceu ao que foi dito.

ἔδεισεν δ' ὁ γέρων καὶ ἐπειθετο μύθῳ.

(II., XXIV, 571).

Quando Aquiles sabe da morte de Pátroclo, a sua reacção, como a de Príamo ao saber da de Heitor, é, primeiro, de dor lancinante, mas depois é a de ira uma incontrollada clamando por vingança. E Aquiles tem motivo para ter receio. Com efeito, mesmo que não tema Heitor, ele sabe, porque sua mãe Tétis o avisa disso, que enfrentar e matar Heitor em combate implica, por determinação inflexível do destino, a sua própria morte próxima (como o próprio Heitor, ao morrer, já vimos anunciar-lhe). Assim, mesmo que Aquiles não sinta ter motivos para temer Heitor, deverá certamente tê-los ao saber que, matando-o, está com isso a determinar a sua própria morte. Mas a ira vingativa instada pela morte de Pátroclo é mais forte do que o medo de uma morte jovem tornada certa pelo destino. Aquiles sabe que, ao ter a visão da morte de Pátroclo, sentirá dor, e que, sentido dor, sentirá ira, e julga que Príamo sentirá o mesmo. Mas ele não sabe que Príamo, ao ter a visão da morte do filho, sentido dor, sentirá a seguir, não ira, mas medo.

Manifestamente pois, Aquiles deixou de estar irado. Um Aquiles irado deu lugar a um Aquiles gentil e afável. A sua ira, finalmente, esgotou toda a quantidade de movimento que ela, quando ocorreu, pôs em curso. E o atraso na entrega do corpo de Heitor a Príamo está ligado a um compasso de espera que é necessário cumprir com vista a evitar que a ira de Aquiles fique novamente agitada. Por intercedência de Zeus (que aqui mostra a sua função conciliadora e restabeecedora da ordem), as súplicas, primeiro de Tétis, e depois de Príamo, surtiram efeito. À noite, antes de ir dormir, Aquiles interroga Príamo sobre o funeral de Heitor. Tal é importante para ele porque o desvanecimento do corpo do seu inimigo é uma condição indispensável para que, de ora em diante, a sua ira fique permanentemente aplacada. A imagem do corpo de Pátroclo, que perpetuava a sua dor, já

se desvaneceu, transformando-se em sombra e descendo ao Hades. Falta desvanecer a imagem do corpo de Heitor que perpétua a sua ira. O rei troiano relata então como pretende realizar o funeral, dizendo-lhe de quanto tempo precisa. Aquiles responde-lhe então:

“Que assim seja, ó ancião, Príamo, assim como dizes.
Pararei a guerra durante o tempo que tu me pedes.”

ἔσται τοι καὶ ταῦτα γέρον Πρίαμ' ὡς σὺ κελεύεις:
σχῆσω γὰρ πόλεμον τόσσον χρόνον ὅσσον ἄνωγας.

(*Il.*, XXIV, 669-670).

Estas são as últimas palavras de Aquiles na *Ilíada*. Elas são as palavras de quem quer garantir que nada interferirá com a cremação do corpo de Heitor. A própria guerra deve ficar suspensa durante esse período. A seguir, num derradeiro gesto de amabilidade, Homero diz que Aquiles:

Assim falando, pelo pulso tomou a mão direita
do ancião, para que não sentisse medo no coração.

ὡς ἄρα φωνήσας ἐπὶ καρπῷ χεῖρα γέροντος
ἔλλαβε δεξιτερὴν, μή πως δείσει' ἐνὶ θυμῷ.

(*Il.*, XXIV, 671-672).

E, rematando a cena, vê-se um Aquiles em paz consigo mesmo receber novamente Briseida no seu leito (*Il.*, XXIV, 675-676). Tal não acontecera desde que Agamémnon se decidira a devolvê-la. Nesse interregno, Pátroclo e Heitor morreram e foi o seu próprio destino que ficou selado. Tendo-a ele novamente junto de si, a ela por cuja abdução forçada a sua ira primeiro havia começado a ser agitada, isso é a confirmação derradeira de que todas as alterações produzidas no estado do mundo pelo movimento contido nessa ira – a sua decisão de se retirar do campo de batalha, o envio de Pátroclo para a combate envergando a sua armadura, a morte de Pátroclo às mãos de Heitor, a sua vingança sangrenta, a vinda de Príamo à sua tenda – foram finalmente conduzidas ao seu termo: agora que a situação do mundo voltou a ser parecida com a que era. No dia seguinte envia-

o sob escolta para fora do acampamento dos Aqueus juntamente com o corpo do seu filho Heitor. Chegado a Tróia é-lhe finalmente feito o luto e o funeral. Assim, a *Ilíada* termina no momento em que esse movimento finalmente se esgota. Ou seja, se o tema da *Ilíada* é a ira de Aquiles não vale a pena continuar a *Ilíada* depois que todas as causas e efeitos dessa ira se encontram integralmente relatados.

Dizer que o que é especificamente narrável na ira de Aquiles é a forma como ela se configura enquanto *potência política* é dizer que o que nela é narrável é o modo como a sua ocorrência, a qual, ocorrendo, configura um aqui e agora (um presente), determina, pelas causas e efeitos que produz, quer que o estado do mundo tivesse sido diferente do que era quando essa ira ainda não tinha ocorrido (quando Aquiles ainda não se tinha irado), quer que o estado do mundo tivesse vindo a ser diferente do que é depois que ela ocorreu (depois que Aquiles se irou). Com efeito, se o que fosse narrável na ira de Aquiles fosse a mera ocorrência dessa ira tudo o que seria permitido ao poeta dizer seria constatar: “Aquiles está irado”. Mas a *Ilíada* não é essa constatação. E não só não o é como é obrigatório que não o seja. Com efeito, quando Homero pede à deusa para cantar a ira de Aquiles a ocorrência dessa ira surge já como um facto consumado. Ou seja, Homero não narra a ira de Aquiles a partir da posição de quem, estando a olhar para Aquiles, vê que Aquiles passa a estar irado quando antes não estava. Homero não é um observador directo da ocorrência dessa ira. Nesse caso Homero teria visto Aquiles a ficar irado mas não teria visto a ira de Aquiles, isto é, teria podido ver com os próprios olhos o momento em que Aquiles ficou irado mas não teria podido ver, com um olhar que certamente não é o da visão presencial, as totais causas e efeitos da ocorrência dessa ira. Assim, Homero nunca diz: “Aquiles está irado”, mas diz: “se Aquiles está irado é porque...”, ou então: “porque Aquiles está irado então...”. E é a isso que corresponde, na *Ilíada*, propriamente, a narrativa.

É talvez por isso que a tradição atribui a cegueira a Homero. Homero, se é cego, não é porque não consiga ver, mas porque a sua visão só permite ver aquilo que pela observação directa nunca é visível, a saber, as causas e os efeitos do que é visto. A visão de Homero é, não *óptica*, mas *írica*. Ela permite controlar, da mesma forma que a íris controla a quantidade de luz que entra na retina do olho, a quantidade de causas e efeitos que podem ser vistos como estando ligados a uma determinada visão óptica. A visão írica permite ver, para lá de um presente óptico que só a si mesmo se consegue ver, um presente

auditivo que em si mesmo consegue ver também o seu passado e o seu futuro. Ou seja, que permite ver precisamente aquilo que a visão óptica não consegue. E essa visão írica da ira de Aquiles é-nos materialmente facultada por Homero nos vinte e quatro cantos que compõem a *Ilíada*. Dito de outro modo, a visão írica é uma visão feita unicamente de palavras (de signos linguísticos), a qual, por esse motivo, é facultável por via só de uma narrativa. A própria ira de Aquiles alude a uma condição de visibilidade. Ela é aquilo cuja irradiação não esgota o seu brilho no que a visão óptica consegue ver, mas que, como uma luz invisível, espalha esse brilho no passado e no futuro.

Quando se reuniram em assembleia os chefes dos Aqueus puderam observar directamente a ira de Aquiles. Não puderam contudo observar as suas causas e as suas consequências. Tivessem eles podido observar essas causas e essas consequências e talvez as suas próprias acções tivessem sido diferentes das que foram, se Aquiles soubesse que a sua ira iria ter como consequência a morte do seu amigo Pátrocolo e talvez a tivesse contido, talvez tivesse aceite silenciosa e submissamente a troca de Criseida por Briseida. E contudo, um dos elementos distintivos da *Ilíada* é a aparente futilidade que há em alterar as nossas acções com vista a alterar os seus efeitos, por via da noção de destino. Mas justamente, isso é do ponto de vista de Aquiles, mas não certamente do ponto de vista de Homero e muito menos do de Sócrates.

A constatação de que Aquiles está irado é o que motiva a *Ilíada* enquanto narrativa das causas e efeitos dessa ira. Mas ela não é constatação de uma ocorrência que é diferente da declaração de que o tema da *Ilíada* é a ira de Aquiles. Ou seja, as causas da ira de Aquiles não são apresentadas por Homero como causas dessa ira no sentido de serem o que provocou essa ira, mas são apresentadas como, numa inversão da cronologia, elas próprias causadas pela ira de Aquiles. Homero nunca conclui que Aquiles está irado, ele simplesmente assume, a título de pressuposto, que esse é o caso. Mas o que importa dizer, para compreender o tema da *Ilíada*, não é que Aquiles esteja irado mas porque razão é que ele está irado. Com efeito, o que é narrável é o que tem causas e consequências. Dizer que a ira são as suas causas e as efeitos é dizer que aquilo que pode ser narrado, que aquilo que se pode constituir como objecto de uma narrativa, é, não a simples ocorrência dessa ira, mas a forma como essa ocorrência muda um estado de coisas. A ira de Aquiles só é narrável na medida em que tem causas e efeitos, os quais são as condições de visibilidade dessa ira.

Homero não narra a guerra de Tróia na sua totalidade. Dela, ele narra apenas dois episódios parciais. Um, na *Ilíada*, o das causas e efeitos da ira de Aquiles e que teve lugar durante um período intermédio dessa guerra. O outro, na *Odisseia*, o das peripécias acontecidas a Ulisses aquando do seu regresso a Ítaca e que teve lugar após essa guerra ter terminado. Homero parece assim querer narrar a guerra de Tróia sempre a partir de um ponto de vista lateral. Ele ensaia narrar o todo da guerra de Tróia narrando-a parcialmente. E, não só parcialmente, como por via de episódios relativamente secundários. Poder-se-ia argumentar que a morte de Heitor às mãos de Aquiles não é um episódio secundário: dado que Heitor era o melhor guerreiro dos Troianos. E que menos ainda o é episódio em que Páris se recusa a devolver Helena a Menelau, isto, apesar de previamente assim o ter acordado fazer se, como acabou por suceder, saísse derrotado de um duelo travado com o rei de Esparta: dado que daí poderia sair a sorte da guerra. Mas estes episódios, por muito importantes que sejam para uma compreensão do curso geral da guerra de Tróia, só aparecem narrados na *Ilíada* na medida em que estão implicados na narrativa das causas e efeitos da ira de Aquiles, e não por outro motivo qualquer. Não fossem eles, a esse título, relevantes, e certamente que seriam omitidos da narrativa por Homero.

Assim, o episódio da morte de Heitor só é narrado porque ele corresponde ao momento de vingança de Aquiles pela morte de Pátroclo. A morte de Pátroclo não é a causa original da ira de Aquiles. A causa original dessa ira é a sonegação imposta a Aquiles, por parte de Agamémnon, de Briseida. Agamémnon fá-lo como forma de compensar o facto de ele se ter visto na contingência de devolver Criseida a seu pai, Crises, depois que Apolo, do qual Crises era sacerdote, lançou a peste sobre o exército Aqueu. E fá-lo dirigindo a sua atenção para Aquiles porque, primeiro, porque menos do que uma compensação extraída do melhor dos Aqueus seria certamente menos do que aquilo que o chefe dos Aqueus mereceria, segundo, porque, de entre os Aqueus, um dos que disseram que Agamémnon tinha de devolver Criseida, foi justamente Aquiles. Irado Aquiles retirar-se do combate. Vai para junto das naus que o trouxeram do outro lado do Egeu até às costas de Tróia, colocando-se no ponto mais afastado da batalha em que se pode colocar sem que isso implique retornar a casa. Mas a morte de Pátroclo é certamente a causa principal da ira Aquiles, de todas, a mais irável, a que mais excitará a vontade de Aquiles e que levará essa ira a atingir o ponto máximo dos seus efeitos. O episódio da recusa de Páris em devolver Helena a Menelau só é narrado porque é nele que reside a

causa remota da morte de Pátroclo, e portanto, daquilo que precisamente motivará a máxima ira de Aquiles. Tivesse Páris devolvido Helena e a guerra de Tróia teria terminado aí, tornando a questão do regresso de Aquiles ao combate num factor irrelevante para o seu resultado eventual. Mas porque Páris não a devolveu a guerra continuou. Isso, somado ao facto de Aquiles estar retirado do combate – e portanto, de os Aqueus serem, nessas circunstâncias, mais fracos que os Troianos – levou a que as naus junto das quais Aquiles e os seus companheiros de armas estavam retirados fossem ameaçadas. Com essa ameaça é o próprio regresso a casa de Aquiles que fica comprometido, e portanto, a da própria retirada definitiva deste da batalha. Assim, se ele, ao ver os Troianos aproximarem-se das naus, decide enviar os Mirmidões para as defender, com Pátroclo envergando a sua armadura a comandá-los, ele não o faz por um qualquer motivo de fidelidade para com os Aqueus que suplante a sua percepção de mérito ofendido por Agamémnon. Se ele o faz não é porque tenha prescindido da sua retirada do combate, mas porque, fossem as naus destruídas, e a possibilidade efectiva de ele dele se retirar estaria comprometida, fossem as naus destruídas, e ele deixaria de estar em posição de consumir a sua ameaça de, regressando a casa, deixar para trás os mesmos Aqueus que agora parece querer ajudar. Os seus motivos são pois inteiramente egoístas. E o facto de ele enviar Pátroclo para defender as naus, em vez de ser ele mesmo a ir lá fazê-lo, pode ser entendido como uma prova suplementar disso mesmo: Aquiles não pode ir ele próprio defender as naus porque isso poderia ser tomado como um sinal de que ele havia decidido retornar ao combate quebrando assim a sua promessa, mas também não pode deixar de o fazer porque se não fizer corre o risco de não poder cumprir a sua ameaça.

Tivesse Homero optado por fazer a narrativa integral dessa guerra e a impressão que daí resultaria não seria certamente tão verídica e autêntica como é, não seria tão como de quem efectivamente está lá, ao vivo, a ver o que é narrado acontecer. Este é um aspecto que é frisado por Erich Auerbach. Diz ele, a este propósito, que:

«o deleite na existência física é tudo para eles, e o seu propósito mais alto é tornar esse deleite para nós perceptível [Die Freunde am sinnlichen Dasein ist ihnen alles, und es uns gegenwärtig zu machen ihr höchstes Sterben.]» (1994, 15).

E a seguir reforça:

«Entre batalhas e paixões, aventuras e perigos, eles mostram-nos caçadas, banquetes, palácios e cabanas de pastores, concursos atléticos e dias de lavagem – de forma a que possamos ver os heróis na sua vida quotidiana, e que, assim os vendo, possamos ter prazer na maneira como eles apreciam o seu presente aprazível (...). E assim eles enfeitiçam-nos e caem nas nossas graças até nós vivemos com eles na realidade das suas vidas; conquanto que estejamos a escutar ou a ler o poema, não importa que saibamos que tudo isto é apenas lenda, “faz-de-conta” [Zwischen Kämpfen und Leidenschaften, Abenteuren und Gefahren zeigen sie uns Jagden und Gastmähler, Paläste und Hirtenwohnungen, Wettspiele und Waschtage – damit wir die Helden auch recht eigentlich in ihrem. Und so bezaubern sie uns und schmeicheln sich bei uns ein, so daß wir in der Wirklichkeit ihres Lebens mitleben – es ist, solange wir diese Gedichte hören oder lesen, ganz gleichgültig, ob wir wissen, daß alles nur Sage, daß alles «erlogen» ist.]]» (15)

Nesse sentido, continua:

«A muita repetida censura que é feita a Homero de que ele é um mentiroso (a começar pelos próprios gregos) não lhe retira nada da sua eficiência, ele não precisa de basear a sua história na realidade histórica, a sua realidade é suficientemente poderosa nela mesma; enrola-nos, tecendo a sua teia à nossa volta, e isso basta-lhe; os poemas homéricos nada escondem, eles não contêm nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido escondido. Homero pode ser analisado (...) mas não pode ser interpretado. Posteriores tendências alegorizantes ensaiaram as suas artes de interpretação sobre ele, mas sem resultados de nota. Ele resiste a um tal tratamento; as interpretações são forçadas e estrangeiras, elas não se cristalizam numa doutrina unificada. [Der Worfur, der man oft erhoben hat, Homer sei ein Lügner, nimmit seiner Wirkung nichts; er hat es nicht nötig, auf die geschichtliche Wahrheit seiner Erzählung zu pochen, seine Wirklichkeit ist stark genug; er umgarnt uns, er spinnt uns in sie ein, und das ist ihm genug; die homerischen Gedichte verbergen nichts, in ihnen ist keine Lehre und kein geheimer zweiter sin. Man kann Homer analysieren (...) aber man kann ihn nicht deuten. Spätere, auf das Allegorische gerichtete Strömungen haben ihre Deteungskünste auch an him versucht, aber das hat zu nicht geführt. Er widersteht solcher Behandlung; die Deutungen sind gezwungen und seltsam, und sie kristallisieren sich nicht zu einer einheitlichen Lehre.]]» (15-16).

E conclui:

«As considerações gerais que ocasionalmente ocorrem (...) revelam uma aceitação calma dos factos básicos da existência humana, mas com nenhuma compulsão para meditar sobre elas, e menos ainda um impulso apaixonado para nos rebelarmos contra elas ou de nos entregarmos a elas num êxtase de submissão [Die allgemeine Betrachtungen, die sich gelegentlich finden (...) verraten ein ruhiges Hinnehmen der Gegebenheiten des menschlichen Daseins, nicht aber das Bedürfnis, darüber zu grübeln, noch weniger einen leidenschaftlichen Impuls, sei es, sich dagegen aufzulehnen, sei es, sich ihnen in eksatischer Hingabe zu unterwerfen.]]» (16).

Homero comporta-se como uma testemunha directa dos acontecimentos que narra, como alguém que relata esses acontecimentos enquanto os está a ver. Essa posição lembra a do espectador de uma comédia ou de uma tragédia, com a diferença que o espectador, em vez de estar a narrar o que vê, está, ou em *silêncio*, ou a *rir* ou a *chorar*. Ao proceder dessa forma ele produz um efeito singular: o de dar maior *credibilidade* à sua narrativa. Com efeito, tivesse ele optado por empreender uma narrativa exaustiva da guerra de Tróia e, fazendo dessa forma coincidir a totalidade dos acontecimentos nela ocorridos com a narração desses acontecimentos, e pareceria que ela nunca teria acontecido exteriormente ao espaço enunciativo onde estes aparecem narrados. Ao narrar pois só certos episódios dessa guerra Homero deixa em aberto a possibilidade de se aludir à guerra de Tróia como algo que acontece fora da sua enunciação. Ao fazê-lo ele simula a posição de um *observador contingente*, a posição de quem, não sendo ubíquo ou onisciente, não pode estar em toda a parte nem pode tudo ver. Contudo, essa não pode corresponder à sua posição efectiva, dado que os acontecimentos por ele narrados, mesmo que narrados sob o formato artificial de um testemunho directo, ocorreram muito antes de ele ter tido a possibilidade de os testemunhar dessa forma (sejam ou não esses acontecimento reais em termos históricos). Nesse caso, a sua posição é ainda consideravelmente mais desvantajosa do que aquela ocupada por um hipotético observador contingente da guerra de Tróia. A sua posição é a de um observador deslocado no espaço e no tempo – a de um observador histórico, portanto. Isso quer dizer que ela é posição de um observador a quem está vedado testemunhar directamente tudo aquilo que se encontra para lá de um determinado horizonte cognitivo muito limitado, entre o *nascimento* e a *morte*, e portanto, dependente de aquisição e manutenção de um *corpo*.

Daí a invocação às Musas constante da *Ilíada*:

A ira canta, ó deusa, de Aquiles filho de Peleu
(...).

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
(...).

(*Il.*, I, 1)

E também da *Odisseia*:

Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou
Depois que de Tróia destruiu a cidadela sagrada.

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν·

(*Od.*, I, 1-2)

Com essa invocação o poeta justifica a simulação da sua narrativa. Não é que ele tivesse estado lá para poder narrar o que aconteceu. Não é que ele possa oferecer a prova do seu testemunho como garantia para a verdade dessa narrativa. Ele não esteve lá. Ele não pode dar esse testemunho. Mas pode contudo fazê-lo porque o auxílio das Musas garante que o que ele narra pode ser narrado dessa forma.

O poeta alude assim a um tipo de presença que é diferente daquela facultada pelo testemunho directo. As Musas permitem ao poeta experimentar (no sentido de conhecer) o que ele não presenciou directamente. A estratégia narrativa parcelar que Homero adopta serve para levar quem o escuta a acreditar que aquilo que o poeta está a dizer, no momento em que ele é escutado por quem o ouve, é aquilo que, nesse ou num momento prévio próximo desse, ele próprio, também viu ou escutou. Serve para persuadir a quem o escuta (seja lendo-o ou escutando a voz de alguém que, dramatizando, o lê) que aquilo que está a ouvir é a verdade. Trata-se do mesmo tipo de persuasão que podemos encontrar quando alguém, um mensageiro, chega junto de nós e nos dá a notícia de algo que terá acontecido (irá ser possível observar esse processo acontecer de forma sistemática na tragédia). Desde que não tenhamos nenhum motivo para dele duvidar, para achar que ele está a mentir, sentimo-nos compelidos a acreditar nele. E isto, precisamente porque assumimos que ele o terá presenciado. Esse é o tipo de persuasão que podemos encontrar em Homero e que corresponde à *autenticidade* e à *vivacidade* da sua narrativa. Mas o uso de um dispositivo enunciativo associado às Musas é, não tanto para uso do ouvinte, como sobretudo para uso particular do poeta. Com efeito, o dispositivo simulativo de presença utilizada por Homero para tornar a sua narrativa credível (associado à narrativa parcelar da guerra de Tróia) só surte efeito sobre quem o escuta, mas não contudo sobre o próprio poeta. O ouvinte da *Ilíada* e da *Odisseia* pode ser levado a acreditar que os acontecimentos que aí escuta

narrados foram testemunhados directamente por quem escuta narrá-los. Mas o poeta, porque os narra, sabe que isso é um mero *artifício*. Ele não os testemunhou dessa forma. É então que ele pede às Musas, a uma entidade divina, para que aquilo que ele narra corresponda efectivamente ao que aconteceu, tal que o seu artifício seja um artifício, não enganoso, mas verídico.

É por isso que a única presença palpável de Homero nos seus poemas se encontra precisamente na invocação que este faz às Musas: “canta, ó deusa”, “fala-me, Musa”. Eles são o pedido feito na primeira pessoa de alguém a alguém. O pedido é o pedido por uma voz. Essa voz, se concedida, é precisamente o que garantirá ao poeta que os acontecimentos narrados na sua narrativa aconteceram exactamente tal como ele os vai narrar, e isto, mesmo que ele não tenha estado lá para os testemunhar. E é por isso também que, tão cedo quanto faz essa invocação, logo essa presença subitamente se esvanece, não fosse ela com isso estragar o efeito dissimulativo que ele pretende alcançar. Homero pode efectivamente ser um poeta que age de boa-fé mas é também um poeta que se *esconde*. Um ouvinte atento aperceber-se-á da estratégia adoptada por Homero. Mas isso não evita que ele, o ouvinte, ao aperceber-se de que a verdade daquilo que o poeta narra depende, não do testemunho do poeta, mas da voz que uma Musa lhe empresta, fique sem poder saber se essa voz é a voz do poeta ou é a voz da Musa. O poeta pede à Musa – “fala-me, Musa” – e a seguir há uma voz que começa:

Nesse tempo, já todos quantos fugiram à morte escarpada
se encontravam em casa, salvos da guerra e do mar.
Só aquele, que tanto desejava regressar à mulher,
Calipso ninfa divina entre as deusas, retinha
em côncavas grutas, ansiosa que se tornasse seu marido.

ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες, ὅσοι φύγον αἰπὺν ὄλεθρον,
οἴκοι ἔσαν, πόλεμόν τε πεφευγότες ἠδὲ θάλασσαν·
τὸν δ' οἶον νόστου κεχρημένον ἠδὲ γυναικὸς
νύμφη πότνι' ἔρυκε Καλυψὼ διὰ θεάων
ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι.

(*Od.*, I, 11-15).

O poeta pede à deusa – “canta, ó deusa” – e a seguir há uma voz que começa:

Entre eles qual dos deuses provocou o conflito?
Apolo, filho de Leto e de Zeus. Enfurecera-se o deus
Contra o rei e por isso espalhou entre o exército
Uma doença terrível de que morriam as hostes,
Porque o Atrida desconsiderava Crises, seu sacerdote.

Τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;
Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός· ὃ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς
νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὄρσε κακῆν, ὀλέκοντο δὲ λαοί,
οὔνεκα τὸν Χρῦσιν ἠτίμασεν ἀρητῆρα
Ἄτρεΐδης: (...)

(*Il.*, I, 8-12)

Qual é a voz que aí se escuta: a do poeta ou a da Musa? Se o poeta pede à Musa para *falar* ou *cantar* sobre certos acontecimentos e a seguir se escuta uma voz que os relata é perfeitamente possível considerar que tudo o que se pode escutar na *Iliada* e na *Odisseia* como tendo sido dito por Homero se resume somente a essa *prece* dirigida à divindade a pedir pela garantia de uma enunciação verídica da narrativa. E que em tudo o que escutamos a seguir Homero permanece em *silêncio*. Perguntamos: a voz que se escuta a seguir, é ou não é *humana*? A resposta parece configurar uma contradição. A voz que se escuta não é humana porque ela é a voz de uma divindade (e tem de o ser senão a narrativa não seria verídica). Mas se ela não é humana como é que aparece proferida pela boca de Homero? Como é que o som de uma voz divina pode ser emitido pelo som articulável numa boca humana? A resposta é: por *imitação*. Com efeito, ao receber a oferta da voz da Musa o poeta não vai simplesmente anular a sua própria voz em benefício da outra. Ele não o pode fazer porque a sua voz está ligada a um *órgão vocal* que por sua vez está ligado a um corpo. Dessa forma, ele vai ter de imitar, com a sua, a voz da Musa. Essa imitação, contudo, não pode ser o mesmo que uma simulação. Se Homero se limitasse a simular essa voz da mesma forma que simula ter estado de corpo presente nos acontecimentos que narra e a voz da Musa quedar-se-ia tão ausente da enunciação dessa narrativa como ausente esteve Homero da guerra de Tróia. Em vez disso, ele tem de garantir que entre a sua voz natural e a voz da Musa não é possível identificar palpavelmente qualquer diferença que seja: as duas têm de ser idênticas para lá de qualquer dissemelhança perceptível, pois isso é que é uma imitação. Mas se assim é,

então, ao acto empreendido por Homero quando simula uma narrativa em tempo real fazendo artificialmente anunciar a sua presença junto dos acontecimentos que narra (como se estivesse a narrar o que narra estando, de corpo presente, ao lado de Aquiles e Heitor enquanto eles combatem), junta-se um acto de imitação. Esta alternativa tem a vantagem de permitir preservar a identidade humana dessa voz. É ele, o poeta, que continua a falar depois de ter invocado a divindade. Mas o que ele diz não é a expressão da sua voz individual, do seu *eu*, mas a voz de um *outro*.

6. LOUCURA E RACIONALIDADE

A origem da voz racional humana remonta à possibilidade de separação de uma voz individual de um conjunto discreto de vozes onde, a princípio, todas as vozes se encontram confundidas. Trata-se de um movimento paralelo ao da sinestesia: todas as vozes são dadas juntas tal como todas as sensações também o são. A possibilidade de se encontrar essa voz assenta na busca incessante por um critério de separação dessa de todas as outras vozes que, para além dela, é possível serem escutadas. De um ponto de vista histórico a distinção que primeiramente permite conceber a voz humana enquanto humana é a sua contraposição face à dos deuses. Podemos efectivamente dizer que a razão humana remonta à distinção (Gregas, mas comum a outros povos) entre dois tipos de conhecimento, o divino e o humano. O conhecimento divino é aquele que não padece das limitações de natureza espacial e temporal do humano. O conhecimento humano concebe-se enquanto humano precisamente a partir do momento em se vê confrontado com esse limite. Esta distinção, patente já em Homero, quer por via do dispositivo enunciativo da Musa, quer por via do estatuto superlativo que os deuses evidenciam face aos mortais, marca de forma vincada toda a cultura grega. É que, mais do que de conhecimento, ela reflecte uma diferença, senão de espécie, pelo menos de natureza (ou género). Como dirá Píndaro:

Uma só é a raça dos homens e dos deuses.
Ambos respiramos, vindas da mesma mãe.
Porém, um poder bem distinto nos separa.
Uma nada é; e o brônzeo céu, esse permanece
sempre seguro.

ἔν ἀνδρῶν, ἔν θεῶν γένος: ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν
ματρὸς ἀμφοτέροι: διείργει δὲ πᾶσα κεκριμένα
δύναμις, ὡς τὸ μὲν οὐδέν, ὁ δὲ χάλκεος ἀσφαλὲς αἰὲν ἔδος
μένει οὐρανός.

(*Nemeias*, VI)

O “brônzeo céu” é aqui a plateia etérea e inacessível de onde os deuses podem assistir ao espectáculo dos acontecimentos humanos. É isso que vemos suceder na *Iliada* face aos

acontecimentos exemplares da guerra de Tróia. Mas os limites do conhecimento humano podem ser superados se os deuses se dispuserem, seja por iniciativa própria, seja a pedido dos mortais, a fornecer-lhes o conhecimento que eles, por si próprios, não têm capacidade de adquirir. Este quadro configura um esboço inicial da razão humana. Se os deuses tomarem essa iniciativa os homens podem obter um conhecimento sobre um passado, um presente e um futuro, ao qual, não fosse isso, e não teriam acesso, um conhecimento que vai inteiramente além dos limites de espaço e de tempo a que a sua condição mortal os obriga. Os deuses irão progressivamente oferecer o seu conhecimento aos mortais. Mas à medida que o fazem eles próprios se vão tornando supérfluos. A sua voz silenciar-se-á e os mortais ficaram confrontados com um silêncio inumano. O que obrigará a uma redefinição da razão humana.

Os Gregos acreditavam que o testemunho dos deuses chegava por via de um determinado estado de “loucura” ou *μανία*. No *Fedro*, Platão esquematiza quatro tipos de *μανία* (Cf. *Fedro*, 244a-245b; 249b ss.; 265b): a *μανία* profética associada a Apolo; a misteriosa associada a Dionísio; a poética associada às Musas; e a loucura erótica associada a Eros e a Afrodite. A *μανία* profética é relativa ao futuro, a misteriosa ao presente e a poética ao passado. A *μανία* erótica, de forma mais específica, é relativa à contemplação das formas da sabedoria, da beleza e da bondade, ou seja, é relativa à eternidade. Ela é provocada por um *δαίμων*. Eros é um *δαίμων* (cf. *Banquete*, 202d-e). O *δαίμων* é um intermediário entre os deuses e os mortais. Ele é o mensageiro que leva aos deuses as preces (ou perguntas) dos mortais, e aos mortais as ordens (ou respostas) dos deuses. O mecanismo dialógico associado ao dispositivo enunciativo da pergunta e da resposta que vai configurar a estrutura filosófica da razão humana encontra-se aqui já prefigurado. No *Banquete*, Diótima diz que o *δαίμων* erótico se manifesta de quatro formas distintas: como um desejo pela sabedoria (cf. 203e-204a); como um desejo pela beleza (cf. 204e-d); como um desejo pela bondade (cf. 204e-205a); e como um desejo pela imortalidade (cf. 207a). O *δαίμων* erótico, enquanto *δαίμων* do desejo, é o *δαίμων* da contradição, dado que ele é e não é tudo aquilo que o desejo deseja: nem sábio nem ignorante, nem belo nem feio, nem bom nem mau, nem imortal nem mortal, mas tudo isso de forma misturada. O desejo pela bondade é o mesmo que o desejo pela felicidade, uma vez que só tornando-se bom (ou virtuoso) é que um mortal pode esperar torna-se feliz (cf. 204e-205a). O desejo pela

imortalidade assume quatro formas: o de perpetuar o corpo pela procriação (cf. 208a); o de perpetuar a memória pela fama: como em Alceste e Aquiles; (cf. 208c-e) o de perpetuar a sabedoria e a beleza por obras espirituais (ou da alma): como Homero e Hesíodo (cf. 208e-209a); e o de perpetuar o bem por leis: como em Licurgo e Sólon (cf. 209d-e).

No Fedro, Sócrates distingue entre a loucura poética associada às Musas e a loucura erótica associada a Eros, mas, no Banquete, Diotima faz depender a produção poética de um dos desejos eróticos pela imortalidade, o de produzir obras espirituais. A loucura poética associada às Musas permite ao poeta narrar, com garantia de verdade, o passado, sem que tivesse ele próprio sido testemunha dos acontecimentos que está a narrar. A loucura erótica permite ao poeta produzir obras espirituais. Trata-se portanto de duas funções distintas. Uma, a música, ligada aos processo de memória. A outra, a erótica, ligada à produção técnica de obras espirituais. As Musas não estão ligadas à produção poética. Elas estão apenas ligadas a uma disposição enunciativa do discurso: a de empreender uma narrativa do passado. Enquanto que a produção poética está ligada ao desejo erótico de criar obras espirituais. Contudo, parece claro que ambas as funções começaram por estar ligadas. Mas o facto de Platão associar à narração do passado e à produção poética formas diferentes de loucura divina é um sinal da existência de um processo de separação dessas funções. Uma separação que será consumada na tese de Aristóteles sobre a diferença entre a poesia e a história.

Para Aristóteles, como dissemos, a função da poesia não é narrar aquilo que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer. Narrar aquilo que aconteceu é a tarefa de uma outra disciplina, a história (cf. *Poética*, 1451a35-1451b10). Assim, o dispositivo enunciativo das Musas, no seio da cultura grega, irá sofrer uma progressiva separação da função poética, isto, ao mesmo tempo que essa função poética será progressivamente vista como a produção técnica de obras espirituais. O ser a poesia vista por Aristóteles como sendo mais filosófica de que a história, porque a poesia, tratando do possível, trata de algo que é mais universal do que, tratando do contingente, a história trata, tem a ver com o facto de a poesia narrar o possível. Ora, há um sentido em que o que é possível e o que é desejado são o mesmo. O possível, que é aquilo que ainda não sendo pode vir a ser, e que, por esse motivo, é objecto de uma produção técnica e mostra possuir o mesmo estatuto de contradição que o δαίμων platónico, é, propriamente, o campo de aplicação do que é

desejado, pois o desejado é o que não sendo quer vir a ser. Há uma clara ligação entre o âmbito do desejo erótico e o da vontade. Contudo, nem tudo o que é desejado é possível. É por esse motivo que Aristóteles condiciona a produção poética a um princípio de verosimilhança e necessidade (cf. 1452a10-20). Aquilo que é verosímil e necessário é aquilo que, sendo desejado, não é impossível. Isto é, é a parte possível do que é desejado. O que é necessário é o que, não sendo, quando for, terá de ser de uma só maneira. O que é verosímil é o que, não sendo, quando for, poderá ser desta ou daquela maneira, de acordo com esta ou aquela possibilidade, mas não de uma maneira impossível. Por seu turno, a produção técnica de obras espirituais corresponde sobretudo à produção de textos.

A origem do dispositivo enunciativo associado às Musas encontra-se oculto no espaço de uma oralidade anterior ao desenvolvimento, no seio da cultura grega, de um sistema de escrita alfabético. Contudo, a partir do momento em que, no Séc. VII a.C., esse sistema de escrita surge, esse dispositivo enunciativo assume, pela primeira vez, a forma de um texto. Os primeiros textos da cultura grega – os de Homero e Hesíodo – quando surgem, fazem-no ainda associados a esse dispositivo enunciativo ligado à oralidade. Contudo, à medida que a literacia Grega se desenvolve e, acumulando-se textos, se começa a formar uma tradição cultural, esse dispositivo enunciativo vai-se tornando progressivamente disfuncional, até que, por fim, se dissolve. No final do processo de dissolução desse dispositivo enunciativo a tarefa de empreender uma narrativa do passado atribuída às Musas é transferida para a disciplina da história. Isso por um lado. Por outro lado, a garantia de verdade que as Musas emprestavam a essa narrativa é transferida para a disciplina da lógica: o que pode ser observado acontecer em Parménides. A história passa, nesse sentido, a ser a narrativa dos testemunhos que um homem dá dos testemunhos que outros homens lhe dão, e não o testemunho que uma deusa lhe dá de acontecimentos que nem ele nem outros homens têm ou terão a possibilidade de testemunhar directamente. É assim que Heródoto dirá, a propósito dos relatos que faz, que eles são:

«(...) a exposição das informações de Heródoto de Halicarnasso, a fim de que os feitos dos homens, com o tempo, não se apaguem, e de que não percam o seu lustre as acções grandiosas e admiráveis, praticadas, quer pelos Helenos, quer pelos bárbaros, e, sobretudo, o motivo por que entraram em conflito uns com os outros [Ἡροδότου Ἀλικαρνησέως ἱστορίας ἀπόδειξις ἥδε, ὡς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἕλλησι τὰ δὲ

βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλεᾶ γένηται, τὰ τε ἄλλα καὶ δι' ἣν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι.]»
(Histórias).

A narrativa histórica seculariza-se e os seus limites tornam-se contíguos aos limites estruturais do conhecimento humano. Deixa assim de ser possível ao historiador narrar acontecimentos ocorridos anteriormente à possibilidade dos homens os terem testemunhado. Na poesia de Homero, mas sobretudo de Hesíodo, a narrativa de acontecimentos ocorridos anteriormente à possibilidade desse testemunho, estava, por definição, atribuída às Musas. Por causa da sua condição imortal o conhecimento das Musas não padecia dos mesmos limites estruturais de que padecia o conhecimento humano, sendo esse o motivo porque podiam dar um testemunho certo sobre o que aconteceu num tempo anterior ao humano e sobre o princípio das coisas. Mas a disciplina da história, porque baseia o seu conhecimento exclusivamente no testemunho dos homens, prescinde inteiramente do testemunho das Musas. Assim, a história, enquanto disciplina, surge a partir do momento em que a poesia deixa de ser uma teologia. Ela é, digamos assim, o que fica da poesia a partir do momento em que a poesia fica esvaziada dessa função.

Entretanto, a investigação sobre os deuses e o princípio das coisas, ou seja, daquilo sobre o qual a história já não é capaz de dar um testemunho certo, transfere-se para o campo da investigação naturalista. Àqueles que empreenderam essa investigação Aristóteles designa por fisiólogos (cf. *Metafísica*, 1071b25-30), os quais são aqueles que fazem discursos acerca da natureza. Enquanto que àqueles que fazem discursos acerca dos deuses, Aristóteles designou por teólogos (cf. 1000a5-10). A distinção entre o plano dos deuses e o plano da natureza é análoga àquela que se estabelece entre o plano do testemunho que uma Musa dá de acontecimentos que os homens não têm a possibilidade de testemunhar directamente e o plano onde isso se torna possível. A natureza é o âmbito onde uma investigação acerca dos deuses e do princípio das coisas pode ser feita sem recorrer a outro testemunho que não seja o testemunho do próprio homem. A investigação naturalista é uma teologia secularizada. É nesse sentido que vamos poder observar, por um lado, a emergência de todo um conjunto de investigações de cariz naturalista, correspondente à tradição doxográfica iniciada por Tales de Mileto, e, por outro, e num movimento paralelo, de todo um conjunto de censuras, quer cognitivas, quer morais, dirigidas à poesia de tradição homérica que culminarão, em Platão, na expulsão ou na

recusa em admitir os poetas dessa tradição na cidade virtuosa. Tais censuras ecoam repetidamente na cultura grega. É assim, por exemplo, que Sólon dirá: “muito mentem os aedos“ (frg. 22). Ou Xenófanes que: “Quanto há de vergonhoso e censurável, tudo isso atribuíram aos deuses Homero e Hesíodo: roubos, adultérios, mentiras“ (frg. 11). Heraclito é a este respeito peremptório: «Homero devia ser banido dos concursos e acoitado (...) [τόν τε Ὅμηρον ἔφασκεν ἄξιον ἐκ τῶν ἀγώνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ραπίζεσθαι (...)]» (frg. 42). Antes do aparecimento da tradição naturalista a oposição que existia entre os deuses e os homens passa agora a ser entre a natureza e os homens. A história, ou investigação humanista, é o testemunho dado exclusivamente pelos homens das coisas que são humanas. A investigação naturalista, ou física, é um testemunho dado exclusivamente pelos homens das coisas que são divinas. Ambas vêm substituir a enunciação poética associada ao dispositivo enunciativo das Musas, onde dar um testemunho das coisas humanas e dar um testemunhos das coisas divinas correspondem a tarefas indistintas. Entretanto, a história e a física devem ser assumidas como formas de enunciação dependentes, não de um testemunho solto e fugaz ligado à oralidade, mas de um testemunho fixo e permanente ligado à escrita alfabética. Com efeito, anteriormente ao aparecimento dessa tecnologia não era possível aos homens, por si só, dar nenhum desses testemunhos sem ser por recurso ao dispositivo enunciativo das Musas porque não havia a possibilidade de fixar o seu testemunho em nada que não fosse até onde a presença da sua voz conseguisse ir: trate-se de um testemunho que um deus desse a um homem, trate-se de um testemunho que um homem desse a outro homem, a extensão desse testemunho só ia tão longe quanto a voz desse homem fosse. A escrita permite ir além desse testemunho puramente oral substituindo as Musas.

As Musas, como dissemos, funcionavam também como um elemento de garantia da verdade da narrativa. O conhecimento humano era entendido como limitado, tanto quanto ao seu alcance testemunhal, como quanto à qualidade da sua certeza. Os deuses tudo sabiam, os mortais nada sabiam. Os deuses nunca se enganavam, os mortais enganavam-se continuamente. Aristóteles ainda dirá, a propósito da forma como os acontecimentos são estruturados na tragédia, que:

«De todos os elementos, aqueles em que a tragédia exerce maior atracção [condução da alma] são as partes do enredo [do mito], isto é, as peripécias e os reconhecimentos [ou anagnorese] [πρὸς δὲ

τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἷ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνωρίσεις.]» (*Poética*, 1450a30-35).

A tragédia é a forma poética mais próxima da filosofia. A sua narrativa, ainda que ainda dramática, e não temática, prescinde já do dispositivo enunciativo das Musas. Mas as “peripécias” e os “reconhecimentos” que Aristóteles inclui como elementos de “condução da alma” do “mito” trágico, são ainda o sinal de como o conhecimento humano é visto como estando sujeito a uma permanente falibilidade. Pelo “reconhecimento” o herói trágico é aquele que se desilude, isto é, que, julgando saber, se torna tragicamente ciente de que não sabia. O reconhecimento é aqui um conhecimento analéptico, apontado para o passado, para o “o que aconteceu”. Mas o conteúdo desse acontecimento permanece tão inacessível ao herói trágico como o saber divino, em Homero e Hesíodo, o permanece do humano. Contudo, a forma como esse conhecimento negativo de uma ausência de conhecimento se anuncia ao herói trágico é, tipicamente, por via da figura do mensageiro. Ou seja, ela ocorre da mesma forma que a “exposição das informações” é dita ser feita por Heródoto: pelo testemunho de um homem dado a outro. Assim, se a tragédia é a forma poética mais próxima da filosofia, ela é também a forma poética mais próxima da história. O que mostra mais uma vez a pertinência da relação enunciada por Aristóteles a este respeito. O que, por sua vez, permite perceber com maior acuidade a diferença entre a epopeia e a tragédia. Com efeito, é preciso perceber que a dramatização é um elemento que, em vez de exclusivo à tragédia, é comum também à história e à filosofia. E que a transformação estrutural do espaço dramático em espaço político envolve as três disciplinas, ou o que é o mesmo, os três tipos de testemunhos cognitivos. A posição enunciativa ocupada, quer, no caso da história, por Heródoto, quer, no da tragédia, pelo mensageiro, é a mesma que é ocupada por Homero, na epopeia, face à Musa. Com uma diferença fundamental: é que aqui o testemunho que é dado, é-o, não de um homem a outro, mas de uma deusa a um homem. A secularização do processo enunciativo acompanha e é coincidente com o da sua dramatização. O discurso da filosofia é o produto final desse processo. Nela, como dissemos, como resultado extremo dessa dramatização, o drama acaba por se transformar em tema, em pura ironia. Em vez de um testemunho de um homem a outro, a filosofia é, nessa sua forma puramente temática, o testemunho dado pela voz do texto, da razão imitada aí reificada, à razão humana dotada de vontade do leitor. O drama, em rigor, continua lá, só que determinado pelas condições do espaço

político. A ironia não é apenas uma defesa, por parte do espectador político, contra os ataques examinadores do educador. Ela é também uma defesa contra a incerteza cognitiva que a mera substituição da voz da Musa pela do texto não anula. Em Aristóteles o discurso da filosofia já se encontra plenamente desdramatizado. Aqui só há os temas, a sua interrogação e definições silogísticas. Isso denota o sucesso da estratégia logicista adoptada por Platão. Mas em Platão essa desdramatização ainda não está concluída. A posição enunciativa ocupada por Homero face à Musa é, com efeito, a mesma que é ocupada por Sócrates face ao δαίμων. Aqui, num movimento que é oposto e regressivo, quer ao da investigação humanista da história, quer ao da investigação naturalista da física, o testemunho que se busca é ainda o divino, e portanto, ainda aquele a que é humanamente impossível de se aceder. Mas o conteúdo desse testemunho é o mesmo que o do mensageiro da tragédia. Isto é, ele também é o do reconhecimento analéptico (ou anagnorético), representado pela ironia socrática, de que se julgava saber o que não se sabe. Assim, se do ponto de vista do espectador político a ironia é uma defesa contra os ataques examinadores do educador, do ponto de vista do texto filosófico que o espectador político produz como meio para empreender essa defesa, ela corresponde à reencenação de uma situação enunciativa épica; de uma situação, isto é, onde quem fala não é humano. O discurso da filosofia, que esconde a vontade, é o oposto do da epopeia, que a exhibe ostensivamente. A lógica, nesse sentido, é a derradeira forma de ironia. A ironia que se transfigura ao ponto de já nem sequer se conseguir reconhecer como ironia, que matou o mensageiro para ficar só com a mensagem, que quebrou o vínculo dramático e se transformou em tema. Nesse sentido também, ela é uma reacção face a uma das emoções com que a catarse trágica tem em vista lidar, mas que o espaço político, por essa via, já não consegue, a do medo. Nomeadamente, o medo de perder todas as certezas: de só se ficar a saber que nada se sabe sem ter um deus a quem recorrer. A lógica pode ser assim assumida como uma forma superior (ou irónica) de catarse. Ou melhor, como a forma que a catarse assume quando o espaço dramático, por causa de um actor que perdeu o controle e agora se dirige à plateia, se transforma em espaço político. A reacção face à emoção da piedade é entretanto obtida pela valorização da persuasão lógica. No espaço político, o espectador é piedoso quando tenta persuadir, por via da apresentação de argumentos lógicos, o outro, isto é, o educador, da sua razão. O educador é alguém que, como dissemos, confunde a sua com a razão do texto. A razão textual com a qual ele confunde a sua não é ainda um texto temático, mas dramático, e portanto, uma tragédia. O actor

transpõe os limites do palco e dirige-se à plateia. Antes disso, quando, dentro do papel que lhe estava atribuído, o actor se dirigia aos outros actores, ele, enquanto actor, e portanto, enquanto agente simulador de uma vontade, não tem de lidar com o problema de saber se esses outros actores estão ou não, eles próprios, a ser simuladores. Ele sabe que estão a ser. É quando ele já não consegue estabelecer a diferença entre palco e plateia que isso passa a acontecer. O ataque examinador que esse actor disfuncional lança sobre o espectador político tem em vista justamente esclarecer se o espectador político é um actor ou um agente (o que inclui também os outros actores), se está a simular uma vontade ou se não está. O espectador político, ao exhibir argumentos lógicos para defender a sua posição, com isso não pretende desfazer a confusão entre razão humana e textual de que padece o educador. Essa confusão, embora seja a causa directa dos ataques examinadores que o educador lhe lança, é-lhe benéfica, pois, para se defender, ele pode tentar precisamente informar a razão que, no educador, é textual, com um conteúdo que, em vez de dramático, é temático. O educador é assim enganado pelo espectador político que, quando olha para o texto que agora interpreta, julga lá ver a transparência, a vontade nítida, de um agente.

A voz que fica depois de os deuses se terem silenciado é a voz da razão humana. Quem silencia a voz dos deuses é o texto. Os poetas (ou teólogos) são aqueles que escutam a voz das Musas e dão um testemunho das coisas humanas e divinas. Os historiógrafos são aqueles que ouvem, não a das Musas, mas a voz dos outros homens e dão testemunho das coisas humanas. Os filósofos (ou fisiólogos) são aqueles que escutam, não a das Musas, não a dos outros homens, mas a sua própria voz e dão testemunho, já não das coisas humanas, mas das coisas divinas. A essa voz Heraclito chamou λόγος. O λόγος é a voz que cada homem escuta ao pensar. Ela não deve ser confundida com a voz original da oralidade, da qual ela é já uma primeira imitação. E ela é também a voz solitária que fica depois de a dos deuses se ter textualmente silenciado. Heraclito, a este propósito, dirá: «O λόγος da alma a ele mesmo se multiplica [ψυχῆς ἐστι λόγος ἑαυτὸν αὔξων.]» (frg. 115). Isto pode ser entendido como querendo dizer que, a partir de uma evocação inicial, a voz do pensamento se desdobra em inúmeras vozes. Tais desdobramentos correspondem à forma silogística dos raciocínios, tal que a partir de uma premissa inicial seja possível multiplicar conclusões. O que é que move o pensamento da premissa à conclusão? Porque é que ao λόγος A se segue, como que movido por uma vontade separada, o λόγος B? Com efeito, tal movimento, quando ocorre, fá-lo, aparentemente, sem a intervenção da vontade

de quem os pensa. Mas Heraclito também concebe o λόγος como a voz comum da razão humana: «Também se deve seguir o comum; mas apesar de o λόγος ser partilhado por todos, a maior parte vive como se tivesse um discernimento privado [διὸ δεῖ ἐπεσθαι τῷ κοινῷ· τοῦ λόγου δὲ ἐόντος ξυνοῦ ζώουσιν οἱ πολλοὶ ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν.]» (frg. 2). Ele aponta causas para essa dificuldade: «São maus testemunhas para os homens os olhos e as orelhas quando as almas são bárbaras [κακοὶ μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοὶ καὶ ὠτα βαρβάρους ψυχὰς ἔχόντων.]» (frg. 107). As sensações, sem o discernimento correcto que as apoie, são tão ininteligíveis como línguas que não se compreendem. O que fica patente é que Heraclito não consegue separar o λόγος, entendido enquanto voz individual, do conjunto de vozes que cada um pode por si próprio escutar, dado que ele ainda a escuta como uma voz que é comum a todos, isto é, uma voz que todos podem escutar como a todos dizendo o mesmo. Fá-lo precisamente porque concebe as multiplicações silogísticas do raciocínio como evidência da presença de uma vontade separada. É nesse sentido que ele diz que «o carácter do homem é o seu δαίμων [ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων.]» (frg. 119). O δαίμων (a vontade que é o carácter do homem) é como que o princípio de determinação individual do λόγος (da voz do pensamento). Assim, apesar de pretender assumi-lo como partilhável por todos – ele diz que «o discernimento é comum a todos [ξυνὸν ἐστὶ πᾶσι τὸ φρονεῖν.]» (frg. 113) – Heraclito queixa-se, sem surpresa, de que a voz que escuta pelo pensamento, e que assevera ser aquela a lhe poder dar um correcto acesso à verdadeira natureza das coisas (cf. frg. 1), e portanto, a lhe dar um testemunho humano das coisas divinas, só ser partilhada por mais ninguém a não ser ele próprio. O seu λόγος surge assim tão privado como ele o diz ser dos outros. No final, tudo o que ele poderá dizer, será, por um lado, que «procurei-me a mim mesmo [ἐδιζησάμην ἐμεωυτόν.]» (frg. 101); e por outro, que, se «no carácter do homem não habita o saber, no dos deuses habita [ἦθος γὰρ ἀνθρώπειον μὲν οὐκ ἔχει γνώμας, θεῖον δὲ ἔχει.]» (frg. 78) – o que indica um recuo face a posições mais generalistas. Equivoca-se pois Heraclito ao considerar que o λόγος pode ser escutado como uma voz universal, no fundo, como se fosse a voz de um deus naturalizado. Essa voz é unicamente a voz da sua razão individual e não a de uma razão

comum à humanidade. Subsiste aqui uma concepção que é ainda a do δαιμόν enquanto intermediário entre os deuses e os mortais. O δαιμόν é uma indicador da presença, no pensamento do homem, da vontade deslocada do λόγος. É esse δαιμόν que conduz o discernimento (ou φρόνησις) pelos diversos passos do silogismo, do λόγος A ao λόγος B, da premissa às conclusões.

As questões levantadas pelo λόγος de Heraclito são as mesmas que aquelas para as quais temos estado a ensaiar uma resposta. Se a voz que cada um ouve quando se ouve a si próprio a pensar é a voz da sua razão humana quer isso dizer que a razão humana é sua como essa voz o é? Como é que cada um reconhece que a voz que ouve quando ouve outro a falar é a voz de uma razão que não é a sua mas é como a sua? Há uma razão para cada um como para cada qual há uma voz ou há uma razão que é comum a todos e que se ouve em cada um como correspondendo à voz do seu pensamento? As questões relativas à textualidade ainda não preocupam de forma directa Heraclito. Iremos vê-las aparecer somente em Platão. De acordo com estas podemos perguntar: a voz que cada homem ouve quando lê um texto é uma voz de que razão: da sua, da de quem escreveu o texto, ou tem o texto ele próprio uma razão separada? Em comum todas têm o facto de serem vozes: seja ela a voz que se ouve quando se pensa, seja a que se ouve quando os outros homens falam, seja a que se ouve quando se lê um texto, o que se ouve é sempre uma voz. Contudo, só pela voz é impossível distinguir essas vozes umas das outras: a voz que cada homem ouve quando ouve outro a falar e a voz que ele ouve quando lê um texto, na forma como aparece, não se distingue em nada da voz que cada homem ouve quando se ouve a si próprio a pensar: elas podem, pelos mais diversos motivos, ser ouvidas como correspondendo a vozes diferenciadas, mas elas são, no início, fenomenicamente, a mesma voz. O motivo porque, no princípio, cada homem ouve todas as vozes como sendo a mesma é porque ele as ouve, quer ele queira, quer não, ou seja, independentemente da sua vontade: essas vozes simplesmente lhe aparecem enquanto fenómeno discreto e o facto de essas vozes lhe aparecerem ou não ele não consegue controlar. Antes delas há apenas um silêncio inumano que é igual ao nada.

Como é que se distinguem as vozes do λόγος? A voz que ouvimos quando pensamos, a voz que ouvimos sempre que escutamos outro homem a falar, a voz que

ouvimos quando lemos um texto, ouvimos, sem que consigamos através de um acto de vontade controlar o facto de a ouvirmos. Temos pois que todas essas vozes se fazem ouvir como se estivessem a ser movimentadas por uma vontade que é independente da vontade que cada homem usa para movimentar as suas acções (mesmo que quem fale faça uso de uma vontade própria – pois falar, ao contrário de pensar, requer um acto de vontade – , isso não se nota quando a sua voz é ouvida por quem o escuta). A voz que cada homem ouve quando pensa é uma voz que ele não sabe se é a da sua razão porque essa voz não é controlada pela sua vontade. O que cada homem controla através da sua vontade são as suas acções e as acções dos outros homens, não os seus pensamentos, embora a sua vontade seja, ela própria, controlada pelos seus pensamentos: a vontade é comandada pela voz do pensamento que me diz: “faz isto..., faz aquilo...”. As diversas formas de loucura divina estão ligadas à percepção de uma voz que a vontade não consegue controlar. Se eu ouço uma voz que me diz coisas que a minha vontade não controla é porque alguém, um δαίμων, através dessa voz, me aparece a dizer essas coisas. E quando eu as digo, não sou eu que as digo, mas sim a divindade que, através de mim e das minhas acções, me usa a mim como um seu instrumento. Assim, num sentido preciso, mas ao mesmo tempo comum, estar louco é ouvir vozes no pensamento e é agir de forma não controlada pela nossa vontade. Só que então todos os homens estão, nesse sentido, “loucos”, dado que todos os homens, quando pensam, ouvem uma voz. Além disso, porque não sabem qual é a vontade que está a controlar essa voz no momento em que ela é escutada, se a sua, se a dos outros, ou se a dos deuses, também não sabem se a sua acção é controlada pela sua própria vontade. Assim, o critério fundamental para distinguir essas vozes é o da determinação de qual e a quem pertence a vontade que está a controlar a voz que está a ser ouvida. É a esse esforço que corresponde ser racional: ser racional não é um dado, é um trabalho a fazer. Como é que se afere que a voz que eu ouço é minha e é controlada pela minha vontade? A voz da razão humana tornou-se o paradigma de sanidade psicológica, não porque escutar essa voz não corresponda, como efectivamente corresponde, a ouvir vozes que a nossa vontade não controla e a agir de forma não controlada pela nossa vontade pelo comando dessa voz, mas porque, porque a voz dos deuses se silenciou e o carácter divino abandonou o conceito de loucura, esse conceito sofreu um processo de naturalização: são é quem conseguir deixar de ouvir outras vozes que não sejam a voz da razão humana e que conduzam a sua acção por comandos que não sejam os dados por essa voz.

Isso significa que, para se ser racional, é necessário, primeiro, aprender a sê-lo, ou seja, é necessário aprender a fazer as seguintes distinções: Como é que se distingue a voz da razão de cada um da voz dos deuses? Como é que se distingue a voz da razão de cada um da razão dos outros? Como é que se distingue a voz da razão de cada um da voz (ou razão) do texto? A aprendizagem da sanidade consiste em aprender a escutar a voz individual da nossa razão individual, distinguindo-a das outras vozes, e em determinar a nossa acção pelo comando dessa voz. É nisso que consiste aprender a ser racional. A racionalidade, nesse sentido, é a forma “normal” de loucura. Como é que se distingue a voz da razão de cada homem, a razão individual de cada um, da voz dos deuses? A voz dos deuses, das várias formas de loucura divina, fornece visões fragmentadas do tempo. A voz profética, associada ao deus Apolo, dá aos homens a visão do futuro a partir do ponto de vista do futuro. A voz misteriosa, associada ao deus Dionísio, dá ao homem uma visão do presente não a partir do ponto de vista de quem a tem, mas do ponto de vista de outro. A voz poética, associada às Musas, dá ao homem uma visão do passado a partir do ponto de vista do passado. Todas essas formas de visão são ininteligíveis para quem as vê, porque quem as vê não consegue ligá-las numa narrativa unitária. A voz erótica da razão, associada ao deus Eros, dá ao homem uma visão do presente a partir do ponto de vista do presente; essa voz localiza o homem na contingência. Mas como é que cada um tem a certeza que a voz que está a ouvir é a voz da sua razão e não a voz de um deus? Como é que cada um sabe que a visão que lhe é dada pela voz que está a ouvir não é a visão de um momento temporal que não é o do presente? A resposta é: se quem estiver a ouvir essa voz verificar que consegue ligar essa visão a uma acção no presente. Com efeito, se a minha visão, através de diferentes formas de loucura divina que não a erótica, pode ser direccionada para momentos temporais que não os do meu presente, isso já não acontece com o meu corpo. O meu corpo só obedecerá ao comando de uma voz firmada num presente que é o meu. Mas, dado que as vozes aparecem como um fenómeno discreto, como é que cada razão individual consegue distinguir a sua voz da razão dos outros? Quando os outros falam e ouço a voz deles, como é que eu sei que essa é a voz deles, e não a voz que eu ouço quando me ouço a mim próprio a pensar? O critério de comando do meu corpo não é suficiente porque alguém me pode dar uma ordem e eu obedecer, sem que contudo a voz que dá essa ordem seja a voz da minha razão. Só se eu conseguir resistir a essa ordem é que eu sei que essa voz não é minha, ou seja, só se eu conseguir desligar a minha vontade da voz de comando da razão, atrasando o mais possível o

cumprimento dessa ordem, ou se possível, nunca a cumprindo de todo. Há contudo uma via intermédia para eu verificar que a voz que eu ouço é a da minha razão e que é atrasar o mais possível uma ordem da minha razão ao ponto onde eu consiga ter a certeza de que a origem dessa voz é a de outra razão. E como é que eu faço isso? Dando uma ordem e vendo que com essa ordem não é o meu corpo que se movimenta mas sim o dos outros e em consonância com a ordem dada. Ou outra: fazendo a voz de comando do outro coincidir com a voz de comando que eu próprio daria a minha vontade se essa voz fosse a da minha razão e vice-versa. Como? Por via do desenvolvimento de uma voz comum às duas razões, ou seja, através do desenvolvimento de uma linguagem comum.

É em Sócrates que encontramos uma compreensão do conhecimento filosófico feita em termos de conhecimento interrogativo. É na *Apologia*, o texto onde é apresentado o discurso que Sócrates terá proferido durante o seu julgamento, que uma compreensão do conhecimento filosófico feita nestes termos é apresentada. É aqui que é contado o episódio em que Querofonte, tendo certa ocasião ido a Delfos perguntar se havia alguém mais sábio do que Sócrates, obteve como resposta: «que ninguém era mais sábio [μηδὲνα σοφώτερον εἶναι]» (21a). Quando soube disso, Sócrates, surpreendido, interrogou-se: «que indicará o deus e que deixa ele perceber? se eu nem muito nem pouco reconheço ser sabedor, que poderá ele querer dizer, ao afirmar que eu sou o mais sábio? Pois com certeza que não mente, não tem esse direito? [τί ποτε λέγει ὁ θεός, καὶ τί ποτε αἰνίττεται; ἐγὼ γὰρ δὴ οὔτε μέγα οὔτε σμικρὸν σύνοιδα ἑμαυτῷ σοφὸς ὢν: τί οὖν ποτε λέγει φάσκων ἐμὲ σοφώτατον εἶναι; οὐ γὰρ δήπου ψεύδεται γε: οὐ γὰρ θέμις αὐτῷ.]» (21b). Assumindo que tem de haver um sentido para o que o oráculo diz, mas reconhecendo ser incapaz de o compreender, decide então iniciar uma investigação tendo em vista esclarecer o motivo dessa resposta:

«Fui junto daqueles que aparentavam ser sábios, pensando que aí – ou em parte alguma – poderia contradizer a resposta do oráculo, objectando-lhe: «Eis um homem mais sábio do que eu. Porque disseste que era eu o mais sábio?» Mas ao examinar o homem com quem se passou isto – não preciso de o nomear, era um dos nossos estadistas – e, conversando com ele, homens de Atenas, achei que parecia a muitos outros ser sabedor e, sobretudo, a si próprio, mas não o era. De seguida tentei mostrar que desejava ser sábio, mas não era. Com isto tornei-me detestado por muitos dos presentes e, ao afastar-me dali, pensei que era por ser mais sábio que aquele homem. Pois é possível que nenhum de nós saiba o que é bom e belo, mas enquanto ele julga saber algo, eu, como nada sei, nada julgo saber. E nisto parece-me que sou um pouco mais sábio do que ele, por não julgar saber

coisas que não sei» [ἦλθον ἐπὶ τινα τῶν δοκούντων σοφῶν εἶναι, ὡς ἐνταῦθα εἴπερ που ἐλέγξων τὸ μαντεῖον καὶ ἀποφανῶν τῷ χρησμῷ ὅτι “οὔτοσί ἐμοῦ σοφώτερός ἐστι, σὺ δ' ἐμέ εἴφησθα.” διασκοπῶν οὖν τοῦτον--ὀνόματι γὰρ οὐδὲν δέομαι λέγειν, ἦν δὲ τις τῶν πολιτικῶν πρὸς ὃν ἐγὼ σκοπῶν τοιοῦτόν τι ἔπαθον, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, καὶ διαλεγόμενος αὐτῷ--ἔδοξέ μοι οὗτος ὁ ἀνὴρ δοκεῖν μὲν εἶναι σοφός ἄλλοις τε πολλοῖς ἀνθρώποις καὶ μάλιστα ἑαυτῷ, εἶναι δ' οὐ: κάπειτα ἐπειρώμην αὐτῷ δεικνύναι ὅτι οἷοίτο μὲν εἶναι σοφός, εἶη δ' οὐ. ἐντεῦθεν οὖν τούτῳ τε ἀπηχθόμην καὶ πολλοῖς τῶν παρόντων: πρὸς ἑμαυτὸν δ' οὖν ἀπίων ἐλογιζόμην ὅτι τούτου μὲν τοῦ ἀνθρώπου ἐγὼ σοφώτερός εἰμι: κινδυνεύει μὲν γὰρ ἡμῶν οὐδέτερος οὐδὲν καλὸν κάγαθόν εἰδέναι, ἀλλ' οὗτος μὲν οἶεταί τι εἰδέναι οὐκ εἰδῶς, ἐγὼ δέ, ὥσπερ οὖν οὐκ οἶδα, οὐδὲ οἶομαι: ἔοικα γοῦν τούτου γε σμικρῷ τινι αὐτῷ τούτῳ σοφώτερος εἶναι, ὅτι ἂ μὴ οἶδα οὐδὲ οἶομαι εἰδέναι.]]» (21b-d).

Esta passagem ilustra bem a natureza interrogativa do conhecimento filosófico: trata-se daquele conhecimento que é possuído por quem sabe que não sabe e que por isso é mais sábio do que quem julga que sabe mas é ignorante. Mas o que aí deve merecer a nossa atenção é também o seguinte: que, inicialmente, Sócrates, porque mostra não compreender o sentido da sentença de Delfos, mostra também ser desconhecedor do tipo especial de conhecimento de que é detentor. A descoberta da natureza desse conhecimento só é feita posteriormente por via da investigação iniciada por ele com vista a esclarecer o sentido dessa sentença. Estabelece-se assim uma ligação genealógica entre a figura do poeta e a figura do filósofo pois o conhecimento filosófico tem origem numa sentença proferida por um oráculo ao deus Apolo, ou seja, num acto poético. As consequências desse facto são postas bem em evidência pelo próprio Sócrates, quando este, a propósito da investigação que inicia, refere o seguinte:

«Por causa desta investigação, é que atraí tantos ódios violentos e gravosos, de que resultaram tantas calúnias, ficando eu com a fama de sábio. E isto porque os presentes julgam que eu sou sabedor das coisas que costume interrogar e refutar. Mas é possível, homens, que, na realidade, sábio seja o deus, que por este oráculo indica que a sabedoria humana é de pouco ou nenhum valor. E parece-me que o deus não atribui a sabedoria a Sócrates, mas que se serve do meu nome, fazendo de mim um exemplo, com se dissesse: «Entre vós, homens, o mais sábio é aquele que, como Sócrates, na verdade, reconhece ser a sua sabedoria de nenhum valor [ἐκ ταυτησι δὴ τῆς ἐξετάσεως, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, πολλοὶ μὲν ἀπέχθειαί μοι γεγονάσι καὶ οἶα χαλεπώταται καὶ βαρύταται, ὥστε πολλὰς διαβολὰς ἀπ' αὐτῶν γεγονέναι, ὄνομα δὲ τοῦτο λέγεσθαι, σοφός εἶναι: οἶονται γὰρ με

ἐκάστοτε οἱ παρόντες ταῦτα αὐτὸν εἶναι σοφὸν ἅ ἂν ἄλλον ἐξελέγξω. τὸ δὲ κινδυνεύει, ὦ ἄνδρες, τῷ ὄντι ὁ θεὸς σοφὸς εἶναι, καὶ ἐν τῷ χρησμῷ τοῦτω τοῦτο λέγειν, ὅτι ἡ ἀνθρωπίνη σοφία ὀλίγου τινὸς ἀξία ἐστὶν καὶ οὐδενός.]]» (22e-23a).

A sabedoria de Sócrates não é dele. Ela é o resultado de um acto de inspiração do deus, o qual, através de Sócrates, manifesta a sua sabedoria, nomeadamente, a de que «a sabedoria humana é de pouco valor». E contudo, paradoxalmente, essa sabedoria também é de Sócrates no sentido em que ela é uma sabedoria que não é de nenhum outro homem. Com efeito, porque se trata de uma sabedoria concedida por um deus, ela pertence ao homem a quem ela é concedida como se fosse uma espécie de pertença pessoal – essa sabedoria é um δαίμων de Sócrates. Assim, a sabedoria de Sócrates não é de Sócrates na medida em que é concedida por um deus; mas também é de Sócrates na medida em que, precisamente porque ela é concedida por um deus, não é pertença de nenhum outro homem a não ser de Sócrates. E se prestarmos atenção à forma como ele descreve essa sabedoria somos confrontados com um paradoxo suplementar:

«Por nada Atenienses – a não ser por uma certa sabedoria – cheguei eu a alcançar essa reputação. E que sabedoria é essa? Será talvez a sabedoria própria de um homem. Receio bem que só dessa eu seja sabedor. Mas esses de que há pouco falava é que serão mais sábios, pois têm uma sabedoria mais que humana, ou, então, não tenho aquela de que falo, visto que não sei. (...) Da minha sabedoria – se é que é sabedoria e de quê – dou como testemunha o deus de Delfos [ἐγὼ γάρ, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, δι' οὐδὲν ἄλλ' ἢ διὰ σοφίαν τινὰ τοῦτο τὸ ὄνομα ἔσχηκα. ποίαν δὴ σοφίαν ταύτην; ἥπερ ἐστὶν ἴσως ἀνθρωπίνη σοφία: τῷ ὄντι γάρ κινδυνεύω ταύτην εἶναι σοφός. οὔτοι δὲ τάχ' ἂν, οὐς ἄρτι ἔλεγον, μείζω τινὰ ἢ κατ' ἀνθρώπων σοφίαν σοφοὶ εἶεν, ἢ οὐκ ἔχω τί λέγω: (...) τῆς γὰρ ἐμής, εἰ δὴ τίς ἐστὶν σοφία καὶ οἷα, μάρτυρα ὑμῖν παρέξομαι τὸν θεὸν τὸν ἐν Δελφοῖς.]]» (20d-e).

A sabedoria de Sócrates é a sabedoria dos homens. É a sabedoria que é própria aos homens terem, por oposição à dos deuses; a sabedoria que fica disponível aos homens depois de a voz dos deuses se ter silenciado. E os que atribuem algum valor à sabedoria humana sabem mais do que os homens, têm um conhecimento mais do que humano, pois um saber que tenha algum valor é só próprio dos deuses. E contudo, se se trata efectivamente de uma sabedoria concedida pelo deus a Sócrates, a título de um dom, como é que ela é a sabedoria dos homens? Estará nesse caso a sabedoria humana localizada

apenas num único homem? A sabedoria de Sócrates está em ignorar para se poder saber. A sabedoria de Sócrates é a ignorância de Sócrates. E qual é essa ignorância que é o mesmo que uma sabedoria? Essa ignorância que é o mesmo que uma sabedoria é o mesmo que fazer perguntas, ou seja, é o mesmo que o conhecimento filosófico que é um conhecimento feito só de perguntas.

Sócrates não presume ser sábio. A investigação que Sócrates empreende com vista a tornar claro o significado da sentença proferida pelo Oráculo de Delfos leva-o a descobrir que o motivo porque, na verdade, ninguém é mais sábio do que ele, é porque enquanto todos presumem saber o que não sabem, Sócrates não presume saber mais do que sabe e que é nada. Ora, este processo pode ser descrito como um processo de distinção da voz individual da razão de Sócrates da voz da razão dos outros. Essa voz é tanto mais racional quanto mais individual, mais separada conseguir ser; nesse sentido, a máxima racionalidade da voz de Sócrates corresponde ao reconhecimento de uma ausência total de conhecimento, dado que, se a sua voz não é a voz dos deuses (o deus utiliza Sócrates como um “exemplo” que lhe é requerido investigar), nem a voz dos outros (da qual a sua se separa através dessa investigação dialógica), Sócrates fica na posição de apenas poder ter o conhecimento da sua própria voz, e que é igual ao reconhecimento dessa voz como voz da sua razão individual. A voz individual da razão humana reconhecida nesse seu estado originário, anterior à possibilidade de escutar outras vozes, e portanto, de receber um testemunho, ou da voz dos deuses ou da voz dos outros homens, ou de ensaiar quaisquer respostas para as perguntas que possa colocar, está apenas em posição de se reconhecer a si própria enquanto voz.

O conhecimento de Sócrates é um conhecimento feito só de perguntas porque as perguntas são um dispositivo de segurança que permitem distinguir entre a voz individual da sua razão e voz da razão dos outros. Assim, temos que o ponto de vista da voz individual é o ponto de vista da voz racional. A racionalização é um princípio de individualização, não de universalização. Eu sou tanto mais racional quanto mais individual for a minha voz, quanto mais eu conseguir distinguir a minha voz das outras vozes que ouço independentemente da minha vontade. E eu tenho tanto mais ou menos “razão” quanto mais eu conseguir impor a minha voz a essas vozes. A separação da minha voz da voz dos outros implica um acto de poder inevitável. Eu só consigo separar a minha voz, só consigo ser racional, na medida em que consigo, através de um acto de vontade,

impor a minha voz às outras, fazendo com que seja a minha voz que tenha “razão” e que a voz dos outros a percam. Quando um argumento é conduzido ao seu ponto de conclusão e a nossa voz é a única que fica a ser ouvida, então conseguimos ser o mais racionais que é possível porque conseguimos separar a nossa voz das outras vozes, tendo para isso de ter conseguido que as outras vozes se silenciassem. Mas quando é a nossa voz que se silencia e a falar fica a voz de um outro, da razão de um outro, então é porque não conseguimos ser tão racionais quanto era possível. A racionalidade é, por natureza, um acto de poder político. A única forma de colmatar este estado de guerra perpétuo é caminhar na direcção da obtenção de uma voz comum inter-subjectiva, isto é, de uma voz que ambas as razões, a minha e a dos outros, falem em simultâneo, mas mantendo a sua independência. O discurso sobre o universal corresponde a essa voz comum. O recurso a essa voz comum permite que várias vozes possam “ter razão” em conjunto, sem que isso tenha de ser feito à custa da racionalidade de todas em benefício unicamente da racionalidade de uma e em prejuízo de todas as outras. Essa voz comum permite a conversação e o estabelecimento de projectos comuns. Mas o recurso à lógica da identidade e da contradição é contudo uma solução contingente, sem qualquer valor especial para além dessa possibilidade.

Através do exemplo de Sócrates pudemos observar de que forma é possível separar a voz individual da razão de cada um da razão dos outros. Agora vamos ver de que forma é possível separar a voz da razão humana da voz do texto. Como é que se distingue a voz de cada um da voz do texto? Tem o texto, como os homens, uma razão? Os critérios que eu tenho para decidir se a voz do texto é ou não a da minha razão são os mesmos que eu tenho para o caso da voz da razão dos outros? Eu sei que a voz do texto não é a mesma que a voz da razão dos outros porque a forma como os textos reagem à aplicação desses critérios não é a mesma. Assim, se eu der uma ordem a um texto ele não me obedece; se eu entrar em diálogo com um texto ele não me responde: logo, ele não é a voz da razão de outro homem. E se eu tentar desenvolver uma voz comum à voz do texto descubro que não consigo porque, sempre que o tento, em vez de ocorrer um movimento na direcção dessa voz, o texto responde-me sempre da mesma maneira: repetindo o que já disse. A repetição incessante do seu discurso é a característica singular da voz do texto. Isso não significa que o texto não pensa: ele pensa, só que chega sempre às mesmas conclusões. A partir do momento em que me apercebo disso sou confrontado com duas possibilidades: ou tento aproximar o mais possível a minha voz da voz do texto ou tento afastar o mais possível a minha voz da voz do texto. Se aproximar a minha voz da voz do texto torno-me

num declamador dessa voz. Isso tem o efeito de fazer coincidir a minha voz com a do texto mas à custa da perda da voz da minha razão, que se torna indistinta da do texto. Passo apenas a ser um actor do texto. Ou então, de cada vez que o texto repete o que já disse eu reescrevo o que essa voz diz elevando a minha voz sobre a voz do texto e dizendo que aquilo que essa voz diz não é aquilo que ela, repetindo-se, diz, mas aquilo que eu, diversamente, digo que ela diz. Dessa forma eu afasto a minha voz da voz do texto e preservo a minha razão: isso é o mesmo que interpretar um texto. Eu posso fazer isso porque, ao contrário do texto, eu tenho uma vontade. E o motivo porque o texto se repete continuamente é precisamente porque não tem vontade. Assim, a interpretação é um dispositivo de segurança que tem por objectivo controlar a voz do texto através da produção de uma voz diferenciada. Ela tem, para o caso da voz do texto, a mesma função que o dispositivo dialógico socrático tem para o caso da voz da razão dos outros. Não fosse esse dispositivo e os textos tornar-se-iam em objectos perigosos, indutores de loucura, dado que deixaria de haver um critério seguro para distinguir a voz do texto da voz da razão individual de cada um. E porque a voz do texto, dado que não é movida por uma vontade, se repete a si própria incessantemente, esse dispositivo de segurança tem de estar, também ele, constantemente a ser usado. Ele tem de ser usado de todas e de cada vez que se lê um texto.

Agora perguntamos: é a voz do texto a voz de uma razão humana? A voz do texto é a imitação da voz de uma razão humana. Essa imitação, se for dramatizada, transforma-se na imitação da acção (dos actos de vontade) dos homens. Será que pelo facto de os textos serem uma imitação da voz da razão humana, eles, por isso, são, não uma verdadeira, mas uma falsa razão? Ao contrário: a imitação textual não destrói a parte racional da voz, mas separa-a, como a alma de um corpo, da parte que não é racional. Os textos são como almas separadas do corpo que andam livremente no meio das almas humanas encarnadas. A razão do texto diferencia-se da razão humana por não possuir uma vontade ou um corpo, apenas o suporte material da escrita. Nesse sentido, os textos, enquanto imitações da voz humana, se, porque têm uma voz, são racionais, porque não têm corpo ou vontade, não são humanos. Eles são a razão na sua forma pura, separada da experiência. A voz da razão do texto repete-se incessantemente porque não possui uma vontade que torne possível a mudança de discurso. Temos pois que o facto de os textos serem imitações da voz da razão humana não serve como um argumento em favor da sua falsidade. Com efeito, a voz do texto, quando ouvida, possui tanto sentido como a voz de

uma razão humana; em vez disso, a imitação isola a razão de tudo o que não é racional, destilando-a na sua pureza.

É com Aristóteles, na *Poética*, que, a par de alguns fragmentos de Górgias e da discussão que, a esse propósito, é empreendida por Platão sobretudo no Livro X da *República* (cf. 595a-608b), que, pela primeira vez, a questão da imitação surge como objecto de uma investigação poética. Aí, contudo, a imitação é definida, não como a imitação da voz da razão humana, mas como a imitação das acções dos homens. Mas os elementos que compõe a imitação das acções dos homens são os mesmos que compõe a imitação da voz da razão humana, e que correspondem, no caso de Aristóteles, às noções de mimese e de catarse. No fundo, a imitação de uma acção é imitação que imita o que há de especificamente humano na razão humana e que é o facto de ela, para além de pura, ser também uma razão misturada com uma vontade e um corpo. As acções são a expressão dessa vontade e desse corpo. E um texto, desde que dramatizado, assume a forma de uma imitação de uma acção. Além disso, Aristóteles diz explicitamente que o que é essencial à tragédia, considerada enquanto imitação de um tipo de acção, não é a dramatização do mito que a compõe, mas a composição do mito, o qual, se estiver bem construído, isto é, bem imitado, deve surtir o seu efeito a partir apenas da sua leitura (cf. *Poética*, 1435b1-5), apontando-se portanto já aqui para um deslocamento da questão da imitação, do drama para o texto, ou seja, da acção para a voz.

Temos que o conhecimento (ἐπιστήμη), para Aristóteles, possui uma dupla definição: no plano ontológico constitui-se como um critério de necessidade; no plano lógico, como um critério de identidade e não-contradição. (cf. *Metafísica*, 1005b20-25) É tendo esse critério em linha de conta que lhe é possível estabelecer uma distinção entre o conhecimento teórico (θεωρητικός), por um lado, e o conhecimento prático (πρακτικός) e técnico (τέχνη, ποιητικός), por outro (cf. *Ética a Nicómaco*, 1139b35-1140b30). O conhecimento teórico é o conhecimento daquilo que é necessariamente de uma maneira e não pode ser de outra, daquilo que é e não pode deixar de ser. O conhecimento prático e técnico é o conhecimento daquilo que não observa de forma estrita esse critério, isto é, de tudo aquilo que, sendo de uma determinada maneira, pode contudo ser de outra, daquilo que é e pode não ser. O conhecimento técnico é o conhecimento daquilo que é produzido; o prático, o conhecimento daquilo que é efectuado. O conhecimento técnico ocupa-se com

a geração das coisas e com as coisas cujo princípio está em quem as faz e não nelas próprias. O conhecimento prático ocupa-se com os fins da vida humana, e difere do conhecimento técnico porque enquanto este último possui uma finalidade exterior a ele próprio, o prático é autotélico, uma vez que a vida humana se constitui como um fim para si mesmo. Ao conhecimento teórico pertencem disciplinas como a matemática, a física e a teologia ou filosofia primeira (cf. *Metafísica*, 1025b1-1026b5). Ao conhecimento prático pertencem disciplinas como a ética e a política, precisamente as disciplinas que se ocupam com o conhecimento dos fins da vida humana. Ao conhecimento técnico pertencem todos os conhecimentos de produção de objectos, incluindo os objectos produzidos por imitação. A disciplina que se ocupa do conhecimento dos objectos produzidos por imitação é a poética (cf. *Poética*, 1147a1-25).

Qual é a finalidade da tragédia? A finalidade da tragédia é, como diz a parte inicial da sua definição, imitar acções de carácter elevado, ou é, como diz a parte final da sua definição, purificar as paixões da piedade e do terror? A nossa resposta terá de ser equívoca dado que ambas são finalidades da tragédia: uma, a da imitação de acções de carácter elevado, é uma finalidade técnica da tragédia, a outra, a da catarse das paixões da piedade e do terror, é uma finalidade prática da tragédia. Mas se a nossa resposta é equívoca, a de Aristóteles não é: para ele, claramente, a tragédia possui somente uma finalidade técnica na medida em que a tragédia depende apenas de um conhecimento dos objectos produzidos por imitação. A única relação que há entre a tragédia e a πράξις é a tragédia ser uma ποιησις que imita uma πράξις. Contudo, em nosso entender, a definição que Aristóteles dá da tragédia é a esse respeito ambígua: é ambígua porque Aristóteles não pára a sua definição na questão da imitação mas continua essa definição integrando nela a questão da catarse. O nosso argumento é o de que é possível derivar dessa definição ambígua uma finalidade prática para a tragédia. Dizer que a tragédia tem uma finalidade prática é dizer que ela tem uma finalidade que concorre para o mesmo fim que a vida humana, o qual, para Aristóteles, é a felicidade (cf. *Ética a Nicómaco*, 1095a15-20). Assim, se a finalidade técnica da tragédia é imitar acções de carácter elevado, a finalidade prática da tragédia seria a felicidade dos homens; e tal como a finalidade técnica da tragédia depende do conhecimento dos objectos produzidos por imitação, assim também a finalidade prática da tragédia depende do conhecimento dos fins da vida humana. Quem,

desde logo, manifesta possuir uma posição oposta a esta é Platão, para o qual a poesia trágica é um obstáculo para a felicidade dos homens (cf. *República*, 604b-d).

Quais são os motivos que levam a que essa finalidade prática da tragédia esteja ausente do tratado que Aristóteles compôs sobre a poética? Eles são essencialmente dois. O primeiro motivo prende-se com o facto de esse tratado nos ter chegado numa forma incompleta. Quando, no seu tratado sobre a política, Aristóteles introduz pela primeira vez o termo “catarse”, o que ele faz é dizer que voltaremos a esclarecê-lo melhor na Poética (cf. *Política*, 1341a20-25). Como se sabe, essa promessa não foi satisfatoriamente cumprida. Porquê? Porque Aristóteles usa esse termo como elemento de uma definição da tragédia, e portanto, como um elemento de uma definição terceira, sem que esse termo seja ele próprio definido. Mas porque motivo ele nunca é definido? Será que foi porque a parte do texto da *Poética* onde isso estava feito acabou por se perder? Ou será que foi porque Aristóteles nunca o chegou a fazer? A falta de informação que temos a respeito do conceito aristotélico de catarse dá-nos amplitude para que possamos colocar esta última hipótese. E mesmo que ele tivesse chegado a dar essa definição, porque a parte do texto da *Poética* onde isso estaria feito está perdida, a situação em que nos encontramos é, em qualquer circunstância, igual àquela em que nos encontraríamos se ele o não tivesse feito: em ambos os casos só nos resta conjecturar. A nossa conjectura é a de que pode ter havido uma hesitação por parte de Aristóteles no que diz respeito à definição da catarse. O segundo motivo, que decorre do primeiro, prende-se com o facto de não ser apropriado incluir uma explicação da finalidade prática da tragédia num tratado sobre poética. Com efeito, a poética, no seu sentido aristotélico, só é adequada para tratar da poesia no seu aspecto técnico ou imitativo. Não, contudo, no seu aspecto catártico ou prático. Para isso seria necessário desenvolver uma disciplina separada pertencente ao âmbito da ética e da política. O facto de Aristóteles só ter conseguido conceber a tragédia como uma *ποίησις* foi o que o impediu de separar nela a sua finalidade prática da sua finalidade técnica, e a ambiguidade contida na definição que ele nos dá de tragédia, que é vista ao mesmo tempo como imitação e como catarse, assim como a posterior ausência de uma definição clara de catarse, só podem ser entendidos como um sintoma disso mesmo. Uma prova circunstancial dessa ambiguidade podemos encontrá-la no facto de, para além da *Poética*, ser a *Política* o outro texto de Aristóteles onde a questão da catarse é abordada. (cf. 1341b35-1342a5). De acordo com a nossa interpretação, a catarse que Aristóteles diz que

a poesia trágica opera sobre as emoções da piedade e do terror consiste, muito simplesmente, em transformar essas emoções, ao nível psicológico, em vez de dor, em sensações de prazer. Isso fará com que os objectivos da tragédia e da vida humana sejam coincidentes.

Antes de avançarmos para a questão da finalidade prática da tragédia, a qual, necessariamente, extrapola o âmbito da poética aristotélica, só podendo ser considerada num contexto mais alargado, detenhamo-nos por enquanto dentro dos limites dessa poética e no âmbito da questão da finalidade técnica da tragédia. Qual é a finalidade técnica da tragédia? A finalidade técnica da tragédia é a produção de mitos:

«De todos os elementos, aqueles em que a tragédia exerce maior atracção são as partes do enredo, isto é, as peripécias e os reconhecimentos [πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἷ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνώσεις.]» (*Poética*, 1450a30-35)

Quando na passagem transcrita se faz uma referência ao elemento da tragédia que exerce maior atracção, o vocábulo grego que essa palavra traduz é o termo ψυχαγωγέω⁴, o qual, literalmente, significa “condução da alma”. Tipicamente, para o mundo dos mortos, indicando assim que o espectador dramático está numa posição que, face aos acontecimentos que são representados no palco, ele, como os mortos face aos acontecimentos do mundo dos vivos, é inteiramente impotente. Assim, a psicogogia é o termo que traduz a forma como a tragédia, através do mito, ou seja, das peripécias e do reconhecimento, conduz o movimento da alma. Mas agora perguntamos: qual é a alma que aqui é movida? a da tragédia ou a alma dos membros do auditório? Mais uma vez, a nossa resposta é equívoca pois as duas são movidas: só que enquanto uma, a da tragédia, pertence à finalidade técnica da tragédia, a outra, a dos membros do auditório, pertence à finalidade prática da tragédia; enquanto uma, a da tragédia, tem a ver com a imitação, a outra, a dos membros do auditório, tem a ver com a catarse. Se a tragédia é uma imitação de uma acção, e se a alma, para Aristóteles, é um princípio de movimento, então, necessariamente, a alma da tragédia é, ela própria, a imitação do movimento de uma alma: enquanto tal a tragédia apresenta-se como autotélica, unitária e completa e a psicogogia surge como uma τέχνη. Mas se, pelo contrário, são as almas dos membros do auditório que são movidas, então a psicogogia é uma πράξις. E a tragédia passa a possuir uma finalidade

que não reside apenas na finalidade técnica de imitar as acções dos homens; ela passa também a possuir a finalidade prática de controlar as acções dos homens conduzindo o movimento das suas almas numa determinada direcção.

No *De Anima*, Aristóteles concebe a alma como um princípio auto-suficiente de movimento dos seres vivos, como aquela parte de todos os seres vivos que é o seu motor, a causa do seu movimento. Sendo os homens seres vivos, a alma é o seu princípio de movimento. Conduzir o movimento das almas dos homens numa determinada direcção corresponde a conduzir o seu movimento, a determinar a sua vontade. E de que forma é que o movimento dos homens se manifesta? O movimento dos homens manifesta-se nas suas acções. Assim, a tragédia não consiste apenas em imitar as acções, mas em, através dos efeitos dessa imitação, também condicionar as acções de que a imitação poética da tragédia é a imitação. É por isso que a tragédia possui, para além de técnica, uma *finalidade prática*, isto é, ela, para além de ser uma técnica de imitação das acções dos homens, é também uma prática de controlo dessas acções através de um psicagogia. Há pois um sentido em que a tragédia, para além de τέχνη, é também uma πράξις.

Considerada enquanto τέχνη, e portanto, enquanto imitação, a tragédia é vista na perspectiva da sua construção formal, que é o aspecto sobre o qual a avaliação do que é uma boa ou má tragédia é feita por Aristóteles. Considerada enquanto πράξις, e portanto, enquanto catarse, a tragédia é vista na perspectiva dos efeitos que ela provoca nos seus auditores. Cada um desses aspectos corresponde a duas concepções diferentes de crítica. O primeiro aspecto tem a ver com uma concepção da crítica enquanto crítica de uma obra fechada, o segundo aspecto, com uma concepção da crítica enquanto crítica de uma obra aberta; o primeiro aspecto tem a ver com a tragédia considerada enquanto obra de arte formal, o segundo aspecto, com a tragédia considerada à luz da sua recepção. É possível argumentar que um dos motivos porque Aristóteles não sentiu necessidade de separar, na tragédia, explicitamente, a finalidade prática da finalidade técnica, tem a ver com facto de ele conceber o efeito da catarse como um efeito que, sendo externo, não é contudo exterior à tragédia. Quem conceba a finalidade prática da tragédia como externa concebe essa finalidade, na perspectiva dos seus efeitos, como um instrumento que é utilizado por alguém para, munido de fins que são os seus e não os da tragédia, conduzir as acções dos homens movendo as suas almas numa determinada direcção. Quem conceba a finalidade

prática da tragédia como exterior, mas não como externa, concebe essa finalidade como derivando da capacidade que a tragédia tem, ela própria, através da sua forma, de conduzir as acções dos homens movendo a sua alma numa determinada direcção. Para Aristóteles, a finalidade da tragédia é exterior, mas não é externa. Com efeito, dado que o efeito da catarse, para Aristóteles, depende da forma do mito, isto é, depende das peripécias e do reconhecimento, a tragédia, para ele, é vista como uma obra fechada, com fins próprios, sendo o movimento que ela provoca na alma daqueles que a ouvem provocado por ela e não, através dela, por alguém que a utilize como um instrumento. É esse o significado da afirmação aristotélica de que “o mito é (...) o princípio e como que a alma da tragédia”: é-o, porque, como uma alma, ele é um princípio auto-suficiente de movimento, quer seja do movimento narrativo da tragédia, quer seja, ao mesmo tempo, do movimento que ela provoca na alma daqueles que a ouvem, a isso juntando-se também o carácter unitário e completo da tragédia. Para Aristóteles, a catarse é um efeito da forma da tragédia.

A concepção do aspecto mimético da tragédia como um aspecto estritamente de ordem poética, separado de qualquer finalidade prática, é uma inovação de Aristóteles. Essa separação é possível porque os fins poéticos da tragédia irão, no caso de Aristóteles, acabar por coincidir com os fins práticos da vida humana podendo deste modo ser-lhe subsumidos. Contudo, a questão da instrumentalização da tragédia relativamente aos fins da vida humana desempenha um papel central na concepção que Platão tem da poesia trágica, e está na origem do veredicto socrático da expulsão dos poetas da cidade ideal. Com efeito, podemos dizer que Platão concebe a tragédia exclusivamente a partir do ponto de vista da sua finalidade prática. Seria possível objectar que essa finalidade prática não é uma finalidade que seja uma finalidade da própria tragédia enquanto tal, mas sim uma finalidade externa para a qual a tragédia é meramente um instrumento, isto é, em que a finalidade da tragédia não é conduzir as acções dos homens, ela é apenas um instrumento que alguém possuidor de uma finalidade prática pode utilizar. Mas a isso contrapõe-se o facto de a catarse ter sido apontada por Aristóteles como uma finalidade da tragédia e de o mito, ou composição dos acontecimentos, depender da peripécia e do reconhecimento enquanto dispositivos de condução do movimento da alma. Como Aristóteles diz:

«Há enredos simples e enredos complexos, pois as acções que os enredos imitam, apresentam, pela sua própria natureza, uma distinção similar. Considero acção simples aquela que, como foi definido, é coerente e una e em que a mudança da fortuna se faz sem peripécias nem

reconhecimento. Será complexa quando a mudança for acompanhada de reconhecimento ou peripécias ou ambas as coisas. E estas coisas devem surgir da própria estrutura do enredo, de forma a que resultem de acontecimentos anteriores e ocorram de acordo com o princípio da necessidade e da verosimilhança: é muito diferente uma coisa acontecer por causa de outra ou depois de outra [εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἄπλοοὶ οἱ δὲ πεπλεγμένοι: καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μύθοι εἰσὶν ὑπάρχουσιν εὐθύς οὕσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πράξιν ἣς γινομένης ὥσπερ ὠρίσται συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἣς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ μετάβασις ἐστίν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγεννημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα: διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.]» (1452a10-20)

O que ele diz é que «estas coisas [as peripécias e o reconhecimento] devem surgir da própria estrutura do enredo (...) de acordo com o princípio da necessidade e da verosimilhança». Que a peripécia e o reconhecimento estão intimamente ligadas à estrutura do mito enquanto forma de indução da catarse fica também patente pela definição que Aristóteles delas dá. Quanto à peripécia:

«Peripécia é, como foi dito, a mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio de verosimilhança e necessidade. Assim, no Édipo, o mensageiro que chega com a intenção de alegrar Édipo e de o libertar dos seus receios em relação à sua mãe, depois de revelar quem ele era, produziu o efeito contrário [ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραπτομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπου καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὅς ἦν, τοῦναντίον ἐποίησεν.]» (1452a20-25).

Quando ao reconhecimento:

«Reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o reconhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade. O reconhecimento mais belo é aquele que opera juntamente com a peripécia, como acontece no Édipo. (...) Esta forma de reconhecimento acompanhado de peripécia suscita ou a compaixão ou o temor (e a tragédia é, por definição, a imitação de acções deste género), pois que desse reconhecimento e dessa peripécia depende o ser-se infeliz ou feliz [ἀναγνώρισις δὲ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων:

καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἄμα περιπέτεια γένηται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι. (...) ἢ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον οἷων πράξεων ἢ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται, ἐπειδὴ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται.]» (1452a30-1452b1).

A que ele adiciona ainda a terceira parte do mito, o sofrimento:

«Portanto, estas são as duas partes do enredo: peripécia e reconhecimento. A terceira é o sofrimento. (...) o sofrimento é um acto destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género [δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστὶ, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις: τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερωῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.]» (1452b5-15).

Não faz qualquer sentido dizer que a tragédia tem por finalidade provocar a piedade e o terror com vista à purificação dessas emoções, assumindo ao mesmo tempo que essas emoções sejam, elas próprias, também imitações: as acções são imitadas; as emoções genuínas. Só que essas imitações são o que provoca essas emoções, o que, se não permite atribuir a essas emoções o estatuto de uma imitação, permite contudo questioná-lo: de que forma emoções reais podem derivar de factos imitados? São essas emoções, por causa disso, menos válidas ou mais perigosas do que as emoções provocadas por acontecimentos reais?

Que a tragédia possa ser concebida como um instrumento de condução das acções dos homens não é um argumento desconhecido anteriormente a Aristóteles. Plutarco, ao falar-nos da reacção de Sólon à invenção da tragédia por Téspis, faz o seguinte relato:

«Nesse tempo começara Téspis a promover os espectáculos trágicos, que, por sua novidade, atraíam a maioria do povo, mas ainda não, [os poetas] aos concursos. Sólon que por sua índole era amigo de escutar e aprender (...) foi [um dia] assistir [ao espectáculo]: como era costume dos antigos o próprio Téspis representava. Após a representação, Sólon dirigiu a palavra a Téspis, perguntando-lhe se não se envergonhava de mentir de tal maneira diante de tantas pessoas, ao que o poeta respondeu que não era coisa perigosa dizer e fazer o que tinha feito, a modo de divertimento. Então Sólon, batendo fortemente o solo com o bastão, retorquiu: “louvando e aprovando tais jogos, em breve os iremos encontrar nas nossas assembleias [ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θεσπιν ἤδη τὴν

τραγωδίαν κινεῖν, καὶ διὰ τὴν καινότητα τοὺς πολλοὺς ἄγοντος τοῦ πράγματος, οὐπω δ' εἰς ἄμιλλαν ἐναγώνιον ἐξηγμένου, φύσει φιλήκοος ὦν καὶ φιλομαθῆς ὁ Σόλων, ἔτι μᾶλλον ἐν γήρα σχολῇ καὶ παιδιᾷ καὶ νῆ Δία πότοις καὶ μουσικῇ παραπέμπων ἑαυτὸν, ἐθεάσατο τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, ὥσπερ ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς. μετὰ δὲ τὴν θέαν προσαγορεύσας αὐτὸν ἠρώτησεν εἰ τοσοῦτων ἐναντίον οὐκ αἰσχύνεται τηλικαῦτα ψευδόμενος. φήσαντος δὲ τοῦ Θέσπιδος μὴ δεινὸν εἶναι τὸ μετὰ παιδιᾶς λέγειν τὰ τοιαῦτα καὶ πράσσειν, σφόδρα τῇ βακτηρίᾳ τὴν γῆν ὁ Σόλων πατάξας: “ταχύ μέντοι τὴν παιδίαν,” ἔφη, “ταύτην ἐπαινοῦντες οὕτω καὶ τιμῶντες εὐρήσομεν ἐν τοῖς συμβολαίοις.”]» (Plutarco, Σόλον, 29)

O perigo da tragédia é político. Aquilo de que Sólon tem receio é de que “mentir de tal maneira diante de tantas pessoas” se transforme em algo que “iremos encontrar nas nossas assembleias”: por isso ela deve ser vigorosamente censurada. Sólon, tornando manifesta a sua inteligência política, ao proferir esse veredicto, está com isso implicitamente a reconhecer um elemento comum, uma afinidade originária existente entre o espaço da representação dramática e o espaço da representação política. Assim, o bater do bastão de Sólon deve, mais do que um sinal de reprovação indignada da tragédia, ser sobretudo entendido como um sinal de reconhecimento dessa afinidade profunda e do perigo que isso traz.

A crítica que é dirigida por naturalistas como Hecateu, Xenófanes ou Heraclito à poesia épica e cosmogónica possui uma natureza inteiramente diversa daquela que é dirigida por Sólon à tragédia. A dos outros é sobretudo uma crítica lógica, cosmológica e ética, enquanto a deste é essencialmente política. O projecto político de Sólon gira em torno da noção de εὐνομία (cf. frg. 3). O perigo que Sólon vê na tragédia é o de uma perturbação dessa ordem social eunómica. A visão que Sólon tem de uma sociedade bem ordenada, equilibrada, de onde as tensões estão ausentes porque o peso relativo das partes contrabalançam o do todo, é inteiramente contrária a tudo aquilo que a tragédia representa, dado que a tragédia é, ela própria, uma representação da desordem, do que é impossível de conciliar, da parte que fragmenta e deixa incompleto o todo. O facto de a tragédia representar a desordem não significa que a tragédia tenha de ser, em si mesma, uma entidade desordenada. De todos os perigos advindos da tragédia, aquele que é o maior, e que fundamenta o facto de Sólon ter visto o espaço dramático da tragédia como sobreponível ao da assembleia da cidade, é aquele que corresponde ao da tragédia

representar a desordem de um forma ordenada – um elemento que transparece na noção aristotélica de unidade do mito trágico (cf. Poética, 1450b20-1451a35). O que há de perigoso na tragédia não está na sua finalidade técnica, mas na sua finalidade prática. De um ponto de vista técnico a tragédia apresenta-se como uma entidade una e acabada, e nesse sentido, perfeitamente ordenada: desse ponto de vista, ela é uma representação ordenada da desordem. Mas do ponto de vista prático ela ameaça transferir essa desordem, do espaço dramático, para o espaço político da assembleia da cidade – e é contra essa ameaça que Sólon se insurge. Qual é então a afinidade que Sólon pressente existir entre a política e a poesia trágica? A de ambas possuírem a mesma finalidade, só que de sinal contrário. Enquanto que, para Sólon, a política é uma actividade prática cuja finalidade é a de conseguir alcançar a boa ordem social, a tragédia é aquela actividade que visa produzir a desordem, representando-a.

O facto de a tradição ter feito coincidir o momento da invenção da tragédia, por Téspis, com o momento em que Sólon exercia a sua magistratura em Atenas, deve ser devidamente salientado. Com efeito, é como se, no momento em que a dimensão política, no seio da cultura grega antiga, começa pela primeira vez a emergir como espaço de representação da ordem social, como compensação, um espaço de representação do que há de desordenado na sociedade também tivesse de aparecer: e a tragédia é esse espaço. Sólon, contudo, estava demasiado próximo desses acontecimentos para se poder aperceber do seu significado (ele intui-o, mas não o percebe). Isso só acontecerá mais tarde, durante o período clássico, como testemunham os exemplos de Górgias, Platão e Aristóteles.

A possibilidade de olhar para a produção poética enquanto mimética, isto é, como sendo a produção de uma imitação, só se torna possível com o aparecimento da tragédia. E o veredicto de Sólon de que a tragédia diz mentiras é o sinal inequívoco desse facto. Antes de Sólon outros disseram serem os poetas mentirosos. Mas o sentido específico com que Sólon diz ser Téspis um mentiroso é diferente do sentido com que Hecateu, Xenófanes ou Heraclito disseram que Homero e Hesíodo o foram. Porquê? Porque é possível conceber que Homero e Hesíodo acreditassem nas suas mentiras, ao passo que nem Téspis, nem, depois dele, Ésquilo, Sófocles ou Eurípides, acreditariam. A epopeia e a cosmogonia queriam-se acreditáveis. A crítica dos fisiólogos é a de que os poetas mentem porque são maus produtores de verdade, embora em muitos casos o reclamassem ser invocando para isso o poder inspirador de um deus, ao passo que o tragediógrafo nunca pretenderá ser

considerado como tal. As Musas estão ausentes da tragédia. Quando o autor de tragédias compõe tragédias ele está inteiramente ciente de que essas tragédias são mentiras: quando Sólon perguntou a Téspis se ele “não se envergonhava de mentir de tal maneira diante de tantas pessoas” o que este lhe terá respondido não é que não era um mentiroso, mas sim que “não era coisa perigosa dizer e fazer o que tinha feito, a modo de divertimento”. Mas Hesíodo, por exemplo, teria dito que não, que o que dizia era a verdade porque as Musas o haviam inspirado. Assim, só se torna possível atribuir o carácter de uma imitação à epopeia, se primeiro esse carácter já tiver sido reconhecido à tragédia, dado que o reconhecimento de toda a poesia anterior à tragédia como imitativa só acontece retrospectivamente. Será esse reconhecimento da poesia como mentira que vai fazer com que a poesia possa ser considerada como uma técnica de produção imitativa, e conseqüentemente, como objecto de uma investigação naturalista, ou seja, como objecto de uma poética, como sucederá com Aristóteles. É por esse motivo que o aspecto mimético da poesia, mais do que qualquer outro, é, para Aristóteles, o mais importante. A poesia deixa de ser inspiração quando começa a ser imitação, deixa de ser épica ou lírica quando começa a ser trágica. Isso vai fazer com que, para lá de uma concepção de poesia em que a poesia é entendida como relato músico de acontecimentos passados e de uma concepção de poeta em que o poeta é entendido como aquele que faz, numa cultura, a passagem da oralidade para a escrita, a tragédia, enquanto manifestação do mesmo processo de naturalização que separou, a dos homens, da voz dos deuses, dando origem às disciplinas da história e da física, é, ela própria, o efeito de uma naturalização da poesia épica e lírica. Assim, o poeta trágico, ao contrário do poeta épico, já não é inspirado por uma Musa, isto é, já não é o auditor de uma voz divina que o informa de acontecimentos que ele, dada a sua condição mortal, não teve a oportunidade de testemunhar; em vez disso, o poeta trágico torna-se no imitador das acções dos homens, isto é, no imitador daquilo que era precisamente a função das Musas narrar. E a questão da verdade dessa narrativa torna-se secundária. Nesse sentido, a poesia torna-se numa imitação das acções do homens ao mesmo tempo que a história se torna num testemunho humano das acções humanas e ao mesmo tempo que a física se torna num testemunho humano das acções divinas. No final deste processo de separação da voz humana da voz dos deuses, ficamos com as três vozes separadas, cada uma delas correspondendo a cada uma das formas de conhecimento referidas por Aristóteles: a voz teórica da física, a voz prática da história e a voz poética da tragédia. O poeta trágico, entretanto, deixa de ser aquele que, como o poeta épico, numa cultura, faz a transição da oralidade para a escrita, para passar a ser aquele

que produz textos sem que na produção do texto esteja suposta uma oralidade originária. Essa oralidade fica tapada pelo texto.

A poesia trágica, ao ver-se como forma de imitação, não perde por isso o seu carácter religioso, só que esse carácter é transferido, do seu aspecto produtivo, ou músico, para o seu aspecto prático, ou catártico. O reconhecimento da presença de um efeito catártico na tragédia parece ser um acontecimento relativamente tardio na história da sua recepção. Sólon, claramente, não parece reconhecê-lo: ele intui-o, mas não o reconhece. Quem parece pela primeira vez fazer referência a esse aspecto é Górgias:

«Toda a poesia eu creio e defino “palavra com metro”. Aqueles que a escutam, um frémito de terror os invade, uma piedade cheia de pranto e uma ansiedade que se compraz na dor; [daí que], diante dos felizes ou infelizes acontecimentos a coisas ou pessoas estranhas, a alma passa, por meio [da arte] da palavra, por uma experiência própria [τὴν ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἦς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήας, ἐπ’ ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχῆ.] (Encómio a Helena, 9).

Ao que se acrescenta:

«(...) o verbo é um poderoso soberano que, com pequeníssimo corpo e completamente invisível, leva a termino obras diviníssimas. Com efeito, tem ele o poder de pôr fim ao temor, remover a dor, gerar a alegria, crescer a piedade. [(...) λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θεϊότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξήσαι.]» (8).

A piedade e o terror, as emoções referidas por Aristóteles como aquelas que a catarse tem por função purificar, são as mesmas que encontramos referidas em Górgias quando este discute os efeitos que a poesia trágica provoca nos seus ouvintes. E a concepção mimética da poesia também está aí presente. O texto de Górgias torna-se por isso importante para a compreensão, em Aristóteles, tanto da noção de catarse como de mimese. Com efeito, para Górgias, a poesia, para os que a ouvem, tem, por um lado, o efeito de produzir as emoções da piedade e do terror, e por outro, o de fazer com que “diante dos felizes ou infelizes

acontecimentos a coisas ou pessoas estranhas, a alma passa, por meio [da arte] da palavra, por uma experiência própria”, ou seja, a poesia tem a capacidade de provocar essas emoções perante a felicidade e infelicidade de coisas e pessoas que são estranhas a esses ouvintes, e portanto, coisas e pessoas em relação às quais os que escutam essa poesia não têm motivo para se sentirem assim, pois os acontecimentos que ouvem não são, nem os seus, nem os de coisas ou pessoas que lhes são familiares. É por isso que Górgias diz que a alma, através da arte das palavras, sente uma ”experiência própria”: a arte das palavras tem a capacidade de provocar em nós emoções verdadeiras perante acontecimentos que nos são estranhos, e nesse sentido, falsos. Este é o sentido primário de imitação. A alma tem acesso a uma experiência só através das palavras, experiência essa onde o efeito que essas palavras provocam nos seus ouvintes se substituem aos efeitos de uma experiência directa, só sensível e sem recurso a palavras. A poesia, enquanto arte das palavras, é uma mímica da realidade.

Às emoções trágicas Górgias associa certos sintomas fisiológicos: ao terror um “frémido”, e à piedade, um “pranto e uma ansiedade que se compraz na dor”. É importante realçar este aspecto do comprazimento na dor, isto é, de uma sensação de prazer que se sente ao se sentir essa dor. Para compreendermos o significado dessa relação entre prazer e dor é necessário tomar em consideração mais duas passagens de Górgias. A primeira:

«Os encantamentos que, por meio [da arte] da palavra, [resultam como que] inspirados, conforme o prazer, e extirpam a dor; é que, aderindo à opinião da alma, o poder do encantamento a fascina, a persuade, a transforma por mágica ilusão [αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπωδῆς ἔθελε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεῖα.]» (10).

A segunda:

«O poder da palavra tem idêntica relação com as funções da alma, que as prescrições de remédios com a natureza do corpo. Efectivamente, assim como há tais ou tais remédios que eliminam do corpo tais ou tais humores, e alguns que põe fim à doença e outros à vida, assim há as palavras que afligem, as que deleitam, as que aterrorizam, as que influem audácia nos ouvintes e, enfim, as que envenenam e enfermam a alma, por maligna virtude da persuasão [τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξιν πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν.

ὥσπερ γὰρ τῶν φαρμάκων ἄλλους ἄλλα χυμούς ἐκ τοῦ σώματος ἐξάγει, καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, οὕτω καὶ τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοῖ τι κακῆ τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.]»
(14).

A poesia trágica, a poesia da piedade e do terror, parece, para Górgias, possuir uma função terapêutica, ou pelo menos, uma função análoga à que “as prescrições de remédios” têm “com a natureza do corpo”. Como funciona essa terapia? Através da produção de um engano na alma. Esse engano ocorre quer quanto à experiência que a técnica das palavras produz, quer quanto à natureza das emoções de que a alma se persuade por efeito dessa experiência. Quanto à experiência que a técnica das palavras produz esse engano consiste em fazer a alma acreditar em emoções sem motivo, em emoções verdadeiras mas por motivos falsos, fazendo essas emoções “aderir à opinião da alma”. Quanto à natureza das emoções esse engano é produzido fazendo a alma sentir as emoções trágicas da piedade e do terror, não como dor mas como prazer. É nesse sentido que Górgias diz que a técnica das palavras transforma a alma “por mágica ilusão”: porque faz a alma acreditar em coisas que não existem. É também nesse sentido que ele diz que “os encantamentos (...) inspirados (...) conforme o prazer (...) extirpam a dor”. O que isso quer dizer é o seguinte: que os encantamentos produzidos pela técnica das palavras, apontados por Górgias como funcionando de forma semelhante à inspiração, dependendo da emoção trágica que, através da falsa experiência que produzem, persuadem a alma a acreditar, têm por efeito transformar em prazer, a dor habitualmente associado a essas emoções. Mas perguntamos: porque motivo é esse efeito conseguido? porque é que essas emoções são sentidas com prazer? Porque, mais uma vez, os acontecimentos que são experimentados não são acontecimentos verdadeiros mas imitações de acontecimentos verdadeiros, ou como Aristóteles dirá, imitações de ações. Se esses acontecimentos se passassem conosco ou com alguém familiar, alguém com quem tivéssemos laços de sangue, a possibilidade de transformar a emoções de piedade e terror em emoções de prazer estaria ausente: estaríamos condenados à dor. É porque estamos “diante dos felizes ou infelizes acontecimentos a coisas ou pessoas estranhas” que a transformação em sentimento de prazer é possível, que Górgias descreve como “uma «ansiedade que se compraz na dor”, ou seja, não como uma dor que é transformada ao ponto de desaparecer, ao ponto de se transformar em ausência de dor; a dor permanece, só que ela é sentida com prazer em vez

de dolorosamente. Através da poesia trágica que é produzida pela arte das palavras torna-se possível sentir de forma verdadeira as emoções da piedade e do terror mas com segurança e deleite. É essa a sua função terapêutica. E é esse o sentido original de catarse que encontraremos desenvolvido em Aristóteles.

Os termos que Górgias utiliza para descrever a transformação a que, “por mágica ilusão”, a alma é sujeita através da arte das palavras são, ora “encantamento”, ora “inspiração”. Em rigor, ele diz que é um encantamento que funciona como se fosse uma inspiração. Esta ambivalência terminológica é um indicador da diferença que a poesia trágica manifesta possuir relativamente a outros tipos de poesia anteriores. O termo “inspiração” pertence ao âmbito do deus Apolo e das Musas; o termo “encantamento”, ao âmbito da medicina. Ao preterir o termo “inspiração” em favor do termo “encantamento” Górgias está implicitamente a reconhecer que o conjunto de dispositivos descritivos e explicativos que estavam associadas à poesia pré-trágica já não mostram ser os mais adequados para fazerem essa descrição e essa explicação. O conjunto de tais dispositivos que mostra ser mais adequado é o conjunto de dispositivos associados às curas medicinais. Mas o processo de inspiração música está ausente da tragédia. O autor de tragédias não se vê como o enunciador de um discurso poético cuja origem não está nele mas na actividade inspiradora de uma Musa. E o tragediógrafo assume-se como o autor dos textos que compõe, que são vistos precisamente como uma actividade mimética. A tragédia tem mais a ver com a medicina do que com as Musas, tem mais a ver com cura do que com inspiração. Só que, por causa disso, a explicação medicinal começa também retrospectivamente a estender-se também à épica e à lírica. Nesse sentido, torna-se necessário arranjar uma descrição mais adequada da poesia. Essa nova descrição é justamente dada pela poética. Assim, ao nível da poética a poesia tem uma finalidade técnica e uma finalidade prática. A finalidade prática da poesia deriva de Sólon e é desenvolvida por Platão. A finalidade técnica da poesia deriva de Górgias e é desenvolvida por Aristóteles. A prática gira em torno da noção de mimese e a técnica em torno da noção catarse. A poesia trágica é *técnica* quanto à imitação e *prática* quanto à catarse.

III
SIGNO E SUBSTÂNCIA

7. SÍMBOLOS E SEMÂNTICA

É possível estabelecer uma distinção entre o pensamento e a linguagem. A linguagem é o reflexo clarificador do pensamento. A sua função é, nesse caso, essencialmente uma função articuladora e sintáctica do sentido, sendo acidental se a cumpre utilizando sons, imagens ou qualquer outro suporte oriundo da sensibilidade. Não fosse assim e ter-se-ia de considerar que os surdos-mudos (sobretudo os congénitos) são desprovidos de pensamento, o que, obviamente, é incorrecto, uma vez que também eles desenvolvem formas de linguagem. Com efeito, aqueles que são surdos-mudos compensam essa sua limitação ao nível da vocalização substituindo a função que o som desempenha na linguagem oral por uma função equivalente com a imagem. O exemplo da *Lenguage de Signos Nicaragüense*, a qual foi desenvolvida de forma natural sem a intervenção de falantes orais, é paradigmático a este respeito (Pinker: 1994, 36-37). Na medida em que a linguagem gestual é composta exclusivamente por símbolos visuais ela é mais parecida com a linguagem escrita do que com a linguagem oral daqueles que não sofrem essa limitação. Podemos dizer que a linguagem gestual é como a linguagem mais dominante seria se porventura não houvesse oralidade (se a espécie humana fosse naturalmente desprovida do sentido da audição, mas não do da visão). E mesmo para os que não são surdos-mudos há toda uma linguagem gestual pré-oral que é executada ao nível das expressões faciais e da pose do corpo. Tais gestos primitivos de tristeza e alegria estão para a linguagem gestual dos surdos-mudos como os sons do choro e do riso estão para a linguagem oral.

Há, nesse caso, linguagens de primeira e de segunda ordem. Porque representa directamente os conceitos do pensamento a linguagem oral é de primeira ordem. Porque só indirectamente os representa, a linguagem escrita é de segunda ordem. Assim, os grafemas, antes de serem grafemas, são em geral fonemas. Elas são a representação gráfica de um determinado som produzido pelo instrumento vocal humano. Mas nem todos os grafemas começam por ser fonemas. Com efeito, há grafemas que não têm qualquer correspondente fónico: os espaços em branco entre as palavras, os pontos, as vírgulas, as aspas, os parêntesis curvos e rectos, as chavetas, o cifrão, os sinais das operações aritméticas, o traço da fracção, o “v” alongado da raiz quadrada e outros. Mas

as letras têm um correspondente fónico. Do que se conclui que a linguagem escrita é composta, quer por um conjunto de grafemas fónicos, quer por um conjunto de grafemas não-fónicos. Mas isso só demonstra aquilo que já dissemos e que é o facto de a linguagem escrita corresponder essencialmente a uma linguagem de articulação entre sons e imagens. Mas isso significa também que há um plano dessa linguagem que mantém com o pensamento um grau de imediatidade que é idêntico ao da linguagem oral. Se consideramos a simbologia matemática separadamente do resto da escrita ela apresenta-se sob contornos que são os de uma linguagem de primeira ordem. Que a escrita utilize símbolos que são representações gráficas de sons e símbolos que são representações gráficas de conceitos, só prova que a escrita é uma linguagem que mistura imagens e sons – o que, em todo o caso, é o que nós começamos por dizer.

Mas os gestos da linguagem gestual são, propriamente, “coreoemas” (o termo é proposto por nós). Os *coreoemas* são gestos visuais que simbolizam uma ideia através do movimento do corpo, tipicamente, o das mãos. Existe um termo técnico para designar os gestos especificamente feitos com mão: *queremas*. Mas reduzir a linguagem gestual ao movimento das mãos é obviamente redutor. Há, pois, uma linha fina que separa a dança da linguagem gestual dos surdos-mudos. Valerie Sutton desenvolveu um sistema de escrita onde uma *SignWriting* surge inserida num conjunto amplo de linguagens gestuais desenvolvidas a partir da sua experiência como dançarina clássica (cf. nota nº1). É possível considerar que a dança mantém em comum com a linguagem gestual dos surdos-mudos o elemento do ritmo, o qual, nesse caso, é, não musical, mas corpóreo. Os coreoemas, sendo visuais, mantêm com o pensamento uma relação de simbolização que é mais directa do que aquela que os grafemas, sendo igualmente visuais, também mantêm. A relação dos coreoemas com o pensamento esta ao mesmo nível de imediatidade dos fonemas. Os grafemas são uma simbolização indirecta do pensamento, sempre mediado pelos fonemas da oralidade, quer vocalmente expressa, quer imaginada. É essa secundarização dos grafemas que, para o caso específico da escrita, vai despír a linguagem do seu aspecto volitivo, o qual está sempre presente na oralidade. Assim, a simulação da acção humana feita por actores é um suplemento fornecido à imitação textual, à imitação da razão humana feita por meio da escrita, como recurso para a impossibilidade de a imitação textual, com base nos seus próprios recursos, imitar a acção humana. E a dramatização teatral é a simulação por meio dos corpos de actores da acção humana.

Quando anteriormente dissemos que o sentido é mais amplo do que a linguagem estávamos com isso a querer dizer que o sentido é mais amplo do que o que qualquer sintaxe linguística pode esperar abarcar, e que portanto há uma diferença irreduzível entre pensamento e linguagem. Isto porque a amplitude das operações sinestésicas que a razão humana utiliza para produzir sentido vão muito além daquelas que a linguagem, pelo menos até ao momento actual da sua evolução, necessita para o fazer. Mas por outro lado, só é possível perceber cabalmente a função que a linguagem desempenha na economia geral da razão humana se enquadrarmos essa função no contexto de uma teoria semântica alargada. Não se trata expandir ou não a sintaxe linguística de forma a que ela possa abarcar novas extensões de sentido. Trata-se de perceber os limites do próprio sentido linguístico contrapondo-o a um tipo de sentido que não o é.

Nessa perspectiva, nem o argumento desenvolvido por Derrida no propósito de expandir o campo do sentido de forma a abarcar também a escrita considerada numa sua putativa autonomia face à oralidade é porventura abrangente o suficiente para dar conta da totalidade semântica com que a razão humana se confronta quanto à percepção de diferenças sinestésicas. É certo que sua intenção nunca foi a de fazer um gesto de plena abrangência do campo do sentido. Pelo contrário, ela foi sempre só a de chamar a atenção para a existência de zonas de sentido inexploradas. As quais, se permanecem nessa situação, é justamente por causa das injustificadas pretensões hegemónicas de um modelo semântico baseado no primado da oralidade face à escrita e que é por ele associado à história da metafísica ocidental. Quando vemos Derrida desenvolver a sua proposta de expansão do campo semântico, fá-lo pelo argumento de que as concepções que foram sendo desenvolvidas pela metafísica sobre o carácter derivativo da escrita face à oralidade terem sido elaboradas a partir de um ponto de vista que é, não o da oralidade, mas o da própria escrita. O melhor exemplo disto seria o de Platão (cf. 1967, 26), o qual, se critica a escrita com base nesse seu carácter derivativo face à oralidade, o faz recorrendo para esse efeito à própria escrita, e portanto, ao próprio instrumento que expressamente critica (cf. *Fedro*, 275c-277a).

Consideremos esse caso em algum detalhe. No *Fedro* vemos Sócrates criticar abertamente a linguagem escrita por:

«(...) se achar que as palavras escritas podem fazer mais do que ajudar a lembrar quem já sabe aquilo sobre o qual a escrita fala [(...) πλέον τι οϊόμενος εἶναι λόγους γεγραμμένους τοῦ τὸν εἰδὸτα ὑπομνήσαι περὶ ὧν ἂν ᾗ τὰ γεγραμμένα.]» (275c-d).

A seguir diz:

«Sabes Fedro, isso é o que há de estranho com a escrita, que a torna muito parecida com a pintura. A obra do pintor está perante nós como se estivesse viva, mas se lhe perguntarmos alguma coisa ela fica num silêncio majestoso. O mesmo se passa com as palavras escritas. Elas parecem falar contigo como se tu fosses inteligente, mas se, por um desejo de aprender, lhe perguntares alguma coisa sobre o que elas dizem, elas continuam a dizer sempre a mesma coisa. E uma vez que alguma coisa é passada à escrita, a composição, indiferentemente de qual seja o seu assunto, deambula de lugar em lugar, caindo nas mãos, não apenas daqueles que a compreendem, mas também daqueles a quem isso não diz respeito. Não sabe como se há-de dirigir às pessoas certas, e evitar dirigir-se às erradas. E quando é mal tratada e abusada injustamente precisa sempre que o pai venha em seu auxílio, uma vez que é vulnerável e incapaz de se defender a si própria [δεινὸν γάρ που, ὦ Φαῖδρε, τοῦτ' ἔχει γραφή, καὶ ὡς ἀληθῶς ὁμοιον ζωγραφία. καὶ γὰρ τὰ ἐκείνης ἔκγονα ἔστηκε μὲν ὡς ζῶντα, ἐὰν δ' ἀνέρη τι, σεμνῶς πάνυ σιγᾷ. ταῦτόν δὲ καὶ οἱ λόγοι: δόξαις μὲν ἂν ὡς τι φρονούντας αὐτοὺς λέγειν, ἐὰν δὲ τι ἔρη τῶν λεγομένων βουλόμενος μαθεῖν, ἔν τι σημαίνει μόνον ταῦτόν ἀεὶ. ὅταν δὲ ἅπαξ γραφῆ, κυλινδεῖται μὲν πανταχοῦ πᾶς λόγος ὁμοίως παρὰ τοῖς ἐπείουσιν, ὡς δ' αὐτως παρ' οἷς οὐδὲν προσήκει, καὶ οὐκ ἐπίσταται λέγειν οἷς δεῖ γε καὶ μὴ. πλημμελούμενος δὲ καὶ οὐκ ἐν δίκῃ λοιδορηθεὶς τοῦ πατρὸς ἀεὶ δεῖται βοηθοῦ: αὐτὸς γὰρ οὔτ' ἀμύνασθαι οὔτε βοηθῆσαι δυνατὸς αὐτῷ.]» (275d-e).

É aqui enunciado todo um conjunto de acusações à linguagem escrita. Por um lado, a escrita é acusada de ser a) um simples auxiliar de memória, apenas b) uma imagem silenciosa, e portanto, de c) apenas aparentar simular falar com inteligência, uma vez que, d) não responde às perguntas que se lhe colocam mas unicamente repete aquilo que diz. Por outro lado, ela é também acusada de e) não ser selectiva quanto a quem se dirige, e portanto, de se f) dirigir a quem não deve, e de g), por ser incapaz de se defender por si própria, precisar que o seu autor venha em seu auxílio para o fazer. Há todo um conjunto que ilações que imediatamente podem ser daqui retiradas. O primeiro conjunto de acusações tem um carácter distinto dos do segundo. As acusações de e) a g) têm a ver com um problema distinto do das outras alíneas. As acusações feitas de a) a d) são de carácter essencialmente epistemológico. O que elas querem dizer, à luz do que já dissemos a

propósito da imaginação, é que a linguagem escrita é a) uma função simulativa da imaginação, por isso é que é um simples auxiliar de memória, é b) uma simulação de um som por meio de uma imagem, por isso é que ela é uma imagem silenciosa, c) a sua voz é racional, por isso é que aparenta falar com inteligência, mas d) não tem vontade, por isso é que não responde às perguntas que se lhe colocam e apenas repete o que diz. Enquanto que as outras acusações são de carácter ético-político. É peculiar que um discurso possa ser entendido como capaz de atacar e defender. Isso indicia uma sua compreensão em termos de vontade. Ou seja, tal que falar seja agir. Mas a escrita, porque não é fala, mas simula a fala, não é possuidora de quaisquer dos atributos da acção, e portanto, da vontade. Daí que não se saiba defender nem atacar. Isto, apesar de a sua voz ser inteligente. Isto indica que a escrita traz uma separação entre a vontade e a razão que não é verificável ao nível da fala. Se a linguagem escrita não ataca nem defende, mas “é maltratada e abusada injustamente precisando (...) que o pai venha em seu auxílio, uma vez que é vulnerável e incapaz de se defender a si própria”, é precisamente porque a linguagem falada, ou seja, o pai, é capaz de atacar e defender. O que indica que a fala (ou oralidade), ao contrário da escrita, opera, quer ao nível da razão, quer ao nível da vontade. A fala é inteligência e volição. A passo que a escrita é só inteligência. O que quer dizer que além desta há uma outra indicação que pode ser retirada do que Sócrates diz. A de que a inteligência, por si só, não é uma arma, uma vez que ela, tal como o discurso escrito que puramente a representa, é incapaz de atacar ou defender. Mas que se lhe se adicionar uma vontade, como na fala, então ela transforma-se numa. E Platão também nos dá uma indicação de como o discurso falado pode ser usado enquanto arma. É-o na medida em que é capaz, por um lado, de responder às perguntas que lhe são colocadas, e por outro, de optar por, ou ficar calado, ou pronunciar-se.

No seguimento desta passagem Platão invoca ainda um outro tipo de escrita. Sócrates pergunta a Fédon se não há “um outro tipo de discurso que é afim ao discurso falado, mas cuja legitimidade é inquestionável?”. Interrogado por Fedro sobre que discurso é esse, Sócrates diz ser ele “aquele tipo de discurso que vai de mão em mão com o conhecimento, e que está escrito na alma do aprendiz, que se pode defender a si próprio [responder às perguntas que lhe são colocadas], e sabe a quem se deve dirigir [pronunciar-se] e a quem deve nada dizer [fica calado]”. Ao que Fedro expressamente replica:

«Queres dizer um discurso de quem sabe, o discurso vivo e animado, o original de que o discurso escrito pode apropriadamente ser designado por imagem [τὸν τοῦ εἰδότος λόγον λέγεις ζῶντα καὶ ἔμψυχον, οὗ ὁ γεγραμμένος εἶδωλον ἂν τι λέγοιτο δικαίως.]» (276a).

As características específicas desse discurso vivo são descritas mais à frente por Sócrates quando diz que:

«(...) o dialético escolhe uma alma do tipo certo e nela semeia e lava as suas palavras de conhecimento, palavras que se sabem defender a si mesmas e a quem as plantou, palavras que em vez de permanecerem estéreis contêm a semente das quais novas palavras crescem em novos lugares, e que são a garantia da sua imortalidade, e assim oferecer a quem os tem a maior felicidade que é dada ter ao homem [(...) τῇ διαλεκτικῇ τέχνῃ χρώμενος, λαβὼν ψυχὴν προσήκουσαν, φυτεὴν τε καὶ σπεῖρην μετ' ἐπιστήμης λόγους, οἳ ἑαυτοῖς τῷ τε φυτεύσαντι βοηθεῖν ἱκανοὶ καὶ οὐχὶ ἄκαρποι ἀλλὰ ἔχοντες σπέρμα, ὅθεν ἄλλοι ἐν ἄλλοις ἦθεσι φυόμενοι τοῦτ' αἰεὶ ἀθάνατον παρέχειν ἱκανοί, καὶ τὸν ἔχοντα εὐδαιμονεῖν ποιῶντες εἰς ὅσον ἀνθρώπῳ δυνατόν μάλιστα.]» (276e-277a).

O discurso vivo, “que está escrito na alma do aprendiz”, é o discurso que alguém, o dialético, semeia nessa alma. A alegoria é ostensivamente política. O discurso vivo da alma, por oposição ao discurso morto da escrita, é um discurso que contém em si uma receita de domínio. A receita de como através da sua capacidade de multiplicação, de “palavras que (...) contêm a semente das quais novas palavras crescem”, e do seu enquanto arma “que se sabem defender a si mesmas e a quem as plantou” se pode proceder à conquista, primeiro do espaço, «em novos lugares», depois do tempo, “são a garantia da imortalidade” e uma oferta de “felicidade”. A “semente” é a vontade que lhe está subjacente. A vontade é o princípio vital e reprodutor do discurso. E essa, como a de entre o discurso escrito é o discurso falado, é a diferença entre o discurso vivo e o discurso morto. O aprendiz é o espectador político, o dialético, o educador.

Aqui é também feita uma associação mimética entre a escrita e a oralidade. O discurso vivo é expressamente descrito como “o original de que o discurso escrito pode apropriadamente ser designado por imagem”. O original de que o discurso escrito é a cópia parece ser aqui, não o discurso falado, mas um discurso também ele escrito. Mas se assim é como é que as acusações dirigidas por Sócrates contra a escrita têm validade?

Porque o que há de diferente entre um e outro tipo de discurso não é o facto de um ser escrito e o outro oral, mas de um ser vivo e o outro morto. Ou seja, de um estar dependente uma vontade que o manipula e guia e do outro não. Percebemos assim que Platão, quando fala de uma escrita da alma de que a escrita dos textos é meramente a cópia, está na verdade a falar da imaginação. Mas qual é a escrita que depende da vontade? O problema aqui está em saber separar o acto de oralmente expressar algo, do acto de escutar uma voz que nos fala interiormente. O primeiro é um acto sinestésico baseado apenas em sensações fenomáticas. Enquanto que o segundo é um acto sinestésico baseado em sensações fantasmáticas. A voz do pensamento é uma forma de escrita porque, tal como a voz que nos fala nos textos é uma cópia da voz do pensamento, assim a voz do pensamento é uma cópia da voz da oralidade, a voz que é falada quando alguém fala com outrem. Enquanto que a voz da escrita textual é uma cópia da cópia que voz do pensamento é. Qual é então a diferença entre a voz do discurso pensado e a voz do discurso escrito? A diferença está em que enquanto a voz do pensamento é uma imitação da voz da oralidade, a voz do texto é a simulação da voz do pensamento. Ou seja, as sensações sonoras fantasmáticas a que correspondem a voz do discurso pensado estão dependentes de uma vontade, tal que entre ela e a voz oral não haja qualquer diferença. Mas entre a voz do pensamento e a voz do texto a diferença é inteiramente perceptível. Que o pensamento seja mais amplo que a voz que o imita, é equivalente a dizer que o sentido é mais amplo que a sintaxe linguística.

Na perspectiva de Derrida, desde sempre que a filosofia ocidental terá olhado para o sentido produzido por meio do som como o único verdadeiramente válido:

«(...) [l'histoire de la métaphysique (...) malgré toutes les différences de Platon à Hegel (...) mais aussi hors de ses limites apparentes, des présocratiques à Heidegger, a toujours assigné au logos l'origine de la vérité en général : l'histoire de la vérité, de la vérité de la vérité, a toujours été, à la différence près d'une diversion métaphorique dont il nous faudra rendre compte, l'abaissement de l'écriture et son refoulement hors de la parole « pleine »]» (1967, 11-12).

A proposta de Derrida é a de que escrita produz um tipo de sentido diverso do da oralidade. Mas ele esquece-se de que a escrita, embora efectivamente produza um tipo de sentido que é diferente do da oralidade, produz dois tipos de sentido escritos distintos. Um está ligado à projecção noemática de uma imagem sobre um campo fenomático composto

por todas as sensações. O outro está ligado à projecção noemática de uma imagem sobre, nem sequer todo os sons do campo fenomático, mas só sobre certos sons, os alfabéticos. Um está ligado à escrita ideográfica, o outro, à escrita logográfica. Ao defender que o sentido produzido pela oralidade é um e que o sentido produzido pela escrita é outro, um estando depende da diferença só entre sons (como em Saussure), o outro estando dependente da diferença só entre imagens, Derrida esvazia indevidamente o campo semântico da escrita fonética onde o sentido depende efectivamente da diferença, quer entre sons e imagens (localizado ao nível da escrita), quer entre imagens e sons (localizado ao nível da leitura). Além disso, reduzir o sentido produzido pela diferença entre imagens exclusivamente ao sentido que é produzido pela linguagem escrita é esquecer que o raciocínio matemático também é possível na razão humana analfabeta. Não é efectivamente preciso saber ler e escrever, seja ideograficamente, seja logograficamente, para poder pensar que $3+2=5$. E $3+2=5$ não é um conceito singular, a diferença entre uma imagem e outra, mas uma forma de sintaxe, a diferença entre várias imagens (só “2”, “3” e “5” são conceitos, “+” e “=” sendo articulações sintácticas). E contudo, o sentido produzido por $3+2=5$ não é dependente, nem da diferença, ao nível da oralidade, entre sons e o resto da sensibilidade, nem da diferença, ao nível da escrita, entre sons e imagens. Em vez disso, o sentido da sintaxe matemática depende da diferença entre imagens noemáticas e todo o campo fenomático da sensibilidade. Ela ocupa nesse caso uma posição que é paralela à da sintaxe linguística, com a diferença de que a sintaxe linguística usa como sensação noemática o som. A matemática é uma sintaxe não-fonética. E símbolos como “2”, “3” e “5” são, não linguísticos, mas imagéticos. A prova disso pode ser encontrada no facto de ela ser representada por uma forma de escrita que é ideográfica e não logográfica. Com efeito, ao contrário da escrita alfabética, a qual corresponde a uma imagnetização do som, a escrita matemática corresponde a uma fonetização da imagem. Isso é patente pelo facto, por exemplo, de a aprendizagem da matemática não depender das condições inerentes à convencionalidade da língua. A dificuldade em perceber isto está provavelmente ligado ao facto de que para fazer a demonstração de que a sintaxe matemática é uma sintaxe não-fonética é necessário elaborar um discurso epistemológico o qual faz obviamente recurso de signos linguísticos. Ao passo que a sintaxe matemática (e geométrica), se serve para demonstrar relações entre grandezas, entre continuidades e descontinuidades, não serve para demonstrar teses epistemológicas. Assim, só se pode demonstrar que a sintaxe matemática é não-fonética recorrendo a uma sintaxe fonética, o que leva a que facilmente se confunda o modo discursivo da demonstração com o

conteúdo do que é demonstrado. Mas isso quer dizer também que quando a sintaxe matemática é verbalizada, quer em termos orais, quer em termos escritos, já está em jogo uma tradução. Caso contrário, não haveria qualquer diferença entre $\langle 3+2=5 \rangle$ e a vocalização de ‘três mais dois igual a cinco’ ou (b) a frase escrita “três mais dois igual a cinco” (não seria possível recorrer à simbologia matemática). Derrida parece estar ciente de que o desenvolvimento da ciência moderna está dependente do desenvolvimento daquilo que ele designa por uma “escrita não-fonética”. Mas ele subsume-a na mesma à lógica:

«(...) mesmo se a prática da ciência nunca cessou de contestar a prática do imperialismo do logos, por exemplo, fazendo apelo, desde sempre e cada vez mais, à escrita não-fonética [...même si la pratique de la science n’a jamais cessé de contester la pratique du l’imperialisme du logos, par exemple, en faisant appel, depuis toujours et de plus en plus, à l’écriture non-phonétique]» (12).

Mas se assumirmos que a sintaxe matemática é uma sintaxe cujo sentido está baseado na diferença entre uma imagem noemática e todo o campo das sensações fenomáticas, por oposição a sintaxe linguística cujo sentido está baseado na diferença entre um som noemático e todo o campo das sensações fenomáticas, então a proposta de Derrida de a escrita ser uma sintaxe da diferença entre imagens é posta em perspectiva. Isto é, a par de uma linguagem oral temos também a ocorrência de uma sintaxe de primeira ordem imagética. Há pois, ao mesmo nível de linguagem primária da oralidade, uma outra linguagem que não é oral, e que parece funcionar a um nível que, do ponto de vista da linguagem fonética, é pré-oral ou pré-gramatical. É este o local de produção de sentido que a lógica ocupa. E a sintaxe matemática parece ocorrer a um nível pré-gramatical numa posição idêntica à que a lógica da identidade e da não-contradição ocupa. Ao projectar uma imagem sobre um som que já é um sentido a linguagem escrita logográfica está a produzir sentido projectando-o sobre outro sentido. Mas isso é na mesma a projecção de uma sensação sobre outra sensação. O que Derrida diz é que a imagem também produz sentido. Já o produzia, por exemplo, na pintura, na escultura ou na arquitectura. A diferença é que estamos a falar de um sentido sintáctico, articulado num discurso. Ao passo que o sentido presente nas artes plásticas não é sintáctico. A lógica restringe o campo do sentido à sintaxe, não apenas da escrita, mas da escrita precisamente considerada na sua forma subordinada face à escrita alfabética. Isto é, a lógica restringe

sintacticamente o campo do sentido. Sendo assim, a nossa análise irá sobretudo incidir sobre a forma como os princípios lógicos operam essa restrição.

Derrida crítica um conceito de escrita “onde a fonetização da escrita deve dissimular a sua própria história” e uma metafísica “que sempre alocou ao logos a origem da verdade em geral, a história da verdade, a verdade da verdade”, os quais “sempre foram, à diferença perto de uma diversão metafórica de que nos devemos dar conta, o abaixamento da escrita no seu fora da palavra escrita “plena””. As objecções contra a metafísica ocidental são as de que ela sempre se baseou no desejo de recuperar a presença de um sentido originário localizado na oralidade, ao qual contudo tem dificuldade em aceder por causa da tecnologia de escrita alfabética que utiliza para se expressar. Platão expressa bem esta contradição, por um lado, ao atacar a escrita como ocultadora da verdade, e por outro, ao utilizar como instrumento para empreender esse ataque essa mesma escrita. Mas o sentido da escrita alfabético não é menos genuíno do que qualquer outro. Uma gramatologia não esgota esse sentido. Mas há uma escrita que não é autónoma face à oralidade mas que contudo é semântica. O que quer dizer que Derrida rejeita a escrita, não em nome de um alargamento do sentido, mas na verdade em nome da sua restrição. Ao nível da linguagem escrita a produção de sentido ocorre exactamente da mesma forma só que a sensação secundária é a imagem. Quando o ponto de incidência fenomático dessa imagem é o som produzido pela linguagem oral, então estamos perante uma linguagem escrita. Quando o ponto de incidência fenomático dessa imagem não é o som produzido pela linguagem oral, não é voz que emana da sua aparição, mas qualquer outra sensação perceptível ao nível primário, então estamos perante uma linguagem escrita de primeira ordem. Ora, Derrida não estabelece esta distinção entre linguagens de primeira e segunda ordem. Por isso ele confunde a linguagem escrita, ou gramática, com a linguagem matemática. Ele assume que toda a linguagem escrita é, à partida, uma linguagem matemática. A sua gramatologia, em rigor, melhor deveria ser uma “matematologia”. Nesse caso, estamos em crer que, quanto a este ponto, Derrida está errado, e que o sentido presente na linguagem escrita alfabética depende (pelo esquema mimético por nós já apresentado) sempre da oralidade. Embora também estejamos em crer que hajam linguagens escrita cuja sintaxe depende somente de imagens, por exemplo, a aritmética e a geometria ou a linguagem gestual dos surdos-mudos.

Derrida pretende subsumir a semiótica à linguística, subsumindo a linguística a uma semântica de cariz fenomenológico. Ele pretende reformular a noção de signo linguístico fazendo reportar a produção do sentido, não apenas à distinção formal entre significado e significante, mas também à diferença material, quer (a) entre som e som, ao nível da linguagem oral, quer (b) entre imagem e imagem, ao nível da linguagem escrita. Fáz-lo no propósito de chamar a atenção, quer para o facto de a escrita (a) se constituir como uma linguagem independente da oralidade, quer, também, para o facto de a escrita (a) se apresentar como uma linguagem mais originária ao nível da produção de sentido do que a própria oralidade o é. Isto é defendido em confronto com a filosofia ocidental, a qual, para Derrida, terá sempre advogado a defesa do fonologismo e da metafísica logocêntrica. O estabelecimento de uma ciência gramatológica corresponderia pois à proposta de uma ciência que se ocuparia em estudar a linguagem nessa sua forma puramente só escrita, uma ciência da escrita só enquanto escrita e não da escrita enquanto suplemento da oralidade.

Uma tal proposta corresponderia, por seu turno, ao deslocamento do estudo da linguagem para uma posição externa à do estruturalismo, isto é, externa aquela posição em que o signo é colocado no centro da análise do fenómeno linguístico. A noção de signo em que estruturalismo se baseia tem origem no *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure. Aí a noção de signo surge como o esforço de sofisticação de uma concepção supostamente ingénua da linguagem que assume que as palavras são etiquetas, isto, tal que a língua surja essencialmente como «uma nomenclatura, (...) uma lista de termos correspondentes a séries de coisas [une nomenclature, (...) une liste de termes correspondant à autant de choses]» (1949, 97; cf. 34). Esta concepção é criticável, diz Saussure, porque (a) «supõe as ideias já feitas pré-existindo às palavras [suppose des idées toutes faites préexistant aux mots]», (b) «não nos diz se o nome é de natureza vocal ou psíquica [elle ne nous dit pas se le nom est de nature vocal ou psychique]», e (c) «deixa supor que o laço que une um nome a uma coisa é uma operação simples, o que está longe de ser verdade [laisse supposer que le lien qui unit un nom à une chose est une opération toute simple, ce qui est bien d'être vrai]» (97). Mas essa concepção sugere, ainda assim, «que a unidade linguística é um fenómeno duplo, resultante da aproximação de dois termos [l'unité linguistique est une chose double, faite du rapprochement de deux termes]» (98). Saussure sugere que essa aproximação ocorre ao nível do signo linguístico, o qual une «não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica [non une chose

et un nom, mais un concept et une image acoustique]», onde «[e]sta última não é o som material, coisa puramente física, mas a marca psíquica desse som, a sua representação fornecida pelo testemunho dos sentidos [c]ette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens]», ela «é sensorial (...) [elle est sensorielle]» (98). Temos pois que a “coisa”, o objecto concreto, no esquema mais sofisticado de Saussure, é substituído pela “imagem acústica”, pela marca psíquica que o som imprime na mente (a qual é distinta do som físico que pode ser escutado mediante uma sua vocalização efectiva). Enquanto que a “ideia”, o conceito abstracto, é, face ao esquema mais simplista, mantido no mesmo lugar. As palavras continuam a ser etiquetas, só que agora, em vez de das coisas, das ideias. Elas deixam de ser uma nomenclatura dos objectos concretos para passarem a sê-lo dos conceitos abstractos, ou como também lhes chama Saussure, dos «factos da consciência [faits de conscience]» (28). O signo linguístico torna-se numa «entidade psíquica de duas faces [entité psychique à deux faces]» (99), numa estando localizada a imagem acústica, noutra o conceito. O signo linguístico, tal como é concebido por Saussure, separa as palavras das coisas. Através dele as palavras nomeiam, não os objectos concretos, mas os conceitos abstractos. O que quer dizer que as palavras, nesse caso, usufruem de uma relação privilegiada, em vez de com o das coisas, com o mundo das ideias. A palavra *árvore*, por exemplo, não se refere directamente ao objecto concreto a que se dá esse nome, mas refere-se à imagem mental que os sentidos dela produzem. Ela é a imagem acústica de uma imagem mental e só indirectamente é que ela se refere ao objecto concreto. Aquilo a que ela, enquanto signo, directamente se refere é, pois, ao conceito de “árvore”. As palavras são o nome, não das coisas, mas das ideias.

Porque a palavra nomeia um conceito torna-se difícil distingui-los. Isto sucede porque uma palavra se refere, quer (a) à palavra que aí representa um conceito, quer (b) ao conceito que essa palavra aí representa. Mas porque vêm juntos é habitual ver, ou só lado do conceito, ou só o lado da imagem acústica, perdendo-se assim de vista o a palavra se referir a uma totalidade sónica. A noção de signo acarreta pois um «importante problema de terminologia [une importante question de terminologie]» (99). Com efeito, diz Saussure, «no uso corrente este termo [o de signo] designa geralmente só a imagem acústica, por exemplo uma palavra (*arbor*, etc.). Esquecemo-nos de que se chamamos signo a *arbor* é porque encerra o conceito “árvore” de tal forma que a ideia de parte sensorial implica uma noção de totalidade [dans l'usage courant ce terme désigne

généralement l'image acoustique seule, par exemple un mot (*arbor*, etc.). On oublie que si *arbor* est appelé signe, ce n'est qu'en tant qu'il porte le concept « arbre », de telle sorte que l'idée de la partie sensorielle implique celle du total]» (99), acrescentando, com vista a resolver esse problema: «A ambiguidade desapareceria se designássemos as três noções a que nos referimos por meio de nomes relacionados uns com os outros mas que estabelecessem oposição. Propomos manter a palavra signo para designar o total e substituir conceito e imagem acústica respectivamente por *significado* e *significante*; estes dois termos têm a vantagem de marcar a oposição que os separa entre si e que os distingue do total de que fazem parte (...) [L'ambiguïté disparaîtrait si l'on désignait les trois notions ici en présence par des noms qui s'appellent les un les autres tout en s'opposant. Nous proposons de conserver le mot signe pour désigner le total, et remplacer concept et image acoustique respectivement par *signifié* et *signifiant* (...)]» (99).

Saussure resolve o problema atribuindo nomes diferentes às palavras. E portanto, ele renomeia, não uma coisa com outro nome, mas um nome com outro nome, sendo este acto como que um auto-exemplo daquilo que ele propõe. O que isso quer dizer é que diferentes imagens acústicas (ou significantes) podem ser referidas ao mesmo conceito (ou significado). É isso que se passa quando, por exemplo, se muda (a) a imagem acústica de imagem acústica para significante e (b) a imagem acústica de conceito para significado, sendo que o conceito, a ideia que lhes corresponde será, em princípio, idêntica. É porque se podem dar diferentes nomes à mesma ideia que é fácil perceber como um conceito, para além da palavra que se lhe refere, é inteiramente inominável. Tal permitirá argumentar em favor da existência de uma diferença entre o pensamento e a linguagem. Resta então saber o que é que se alterou em termos de “sentido” por se ter feito essa mudança de nome. A justificação de Saussure é a de que os novos termos “têm a vantagem de marcar a oposição que os separa entre si e que os distingue do total de que fazem parte [on l'avantage de marquer l'opposition qui les sépare soit entre eux, soit du total dont ils font partie]» (99). Tal poderá querer dizer que elas não se referem ao mesmo conceito que as outras. Com efeito, se essa oposição ainda não estava presente nas palavras “imagem acústica” e “conceito” mas agora está presente nas palavras “significante” e “significado” então é porque algo de suplementar lhes foi acrescentado. E que algo é esse? Houve efectivamente uma alteração ao nível do “sentido” que importa clarificar respondendo à pergunta: porque motivo é que mudar o nome altera o sentido?

Ao mudar o nome às palavras Saussure recorre a uma das características que refere como sendo serem primordial ao signo linguístico: a da arbitrariedade. Com efeito, diz:

«O laço que une o significante e o significado é arbitrário, ou melhor, uma vez que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante e um significado: *o signo linguístico é arbitrário*. (...) a ideia de “sœur” não está ligada por nenhuma relação à cadeia de sons s – ö – r que lhe serve de significante; podia ser tão bem representada por qualquer outra: provam-no as diferenças entre as línguas e a própria existência de línguas diferentes [Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l’association d’un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : *le signe linguistique est arbitraire*. (...) ainsi l’idée de « sœur » n’est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons s – ö – r qui le sert de signifiant ; il pourrait être aussi bien représenté par n’importe quelle autre : à preuve les différences entre les langues et l’existence même de langues différentes (...)]» (100).

Tal como Saussure separa as palavras das coisas, assim também separa o som imaginado, a imagem acústica que corresponde ao significante do signo linguístico, do seu conceito ou significado. E a única coisa que rege essa atribuição, não sendo nenhum princípio de necessidade formal, é o princípio do “hábito colectivo” ou da “convenção” (cf. 100-101). A segunda característica que Saussure diz ser primordial ao signo linguístico é a linearidade do significante (ou seja, da imagem acústica). Esta característica refere-se à natureza temporal do significante linguístico, a qual, porque «(...) auditiva, desenvolve-se no tempo e ao tempo vai buscar as suas características: a) *representa uma extensão*, e b) *essa extensão é mensurável numa só dimensão*; é uma linha [(...) auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu’il emprunte au temps : a) *il représente une étendue*, et b) *cette étendue est mesurable dans une seule dimension* : c’est une ligne]]» (103). Essa característica é apontada como justificação para a unidade sígnica do significante: «a sílaba e o seu acento constituem um acto fónico único [la syllabe et son accent ne constituent qu’un acte phonatoire]» (103). Ou seja, a heterogeneidade do significante não põe em causa a unidade intrínseca do signo linguístico. Ao significante fónico Saussure opõe os «significantes visuais (sinais marítimos, etc.)» [signifiants visuels (signaux maritimes, etc.)], os quais «podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões [qui peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions]» (103). Este ponto, embora pareça menor, é contudo crucial porque dele depende, por via da noção de sinestesia, uma parte do argumento que sustenta a nossa proposição de que o

sentido é mais amplo do que a linguagem. Seja como for, dizer isto é insuficiente face a saber porque motivo é que mudando o nome muda o sentido. Que um significante seja arbitrário nada explica quanto ao facto de, por causa dessa sua natureza arbitrária, se poderem utilizar diferentes imagens acústicas ou significantes para nomear o mesmo conceito ou significado. A resposta de Saussure estará numa teoria do sentido baseada na noção de diferença.

Em Saussure, a noção de diferença aparece como um elemento de resolução para os problemas que a relação entre o pensamento e a linguagem coloca ao signo linguístico considerado enquanto produtor de sentido. Ela serve, pois, para resolver problemas, não de semiótica, mas de semântica. É patente que, para Saussure, nem o pensamento se confunde com a linguagem, nem o pensamento, para existir, precisa para o fazer da linguagem. O pensamento existe e é inteiramente independente da linguagem. O que ele diz é, de forma mais fundamental, que o pensamento, sem o apoio do signo linguístico, permanece «caótico por natureza [chaotique de sa nature]» (154), e portanto, que a linguagem é a clareza do pensamento. Para explicar esta função racional do signo linguístico torna-se necessário explicar a distinção que Saussure estabelece entre língua (*langue*) e fala (*parole*). Ele diz que globalmente não podemos conhecer a linguagem pois [ela não é homogénea, mas composta pelo «conjunto heteróclito [l'ensemble hétéroclite]» (31) (físicos, fisiológicos e psíquicos (cf. 27-29)) dos factos, no seio da qual, no seu entender, é contudo possível estabelecer uma distinção entre (a) a fala enquanto «acto individual da vontade e da inteligência (...) pelas quais o sujeito falante utiliza o código da língua com vista a exprimir o seu pensamento [un acte individuel de volonté et d'intelligence (...) par lesquelles le sujet parlant utilise le code de la langue en vue d'exprimer sa pensée]» (30-31), e (b) a língua enquanto função «não (...) do sujeito falante [sujet parlant]» (30), mas enquanto algo que existe na colectividade. Ela é «a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo [la partie sociale du langage, extérieur à l'individu]», a qual só existe «em virtude de uma espécie de contrato estabelecido entre os membros da comunidade [en vertue d'une sorte de contrat passé entre les membres de la communauté]» e que por isso «é um objecto que se pode estudar separadamente [est un object qu'on peut étudier séparément]» (31). Ao passo que não há nada de colectivo na fala, as suas manifestações sendo unicamente individuais e momentâneas. É nessa perspectiva que Saussure argumenta como falacioso reunir sob um só ponto de vista a língua e a fala. Ele não exclui que a linguística se possa ocupar com o estudo da fala, mas

diz que uma tal disciplina, para ser científica, terá de o ser somente enquanto estudo da língua, ou seja, de uma linguística cujo objecto de estudo é possível determinar com rigor o momento «em que uma imagem auditiva se vem associar a um conceito [où une image auditive vient s’associer à un concept]» (31). É que «a fonação de um palavra, por pequena que seja, consiste numa infinidade de movimento musculares, extremamente difíceis de (...) representar [La phonation du mot, si petit soit-il, représente une infinité de mouvements musculaires extrêmement difficiles à (...) figurer]», ao passo que na língua há apenas «um sistema de sinais onde o essencial é apenas a união do sentido e da imagem acústica onde as duas partes do signo são igualmente psíquicas [système de signes où il n’y a d’essentiel que l’union du sens et de l’image acoustique, et où les deux parties du signe sont également psychiques]» (32), um «sistema de sinais para exprimir ideias [ou pensamentos] (...) comparável à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formulas de cortesia, às saudações militares, etc. [système de signes exprimant des idées, et par là comparable à l’écriture, à l’alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signes militaires, etc.]» (33).

É a partir da distinção que estabelece entre língua e fala que Saussure pode designar a língua como “um sistema de valores puros”. Eles são “puros” porque são assumidos como independentes do uso particular que deles é feito pelos seus falantes. Eles existem enquanto sistema (ou estrutura) que está fora do âmbito pragmático do uso. Por isso é que, se «já não falamos as línguas mortas, (...) podemos [apesar disso] assimilar o seu organismo linguístico [nous ne parlons plus les langues mortes, mais nous pouvons fort bien nous assimiler leur organisme linguistique.]» (31). Por isso é que as palavras são consideradas, enquanto signo, ao nível do som, não som vocalizado, mas som imaginado. A ênfase que Saussure põe em como o som presente no signo linguístico é imaginado tem obviamente a ver com distinção entre língua e fala. Saussure precisa de determinar o som do signo linguístico como som imaginado porque, fora o signo uma ligação entre um conceito e um som sensível, e a língua não se poderia constituir como um elemento distinto da fala, distinção essa da qual depende precisamente a constituição da linguística como ciência. Com efeito, se não fosse possível, pelo signo, separar os actos privados e subjectivos de quem fala, do sistema de expressão de pensamento de que cada um desses actos é linguisticamente um exemplo, teríamos, em vez de uma ciência da linguagem, um mero exercício de comentário sobre o conteúdo do que é dito (uma sofística, portanto). Para Saussure, não é pois simplesmente o signo que salva a linguagem para a ciência, mas

o facto de, partindo da concepção particular que ele dele tem, desse signo o som falado, o seu lado sensível, poder ser concebido como estando integralmente ausente.

Assim, perguntar pelo sentido de uma palavra é perguntar pelo seu valor enquanto signo linguístico, isto é, enquanto elemento que faz parte do sistema de produção de sentido que a língua é e pelo qual uma ideia se fixa num som e um som se torna o signo de uma ideia (cf. 157). Para quem, ao contrário do que é defendido por ele, considere que as palavras nomeiam as coisas, o sentido das palavras estará na biunivocidade da correspondência que se possa estabelecer entre ela e a coisa que ela nomeia. Mas para quem defenda, como ele, que as palavras nomeiam as ideias, o seu sentido assenta, quanto muito, na correspondência que possa vir a ser estabelecida entre ela e a ideia que ela nomeia. Só que, se é relativamente fácil e inambíguo perceber a diferença que há entre uma palavra e uma coisa (quem é que confundirá a palavra “cão” com o cão objectivo que ladra?), entre uma palavra e uma ideia a situação é outra. É assim que Saussure a enuncia:

«Quando se fala no valor de uma palavra, pensamos geralmente a antes de tudo na propriedade que ela tem de representar uma ideia, e esse é, com efeito, um dos aspectos do valor linguístico. Mas, sendo assim, que diferença há entre o valor [o sentido ou significado] e aquilo a que chamamos significação [o significante]? Estaremos perante sinónimos? Julgamos que não, se bem que a confusão seja fácil, tanto mais que ela é provocada pela analogia dos termos e, sobretudo, pela delicadeza da distinção que eles definem [Quand on parle de la valeur d'un mot, on pense généralement et avant tout à la propriété qu'il a de représenter un idée, et c'est là en effet un des aspects de la valeur linguistique. Mais s'il en est ainsi, en quoi cette valeur diffère-t-elle de ce qu'on appelle la signification ? Ces deux mots seraient-elles synonymes ? Nous ne croyons pas, bien que la confusion soit facile, d'autant qu'elle est provoquée, moins par l'analogie des termes que par la délicatesse de la distinction qu'ils marquent]» (158).

E acrescenta:

«O valor [o sentido ou significado], no seu aspecto conceptual, é um elemento da significação [do significante], e é muito difícil distinguir as suas noções, até porque uma depende da outra. Contudo, é necessário que aprofundemos esta questão, sob pena de reduzirmos o valor da língua a uma simples nomenclatura [La valeur, prise dans son aspect conceptuel, est sans doute un élément de la signification, et il est très difficile de savoir comment celle-ci s'en distingue tout en étant sous sa dépendance. Pourtant il est nécessaire de tirer au clair cette question, sous peine de réduire la langue à une simple nomenclature]» (158).

Ou seja, se não se conseguir diferenciar entre o significado e o significante, entre o valor de uma palavra e o conceito que ela representa, o valor ou sentido de uma palavra não amontoará a mais do que uma nomenclatura das ideias, mudando o sítio onde se colocam as etiquetas mas não propriamente o gesto de as colocar. Em consequência disso, o carácter arbitrário da imagem acústica passará para as próprias ideias. Nesse caso, em frases como (a) “o cão ladra” e (b) “o cão é feroz”, nunca se poderia garantir que a palavra “cão”, num e noutro caso, nomeasse a mesma ideia, e portanto, tivesse o mesmo sentido. E não seria possível, de igual forma, avaliar se em frases como (a) “o cão é grande” e (b) “o cão é pequeno” há ou não uma contradição, pois a palavra “cão” poderia aí sempre nomear duas ideias distintas. Mas como é que o sentido pode ser arbitrário? Não é a inarbitrariedade aquilo que é justamente próprio do sentido? Como é que é efectivamente possível o próprio pensamento sem se recorrer a um qualquer princípio da identidade e da não-contradição? Isso coloca uma nova questão: se os princípios lógicos pertencem à esfera do pensamento ou se à da linguagem.

Se concordarmos com Saussure em como a linguagem é a clareza do pensamento e que o pensamento, sem a linguagem, permanece confuso, então os princípios lógicos da identidade e da não-contradição pertencem à esfera, não do pensamento, mas da linguagem. O que quer dizer que esses princípios, previamente a serem lógicos, são gramaticais. Eles não são mais do que uma consequência do signo linguístico permitir articular ideias e imagens acústicas. Com efeito, Saussure considera que quando se pensa sem o recurso à linguagem, se pensa naturalmente de forma confusa e caótica, evidenciando o pensamento uma “incapacidade de distinguir duas ideias de forma clara e constante, sem o apoio dos signos” Os princípios lógicos não são pois naturais ao pensamento (não têm qualquer fundamento psicológico). Pelo contrário, eles são um resultado da introdução do signo linguístico enquanto “matéria plástica que, (...) se divide (...) para fornecer os significantes de que o pensamento necessita”. Ou seja, eles não são, como é habitual considerá-los, um conjunto de regras separadas que, para além das gramaticais, a linguagem utiliza de forma a expressar correctamente o pensamento. Ao contrário, eles são um conjunto de regras artificiais derivadas do signo linguístico que permitem ao pensamento adquirir uma clareza que ele naturalmente não possui. Assim, quando se argumenta não ser possível afirmar, por um lado, que “o cão é grande”, e por outro, também que “o cão é pequeno”, sem criar confusão, isso não é porque se esteja a violar uma lei do pensamento mas porque se está a fazer um uso incorrecto do signo

linguístico enquanto produtor de sentido, ou o que é o mesmo, porque se está a fazer um uso semanticamente incorrecto da semiótica. Claro que se pode alegar que restringir o campo da semântica ao da semiótica é um gesto excessivamente reducionista. Foi aliás o que fizemos quando avisámos logo no início que o sentido era mais amplo do que a linguagem. Perceber que o sentido é mais amplo do que a linguagem consiste em reconhecer o carácter artificial dos princípios lógicos da identidade e da não-contradição. É perceber que quando se diz que não se pode fazer a afirmação inclusiva de que “o cão é grande” e “o cão é pequeno”, não é porque isso viole uma regra do pensamento mas porque se está a descartar como inválida uma possibilidade de sentido, a qual é contudo tão válida em termo semânticos como a proferida pela afirmação exclusiva dessa afirmação.

Nessa perspectiva, temos, por um lado, que a lógica é uma mera fracção da semântica e, por outro, que a lógica é uma forma parcelar de sintaxe. Até agora só falamos da distinção entre a semiótica e a semântica. Mas é necessário agora falar também da distinção entre a semântica e a sintaxe. A lógica é uma mera fracção da semântica porque é possível argumentar que a enunciação de uma contradição, se é certo não faz sentido em termos lógicos, ou pelo menos, nos de uma lógica que postula essa regra processual como inválida, ela faz contudo sentido em termos, não apenas de uma semântica extralinguística, exterior, quer à oralidade, quer à escrita, mas, mais fundamentalmente, precisamente enquanto construção sintáctica. Uma afirmação contraditória, se é ilógica em termos lógicos, se for contudo sintáctica em termos sintácticos, será também semântica em termos sintácticos. Assim, a frase “o cão é grande e é pequeno” é uma frase que, em termos lógicos, é ilógica, mas que, em termos sintácticos, é gramaticalmente correcta: tanto quanto as frases “o cão é grande e feroz” ou “o cão ladra e é feroz” o são, as quais são correctas, quer em termos sintácticos ou gramaticais, quer em termos lógicos, dado que não contêm qualquer contradição. Tais frases só seriam agramaticais se, por exemplo, configurassem a seguinte sequência de palavras: “feroz grande e é cão o” ou “o ladra é feroz e cão” ou “e cão o pequeno grande e é”. Mas nesse caso elas nem sequer seriam frases mas meras sequências desconexas de palavras. Só não-frases absurdas desse tipo é que seriam simultaneamente agramaticais e asemânticas. Podemos então concluir que o sentido depende de certas condições sintácticas. Essas condições serão contudo mais amplas do que as permitidas pela sintaxe da identidade e da não-contradição, o que fica

demonstrado pelo facto de haverem frases que, sendo gramaticais, são contudo manifestamente ilógicas.

Se se considerar que a lógica corresponde a um conjunto de regras que pertencem à esfera, não da linguagem, mas do pensamento – e portanto, tal que o semântico estivesse reduzido ao lógico – poderíamos ser levados a concluir que a sintaxe possui um campo de articulação que é mais amplo que o da semântica. Nesse caso, nem todas as frases que fossem gramaticais seriam por isso semânticas, mas só as frases gramaticais que estivessem adequadas aos princípios lógicos é que o seriam. A linguagem seria então como que um instrumento altamente versátil que o pensamento teria à sua disposição para se expressar. Mas porque condicionado em termos lógicos, o que ao pensamento seria dado poder expressar com sentido seria sempre menos do que aquilo que as possibilidades sintáticas da linguagem lhe concederiam. Dessa forma, a linguagem poderia articular, de forma gramatical, sempre mais seqüências de signos linguísticos do que aquelas que ao pensamento bastariam para exprimir a totalidade do sentido lógico. O número dessas seqüências gramaticais seria, na verdade, sem medida ou infinito.

Noam Chomsky, referindo-se àquilo que designa como o aspecto “criativo” da linguagem, refere que uma propriedade essencial da linguagem consiste em fornecer os meios para exprimir um número indefinido de pensamentos e para reagir apropriadamente num conjunto indefinido de novas situações (cf. 1965). Na seqüência desta concepção, Steven Pinker descreve-a como correspondendo a «um sistema combinatório discreto [discrete combinatory system]» onde «um número finito de elementos discretos (no caso, palavras), são enumeradas, combinadas e permutadas para criar estruturas maiores (no caso, frases) com propriedades bem distintas da dos seus elementos [[a] finite number of discrete elements (in the case, words) are sampled, combined, and permutated to create larger structures (in the case, sentences) with properties that are quite distinct from those of their elements.]» (1994, 84) de forma a gerarem «um número *infinito* de frases diferentes [an *infinite* number of different sentences]» (86). A linguagem conteria assim um teor elevado, quer de redundância, quer sobretudo de superfluidade. Mas se, pelo contrário, as regras da lógica pertencerem à esfera, não do pensamento, mas da linguagem, então, porque deixa de estar limitada por essas regras, a totalidade da sintaxe adquire uma expressão semântica. E frases como “o cão é grande e pequeno” passam a poder ser consideradas como sendo válidas, não apenas em termos gramaticais, mas também em

termos semânticos. A sintaxe não possui nesse caso um campo de articulação mais amplo que o da semântica, mas é inteiramente coincidente com ele. Qualquer frase que seja gramatical é também semântica. E a lógica, nesse caso, não passa de uma forma muito parcelar de sintaxe que fecha os limites do semântico a uma fracção de todo o sentido possível, mesmo se só se tiver em conta o sentido linguístico. Nessa perspectiva, a qual poderemos designar como correspondendo ao de uma naturalização da lógica por via da valorização da semântica da linguagem natural, os princípios da identidade e da não-contradição insinuam-se como um conjunto de regras sintácticas especialmente restritivas. O que denuncia que a sua função é, mais do que simplesmente epistemológica, um mero exercício de determinação de quais as condições de enunciação da verdade, e portanto, com uma função que é sobretudo política. Nessa perspectiva, a lógica serve para controlar, a partir de um princípio de determinação que podemos designar por monárquico, a capacidade que a linguagem tem para produzir, em termos sintácticos, a imensa profusão semântica de um sentido infinito.

O que para Saussure é o signo linguístico para Aristóteles é a substância. Dito de outra forma, os problemas que são tratados por Saussure através da noção de signo linguístico são também tratados por Aristóteles através da noção de substância. Com efeito, a função que o signo linguístico desempenha para Saussure enquanto articulador da relação entre a linguagem e o pensamento, a substância desempenha para Aristóteles enquanto articulador da relação entre pensamento e realidade natural. Quer isso dizer que é possível olhar para a semiótica linguística de Saussure como uma forma alterada de metafísica? De todo, uma vez que as suas funções são inversas. Com efeito, a noção de substância foi desenvolvida por Aristóteles com o propósito de explicar como é que o pensamento se articula com a realidade natural sem que isso implique ter de se considerar ambos esses domínios como separados um do outro, mas como os dois lados de uma mesma dimensão. Por seu turno, a noção de signo linguístico foi desenvolvida por Saussure com o propósito de explicar como é que a linguagem se articula com pensamento (como é que as imagens acústicas nomeiam com as ideias) sem que isso implique ter de se considerar ambos esses domínios como separados um do outro, mas como os dois lados de uma mesma dimensão. Isso não quer dizer que, quer pensamento e realidade natural, quer linguagem e pensamento, porque assumidos como pertencendo a uma mesma dimensão, se confundam um com o outro. O que isso quer dizer é, bem pelo contrário, que a sua putativa distinção não acarreta como consequência a fragmentação do real na sua unidade

pressuposta. A este nível, pois, a sua função parece ser idêntica. Mas porque os seus termos são distintos, ela, em última análise, é diferente. Em rigor, ela é inversa. Assim, a substância aristotélica serve para religar aquilo que a teoria platónica das ideias separou, e que é precisamente o pensamento e a realidade natural, enquanto que o signo saussuriano serve para religar aquilo que a teoria kantiana do sujeito transcendental separou, e que é a linguagem e o pensamento. Mas Kant separa a linguagem do pensamento, porque, primeiro, separa o pensamento das coisas. Ou seja, ele desliga novamente aquilo que a substância de Aristóteles se propunha religar. O resultado disso, contudo, não é o regresso a uma posição idêntica àquela ocupada por Platão. E porquê? Precisamente porque esse desligamento é feito pela recusa de dar à lógica o domínio absoluto sobre a semântica, embora não ainda sobre a sintaxe. Com efeito, a posição transcendental proposta por Kant corresponde a considerar que o campo de acção da lógica está circunscrita ao campo de acção cognitiva do sujeito, o qual, em vez de ser reconhecido como detentor de uma relação transparente com as coisas, é reconhecido como cego face a elas. A realidade natural passa a ser concebida como contraposta a uma realidade em-si-mesma, que é inteiramente incognoscível, uma anti-realidade face à realidade natural inteiramente desconhecida de Aristóteles, ainda percebida pela lógica. Essa realidade em-si-mesma detém um excedente de sentido face ao sentido acedido pela estruturas lógicas do sujeito, o qual, contudo, não deixa de ser reconhecido como sentido por causa disso. Isto, da mesma forma que dissemos que a contradição não deixa de ter sentido gramatical só por não se coadunar com as regras sintácticas da lógica. Tanto assim é que Kant concebe, enquanto estrutura sintáctica de acesso a esse sentido, os juízos sintéticos *a priori*, os quais, fossem efectivamente possíveis ao nível puro do entendimento, seriam facultadores de uma intuição intelectual. Os problemas da relação entre a sintaxe e a semiótica são os da relação entre o significante e o signo linguístico, entre o pensamento e a linguagem. Os problemas da relação entre a sintaxe e a semântica são os da relação entre o significante e o significado, entre o pensamento e a realidade. A semiótica é a disciplina onde se articula a relação entre o pensamento e a linguagem. A lógica é a disciplina onde se articula a relação entre o pensamento e a realidade.

O problema da substância colocado por Aristóteles em termos de saber se a filosofia primeira, ou metafísica, concebida enquanto a ciência fundamental do ser, se o que lhe é próprio é «contemplar somente os primeiros princípios da substância, ou também os princípios em que todos baseiam as suas demonstrações, por exemplo, se é

possível, ou não, afirmar ou negar simultaneamente uma mesma coisa e outros demais princípios semelhantes [καὶ πότερον τὰς τῆς οὐσίας ἀρχὰς τὰς πρώτας ἐστὶ τῆς ἐπιστήμης ἰδεῖν μόνον ἢ καὶ περὶ τῶν ἀρχῶν ἐξ ὧν δεικνύουσι πάντες, οἷον πότερον ἐνδέχεται ταῦτὸ καὶ ἐν ἅμα φάναι καὶ ἀποφάναι ἢ οὐ, καὶ περὶ τῶν ἄλλων τῶν τοιούτων.]» (995b5-10). Trata-se pois de saber se a lógica, considerada enquanto âmbito dos “princípios em que todos baseiam as suas demonstrações”, é ou não separável da metafísica enquanto ciência dos “primeiros princípios da substância”. No fundo, trata-se de resolver um problema de precedência, o de saber o que é que vem primeiro, se a lógica, se a metafísica, se o pensamento, se a realidade. Trata-se, pois, de um problema de cariz fundamental. Ora, por um lado, a metafísica, concebida enquanto ciência que investiga o ser substantivo, o ser em-si-mesmo, o ser propriamente enquanto ser, deverá deter uma óbvia precedência sobre quaisquer outros âmbitos disciplinares, os quais o investigam somente enquanto ser adjectivo, isto é, somente enquanto sob esta ou aquela determinação específica, por exemplo, enquanto ser numérico, enquanto ser vegetal, enquanto ser animal, enquanto ser pensante, etc. Mas, por outro lado, aquilo que permite determinar a diferença entre o ser substantivo e o ser adjectivo são os próprios princípios da identidade e da não-contradição. O ser adjectivo é o ser que não é idêntico a si mesmo de forma permanente, mas que, em virtude do constante movimento contido na realidade, assume e se desvanece, ganha e perde continuamente substancialidade ontológica. O ser substantivo, pelo contrário, é aquele que é invariavelmente idêntico a si mesmo, inteiramente insujeito ao movimento físico do real, e portanto, cuja substancialidade ontológica detém um estatuto permanente. E é a isso que Aristóteles chama de “substância” (οὐσία). A substância é a encarnação física dos princípios lógicos da identidade e da não-contradição. O que faz com que ela se constitua, quer como «o princípio de todo o movimento (πάντων ἀρχή)», quer como o de toda «a dedução (οἱ συλλογισμοί)» (1033b30-1034b1). Ou seja, para Aristóteles, há uma sobreposição entre o plano racional da análise lógica e o plano natural do movimento físico. Ele olha assim para o silogismo como um processo que é aparentemente equivalente, ao nível da sintaxe lógica, na natureza, ao do movimento de geração e corrupção nela contido. A substância funciona assim como um operador lógico inserido directamente no seio da realidade, o qual é, não apenas formal, mas também material. É que a substância, muito claramente, para Aristóteles, não é, nem só composta de matéria (ele nega-o expressamente), nem só composta de forma (senão a crítica a Platão não faria

qualquer sentido), mas sempre um compósito das duas. Ou seja, ela é hilemórfica: «a forma (τὸ εἶδος) e o composto de ambas [de forma e matéria] é que são consideradas como a substância, em vez de apenas a matéria (τῆς ὕλης)» (1029a25-30).

Há uma exceção, a da substância divina, a qual é imaterial porque não contém qualquer movimento. Mas ela é concebida em articulação com a substância compósita e não como algo de anômalo face a ela. Ou seja, é a substância compósita que, do ponto de vista teórico, requer a postulação da substância divina e não o contrário. Ela serve para explicar o movimento da realidade a partir de um princípio que é, ele próprio, imóvel, a pura substância de uma identidade sem contradição. A substância divina é pura vontade e o seu protótipo pode ser encontrado, quer no seio da cultura grega, quer no da cultura ocidental, na exemplaridade da ira de Aquiles. O que para Aristóteles é a substância para Homero é a ira de Aquiles.

Ao contrário de Platão, para quem o cosmos está dividido em dois planos de realidade distintos, o das ideias e o das coisas, o das intelecções e o das sensações, para Aristóteles o cosmos é uno. Nesse caso, há que ter em atenção que o título de “metafísica” que ficou consagrado dar à ciência que Aristóteles denomina por filosofia primeira é, no mínimo, equívoco. É-o porque a sua etimologia dá a entender que a filosofia primeira estuda um domínio de realidade que é distinto e que está para além da física concebida enquanto domínio específico do natural, quando, em rigor, ela estuda exactamente o mesmo domínio de realidade que as diversas filosofias regionais também estudam. Sendo assim, também ela é uma forma de física. Só que uma física de tipo especial, que se ocupa da substância na sua perspectiva substantiva em vez de meramente adjectiva. A diferença está em que enquanto as substâncias que a física natural estuda são as que possuem movimento, a substância que, digamos assim, a física metafísica estuda, é, ao contrário, a que permanece imóvel. Ora, o problema, ao nível material, do movimento e da imobilidade, é articulável, ao nível formal, com o da identidade e da não-contradição: a imobilidade é identidade e não-contradição, o movimento é não-identidade e contradição. Sendo assim, temos que há toda uma vasta região da realidade, aquela estudada pela física, que colide com os princípios da lógica. E se considerarmos, como Aristóteles o faz, que eles são os princípios “em que todos baseiam as suas demonstrações”, e portanto, os princípios do pensamento semanticamente válido, isso significa que toda essa região é

incompatível com as estruturas da razão humana. Este é um problema com que Parménides já se havia confrontado. A sua presença faz-se sentir igualmente em Sócrates e em Platão. Aristóteles considera que a solução proposta por Platão, e que consiste, como dissemos, em dividir a realidade em dois domínios separados, um lógico (o das intelecções), outro ilógico ou pré-lógico (o das sensações), não é uma boa solução porque, na sua opinião, não explica suficientemente o mecanismo físico do movimento. Aristóteles considera que só é possível explicar a ilogicidade contida no movimento se se considerar que, subjacente a esse movimento, e não enquanto estrutura dele separada, se encontra um princípio agregador, o qual assegura que a realidade móvel, porque contraditória, não se esvanece para lá de toda a substancialidade. A substância ontológica tem de conter uma parte material porque ela funciona como um princípio estabilizador da identidade do movimento. Mas a que se tem de juntar também uma parte formal, pois se a substância ontológica fosse só material, e portanto, só movimento, não poderia subtrair-se às condições da sua própria contradição. A metafísica, nessa perspectiva, é a física tal como ela pode ser concebida na sua forma mais fundamental. Ela é a física ontológica da identidade da matéria, por oposição à física natural da contradição da matéria.

A parte formal da substância, para além de garantir a estabilidade da parte móvel da realidade, é também a condição da sua cognoscibilidade. Com efeito, para Aristóteles, a contradição não é cognoscível, só a identidade o é. O que significa que o estatuto da física enquanto ciência, isto é, enquanto actividade epistemológica, depende daquele que a metafísica lhe pode dar. É aqui que se articula a relação entre a semântica e a sintaxe. Com efeito, o motivo porque Aristóteles hipostasias o princípio da identidade e a não-contradição à substância ontológica é porque desse modo, ela, a par de uma matéria instável, possui também uma forma que manifesta possuir as mesmas precisas características que esses princípios enunciam. Assim como a lógica está para epistemologia, assim a metafísica está para a física. A lógica ao nível do pensamento, a metafísica ao nível da realidade, são as duas disciplinas que garantem, pelas regras sintácticas que advogam, o acesso correcto ao sentido.

Mas se, em alternativa a isso, se olhar para o putativo facto de só se poder pensar semanticamente em termos de identidade e não-contradição, como uma limitação da razão humana, em vez de uma acordo tácito que possa existir entre o plano do conhecimento e o plano da realidade, então toda a teoria da substância de Aristóteles é posta em questão. As

regulamentações lógicas do pensamento passam nesse caso a servir só como a medida do conhecimento possível. E a parte da realidade que contém movimento, passa a ser, não aquela parte que, por motivos que lhe são naturalmente intrínsecos, é incognoscível, mas aquela parte que, por causa de limitações estruturais autóctones à razão humana, não tem condições para ser conhecida. Quem defende uma tal posição é Kant. A sua posição transcendental face ao problema do conhecimento vem consumir a ruptura entre a realidade e o pensamento, entre a semântica e a sintaxe. Kant, tal como Aristóteles, também restringe o semântico ao lógico. O que quer dizer que também para ele a metafísica (em acepção crítica) é uma forma de física fundamental. Mas sob condições formais que agora estão, não do lado da substância, mas do lado da possibilidade cognitiva do sujeito, e portanto, que são concebidas como uma restrição do próprio conhecimento. Kant inverte a posição de Aristóteles. Nessa perspectiva, a sintaxe lógica surge como uma limitação da semântica. Ao passo que no caso anterior, defendido por Aristóteles, a semântica, o campo do que é possível ser conhecido e pensado, está restringida à lógica. A forma que irrompe na matéria é, em Aristóteles, o espaço semântico que a sintaxe lógica abre na substância ontológica com vista a torná-lo cognoscível. Mas se, como nós defendemos, a sintaxe lógica for uma limitação da semântica, então é possível olhar para esse espaço como a parte fragmentada de um espaço de sentido mais vasto. O putativo argumento de Aristóteles seria o de que, se ele é inacessível, então é precisamente porque não tem sentido. O nosso argumento é o de que, mesmo que o campo total do sentido permaneça fora do alcance da razão humana, e embora isso seja difícil de determinar uma vez que implicaria a aquisição, por parte dessa razão, da uma posição de observação transcendente que permitisse estabelecer a comparação entre o que ela consegue e o que ela não consegue conhecer, esse campo é, dentro de limites apenas transcendentais, sempre mais amplo que o abrangido pela lógica da identidade e da não-contradição. Com efeito, a lógica não é o mesmo que a linguagem. O nosso argumento é o de que a sintaxe gramatical, ou seja, a linguagem, é mais ampla do que a sintaxe lógica e que é tão portadora de sentido como a outra. Este é também o argumento proposto por Derrida a propósito do desenvolvimento de uma ciência gramatológica. Só que nem mesmo a sintaxe gramatical esgota o campo semântico. Tal como dissemos, o sentido é mais amplo do que a linguagem. E isto, independentemente de saber, em termos críticos, se o sentido na sua totalidade (ou seja, o sentido em acepção teológica), é ou não mais amplo do que a efectiva capacidade que a razão humana tem para conhecê-lo, embora se possa considerar que tal dependa sobretudo da sua futura evolução natural. A posição de Derrida peca,

assim, ainda por defeito. A abertura de uma zona de sentido específica à escrita é insuficiente. O sentido é mais amplo do que a linguagem, seja a linguagem concebida em termos estritos de oralidade ou de escrita. Nessa perspectiva, também a concepção de Chomsky e Pinker de que a linguagem é “um sistema combinatório discreto» onde «um número finito de elementos discretos (no caso, palavras), são enumeradas, combinadas e permutadas para criar (...) um número infinito de frases diferentes” é restritiva face ao problema do sentido. Com efeito, o facto de a linguagem poder ser concebida como um sistema generativo, potencialmente gerador de um número infinito de combinações sintácticas não nos deve conduzir no erro de considerar que o sentido que por essa via ela pode compreender é, também ele, infinito em natureza. Isto precisamente porque existem tipos de sentido que não são passíveis de ser expressos em termos linguísticos (por exemplo, como aquele que podemos encontrar, quer no silêncio (em tudo o que está aquém e além do som), quer na música, e ainda em outros casos). O que quer dizer que mesmo que o sentido gerado pela recursividade da linguagem, possa ser, em termos estatísticos, infinito, ele estaria ainda assim limitado àquele que é linguisticamente produzido.

8. LÓGICA E SINTAXE

A lógica da identidade e da não-contradição é uma restrição semântica à sintaxe. Essa restrição toma forma no conceito aristotélico de substância. Ora, a substância é apresentada por Aristóteles como estando expressamente ligada ao problema da predicação: «da substância (οὐσία) fala-se, pelo menos, em quatro acepções principais; pois quer a essência (τὸ τί ἦν εἶναι), o universal (τὸ καθόλου) e o gênero (τὸ γένος) pertencem à substância de cada coisa; a quarta sendo o sujeito (τὸ ὑποκείμενον)». E a seguir acrescenta: «o sujeito é aquilo do qual outras coisas são predicadas, enquanto ele próprio não é predicado de nada [τὸ δ' ὑποκείμενόν ἐστι καθ' οὗ τὰ ἄλλα λέγεται, ἐκεῖνο δὲ αὐτὸ μηκέτι κατ' ἄλλου.]» (1028b30-35). Temos pois que a substância ocupa, para além das outras três que Aristóteles lhe associa, a função gramatical de sujeito. Em rigor, Aristóteles nunca desenvolveu o que poderia ser designado por uma teoria gramatical, no sentido de esta corresponder a uma teoria da sintaxe linguística. Nem o poderia tendo em conta a visão holística que tinha da lógica. Nesse caso, podemos dizer que a sua teoria lógica é a medida possível da sua teoria gramatical. Também não desenvolveu o que poderia ser designado, de modo mais específico, por uma teoria da sintaxe interrogativa, isto é, uma teoria acerca do problema da colocação de perguntas e da obtenção de respostas, e muito menos a articulou com uma teoria semântica sobre a produção de sentido. Contudo, estamos em crer que a partir de certas passagens que ele apresenta na tentativa de caracterizar a substância é possível delas retirar o que podemos designar, se não como uma teoria, pelo menos como uma descrição relativamente exaustiva do problema da sintaxe interrogativa articulada ao problema da semântica.

Iremos pois considerar, uma de cada vez, cada uma das quatro funções que Aristóteles, na passagem acima citada, atribui à substância. Assim, quanto à primeira dessas funções, Aristóteles diz que «só há essência daquelas coisas cujo enunciado é uma definição [ὥστε τὸ τί ἦν εἶναι ἐστὶν ὅσων ὁ λόγος ἐστὶν ὀρισμός]» (1030a5-10). É a esta análise da substância que Aristóteles designa propriamente como sendo feita «pela própria lógica (περὶ αὐτοῦ λογικῶς)» (1029b10-15). Assim, temos que a análise lógica da substância

consiste na determinação da sua essência pela obtenção de uma definição. Para determinar a essência de uma substância faz a pergunta “o quê” (cf. 1029b10-15). Trata-se de perguntar “o que é A?”, e responder, dando de A uma definição, que “A é B, C e D”, ou que “A é A”. Esta é a pergunta sobre a quiddidade da substância.

Quanto à segunda, Aristóteles diz que «o universal é aquilo que pertence a várias coisas por natureza [τοῦτο γὰρ λέγεται καθόλου ὃ πλείοσιν ὑπάρχειν πέφυκεν.]» (1038b10-15). Para determinar o universal de uma substância faz-se igualmente uma pergunta, só que agora, em vez de “o quê”, “porquê”. Trata-se de perguntar “porque é que A é B, C e D?”, ou “porque é que A é A?”. A colocação desta pergunta depende de se ter assumido previamente que “A é B, C e D” ou que “A é A”, e portanto, depende de se ter perguntado previamente “o que é A?” e de ser dado como resposta a essa pergunta uma definição de A. Nesse caso, perguntar “porque é que A é B, C e D” é perguntar pela enunciação de argumentos que justifiquem a definição, e portanto, é perguntar pela apresentação da demonstração do que é está definido. Então poder-se-á obter a resposta “A é B, C e D porque X, Y, Z”. Esta é a pergunta pelo universal de A na medida em que é uma pergunta pela justificação de porque é que A compreende B, C e D. É através da sua colocação que se procede à análise ontológica da substância. Ela é a pergunta sobre a sua quodidade da substância. A este respeito Aristóteles diz que: «o universal também é considerado (...) como causa e princípio» (1038b5-10). E, mais adiante, esclarece:

«(...) uma vez que a substância é um princípio e uma causa (...) pergunta-se sempre o “porquê” no sentido de porque é que uma coisa se diz de outra. Pois averiguar porque é que o homem músico é homem músico, ou bem que é buscar pelo dito, “porque é que o homem é músico”, ou bem que é outra coisa. Ora, perguntar porque é que uma coisa é ela mesma não é perguntar por nada; é preciso efectivamente que o “quê” e a “essência” estejam previamente declarados (...); mas “porque uma coisa é ela mesma” é o único enunciado e a única causa de todas as coisas, como porque é que o homem é homem e o músico é músico, a não ser que se diga “porque cada coisa é indivisível nela mesma”, que é o mesmo que afirmar a sua unidade. (...) Mas poderia perguntar-se porque é que o homem é um ser de tal natureza. E então é evidente que não se pergunta porque é que o homem é homem. Pergunta-se porque é que algo se declara a algo (mas o facto de que se declara deve estar claro, caso contrário, não se está a perguntar por nada), por exemplo, porque é que troveja, porque é que se produz ruídos nas nuvens. Pois o que aqui se procura é uma coisa de outra. (...) É pois evidente que se buscam as causas; e esta é, do ponto de vista dos enunciados, a essência (...) [(...) ἐπει οὖν ἡ οὐσία ἀρχὴ καὶ αἰτία τις ἐστίν (...) ζητεῖται δὲ τὸ διὰ τί αἰεὶ οὕτως, διὰ τί ἄλλο ἄλλω τινί

ὑπάρχει. τὸ γὰρ ζητεῖν διὰ τί ὁ μουσικός ἄνθρωπος μουσικός ἄνθρωπός ἐστιν, ἥτοι ἐστὶ τὸ εἰρημένον
ζητεῖν, διὰ τί ὁ ἄνθρωπος μουσικός ἐστιν, ἢ ἄλλο. τὸ μὲν οὖν διὰ τί αὐτό ἐστιν αὐτό, οὐδὲν ἐστὶ ζητεῖν
ἔδει γὰρ τὸ ὅτι καὶ τὸ εἶναι ὑπάρχειν δῆλα ὄντα (...), αὐτὸ δὲ ὅτι αὐτό, εἷς λόγος καὶ μία αἰτία ἐπὶ
πάντων, διὰ τί ὁ ἄνθρωπος ἄνθρωπος ἢ ὁ μουσικός μουσικός, πλὴν εἴ τις λέγοι ὅτι ἀδιαιρέτον πρὸς
αὐτὸ ἕκαστον, τοῦτο δ' ἦν τὸ ἐνὶ εἶναι: (...) ζητήσῃε δ' ἂν τις διὰ τί ἄνθρωπός ἐστι ζῶον τοιονδί. τοῦτο
μὲν τοίνυν δῆλον, ὅτι οὐ ζητεῖ διὰ τί ὅς ἐστιν ἄνθρωπος ἄνθρωπός ἐστιν: τί ἄρα κατὰ τίνος ζητεῖ διὰ τί
ὑπάρχει ὅτι δ' ὑπάρχει, δεῖ δῆλον εἶναι: εἰ γὰρ μὴ οὕτως, οὐδὲν ζητεῖ, οἷον διὰ τί βροντᾷ; διὰ τί ψόφος
γίνεται ἐν τοῖς νέφεσιν; ἄλλο γὰρ οὕτω κατ' ἄλλου ἐστὶ τὸ ζητούμενον. (...) φανερόν τοίνυν ὅτι ζητεῖ
τὸ αἴτιον: τοῦτο δ' ἐστὶ τὸ τί ἦν εἶναι, ὡς εἰπεῖν λογικῶς (...)]» (1041a5-35).

Quanto à terceira função, para determinar o género de uma substância, Aristóteles diz que se tem de perguntar por tudo aquilo que permite estabelecer a diferença, na sua definição, quer essencial, quer universal, entre o sujeito e todos os predicados possíveis desse sujeito. Ou seja, tem de se colocar tantas perguntas quantas as necessárias para separar todos os predicados que são logicamente passíveis de serem atribuídos à definição, até que aquilo que permaneça seja apenas a simples enunciação de uma pura identidade. Trata-se de perguntar, ao nível da definição, até que ponto “A é B, C e D” é ou não o mesmo que “A é A”. E também porque é que, ao nível da demonstração, porque é que “B é X, Y e Z” e não apenas “B é B”. No fundo, é perguntar pelo contrário de uma demonstração. A pergunta pela universalidade de A pergunta porque é que A é B, C e D. A pergunta pelo género de A pergunta porque é que A é A se A também é B, C e D. Num caso como noutro, trata-se sempre de proceder à redução, quer, em termos lógicos, da contradição à identidade, quer, em termos ontológicos, da pluralidade à unidade. Ela é a pergunta sobre a diferença específica da substância. É através da sua colocação que se procede, propriamente, à análise gramatical da substância. Isto porque é através da sua colocação exaustiva que se determina, em termos lógicos, qual o lugar do sujeito face a todos os seu predicados, em termos ontológicos, qual o lugar de uma substância face todas as outras substâncias que lhe são acidentais. Numa perspectiva gramatical, contudo, a sua colocação determina qual é o lugar de uma palavra face todas as outras palavras da linguagem. O seu funcionamento permite estabelecer uma hierarquia entre as palavras (entre sujeitos, entre substâncias), tal que se A é B, C, D, E e F, então E é F, D é E e F, C é D, E e F, B é C, D, E e F, e A é B, C, D, E, e F. Mas permite determinar também quais são as diferenças entre elas (entre

sujeitos, entre substâncias), tal que se A é B então A não é não-B ou se A é B então A não é Z. Numa perspectiva lógica, é desse modo que cada género específico determina a amplitude do seu campo semântico (para o qual existe uma ciência que o investiga). Para Aristóteles, o único género que não contém diferenças é o ser, pois o ser é predicável de tudo e tudo é um predicado do ser. Daí que inevitavelmente a metafísica tivesse sido concebida por Aristóteles como ontologia ou ciência do ser *qua* ser. Ela seria a física fundamental do ser móvel, a física da física. Enquanto que a teologia seria a física fundamental da própria física fundamental. Com efeito, na perspectiva do campo semântico gerado pela sintaxe lógica da identidade e da não-contradição, o “ser” é o único sujeito que cobre a totalidade do campo semântico. Ele é a única palavra que está relacionada com todas as outras palavras da linguagem. Mas se abandonarmos o ponto de vista limitado oferecido por essa lógica, e transitarmos para o de uma gramática mais geral, isso deixa de ser válido. E qual seja a palavra que se possa tornar nesse tradutor universal torna-se num imponderável (qualquer palavra pode conjunturalmente adquiri-lo, aliás, como aconteceu com “ser”).

Mas agora a pergunta impõe-se: é o ser substantivo que determina os princípios da lógica ou, ao contrário, são esses princípios que determinam o ser substantivo? A atribuição do nome de metafísica à filosofia primeira de Aristóteles depende de uma interpretação logicista dessa mesma filosofia. Aristóteles insiste que a substância não é, como no caso das ideias platónicas, uma pura forma. O que significa que tal atribuição decorre de uma interpretação platónica de Aristóteles, tal que logicismo e platonismo surgem como termos quase equivalentes. E, de facto, como veremos, assim é. O que dá a entender, contrariando a posição originária da metafísica, que os princípios da lógica são mais originários que o próprio ser na medida em que o próprio ser enquanto ser se parece de ter de conformar a eles estruturalmente. O “ser” de Aristóteles é a encarnação dos princípios lógicos da identidade e não-contradição. Ele é um operador lógico cósmico. Ele assegura que os movimentos de geração e corrupção que se encontram na realidade são possíveis de ser enunciados em conformidade com as regras de sintaxe lógica.

Poder-se-ia argumentar que essa função manuseadora do sentido que a lógica desempenha é, em vez de política, simplesmente pragmática. Mas os dois termos são aqui equivalentes. Restringir o campo total do sentido linguístico tendo por base a intenção de o tornar mais manuseável é uma manobra que pode ser entendida como simplesmente

pragmática. Mas a justificação de uma tal manobra só é compreensível no contexto de uma aquisição de controlo sobre a própria linguagem, sobre aquilo que ela deve ou não dizer, sendo essa intenção, por isso, sobretudo política. O que a linguagem pode ou não dizer, o conjunto total de frases que é dado à sintaxe construir enquanto dotadas de sentido, pertence ao plano específico da gramática, enquanto que o que ela deve ou não dizer, que é válido de um ponto de vista sintáctico mas inválido de um ponto de vista semântico, pertence ao plano da lógica considerada enquanto sintaxe eticamente condicionada. A noção de “verdade” associada à lógica, na medida em corresponde a uma noção, não de validade sintáctica, mas de validade semântica, é uma noção que emerge das restrições sobre o sentido que as regras da identidade e da não-contradição precisamente lhe impõem. As quais, porque incidem sobre o comportamento linguístico, sobre o que se pode mas não se deve dizer, são, antes de mais, de natureza ética. Em Aristóteles, essa natureza ética da lógica só se torna perceptível se considerada por relação com a retórica. Isso quer dizer que o carácter ético-político da lógica está, mesmo já em Aristóteles, em termos de discurso filosófico, a tal ponto já artificialmente naturalizado, a tal ponto já assumido como um problema puramente epistemológico, e portanto, cientificamente neutro, que pode inclusivamente prescindir de qualquer tipo de apologia argumentativa. Já não se argumenta que o discurso lógico é verdadeiro mas, ao invés, que o discurso é verdadeiro porque é lógico. Mas Sócrates, o qual, a par de Parménides, é o principal proponente dessa doutrina, é ainda obrigado a defender a posição de que o discurso lógico é verdadeiro. Fá-lo, não, note-se, na Academia, perante os iniciados, mas no tribunal perante os cidadãos, sob as acusações, feitas pelos sofistas, de impiedade e corrupção da juventude. E no tribunal ele é derrotado e condenado à morte, o que mostra que a sua doutrina é percebida pela democracia ateniense como politicamente perigosa. Mas Aristóteles apresenta-a simplesmente como um âmbito de descrição das leis do discurso natural. Isso tornou-se possível por causa do trabalho cuidadoso levado a cabo por Platão no propósito precisamente de, ao nível do discurso, naturalizar essa doutrina.

Consoante o ponto de vista que se adopte essa naturalização é e não é uma dissimulação. Para quem, como Sócrates, acredita que o pensamento é, tal como proposto por Parménides, regido por leis, então o processo de condicionamento do discurso às regras da lógica constitui um movimento de aproximação à verdade. Mas para quem, como os sofistas, acredita que a lógica é apenas uma forma de sintaxe entre outras, sem maior ou menor relevância semântica do que qualquer outra, útil quando for útil, inútil

quando o não for, então argumentar que o discurso lógico é, não apenas mais válido que todos os outros, mas mais válido por exclusão de todos os outros, não pode deixar de ser percebida como uma estratégia argumentativa involuntariamente agressiva, a qual deve ser combatida por todos os meios disponíveis. Eles olhavam para Sócrates como alguém que, como eles, desejava poder influenciar as decisões dos outros, e que tinha encontrado um estratégia particularmente eficaz para o fazer. Como? Precisamente porque dissimulava as suas intenções com o anúncio de uma intenção de enunciação da verdade assumida como uma forma de conhecimento superior musicamente concedida pelo deus Apolo. O perigo que eles perceberam em Sócrates era, pois, o de uma totalização do poder. Nesse sentido, as acusações dirigidas contra Sócrates teriam fundamento. Platão, o qual professa essa mesma fé logicista, está avisado, pelo exemplo de Sócrates, relativamente aos perigos que corre se o seu comportamento for idêntico ao do seu mestre. Talvez que os elogios que este permanentemente lhe tece se devam, em parte, a uma admiração sincera, em parte, a um sentimento de remorso relativamente ao facto de não se sentir capaz de adoptar a mesma atitude temerária em defesa dos seus princípios que o seu mestre. Em consequência disso, aquilo que os sofistas precisamente mais temiam em Sócrates, a sua suposta atitude dissimulativa, Platão adoptará a título pragmático como arma, quer de defesa, quer de ataque. Com efeito, antes de ter sido convocado a defender a sua doutrina em tribunal, Sócrates tinha por hábito fazê-lo na àgora, o centro cívico e comercial da cidade. Este é um espaço que está aberto a quem queira nele participar, onde os cidadãos podem, sem quaisquer constrangimentos ou intervenção por parte do estado, trocar livremente os seus bens e as suas ideias. Se a àgora é o espaço exemplar de liberdade o tribunal é o espaço exemplar da ausência dela. Aí o poder público intervém e constrange mediante a aplicação do mecanismo coercivo da lei. Os sofistas vão servir-se desse mecanismo, para obrigar Sócrates ao silêncio. Fazem-no porque olham para Sócrates como alguém que desenvolveu uma estratégia especialmente eficaz de argumentação, a qual ameaça assumir o controlo do discurso, não apenas, ou nem tanto, ao nível do conteúdo, mas, e este é que é perigo, também ao nível da própria forma. Os sofistas predispunham-se a, em troca de uma compensação monetária, oferecer e ensinar os préstimos da sua arte argumentativa tendo em conta sobretudo o conteúdo. A crítica que Sócrates lhes dirige, a de que defendem como verdade num dia uma coisa, para, no dia seguinte, se possível, defenderem o contrário, tem precisamente a ver com o facto de a sua argumentação estar essencialmente orientada para o conteúdo. Mas a crítica de Sócrates é dirigida, não ao conteúdo, mas estritamente à forma da argumentação. O que Sócrates diz

é que não é legítimo defender contraditoriamente o mesmo argumento, e nada mais. Ou seja, ele diz não é legítimo dizer de A que A é B, para logo a seguir vir dizer que de A que A não é B, e isto, independentemente de que tópico se esteja a falar. Por isso é que Sócrates nunca concretiza a sua posição face ao que é pontualmente é discutido, uma vez que isso corresponderia a desviar a atenção do que ele pretende demonstrar. É que não se trata de dizer se A é B ou C, ou D, ou E. Trata-se de dizer apenas que, se A é B, então não pode ser não-B, e isto, independentemente de se saber se A efectivamente é ou não é B. A crítica de Sócrates surge assim não como a de um discurso que argumenta contra os argumentos apresentados por um discurso que se lhe oponha, o que os sofistas certamente tolerariam, mas como um discurso que, mais fundamentalmente, argumenta contra a forma dos argumentos apresentados: não se trata de dizer que eles são inválidos e fracos, mas que simplesmente são errados e defeituosos. Acontece que a condição de trabalhadores liberais que é detida pelos sofistas depende da possibilidade de construção de discursos alternativos. E o estrito logicismo que é proposto por Sócrates ameaça essa possibilidade. Para os sofistas, o que seja A ou não seja A não o é nunca em função de um qualquer conjunto de regras, as quais, quer a partir de uma posição externa e superlativa, quer a partir de uma posição interna e axiomática, determinam em abstracto o que A possa ser, sem ter em qualquer consideração circunstâncias, motivações e interesses que, num dado momento, rodeiam a argumentação que é feita. Assim, para eles, A pode, em certa situação, ser B, e noutra, não-B, sem nisso se veja qualquer tipo de irregularidade argumentativa. Pelo contrário, poder fazer isso é que é, para os sofistas, a própria essência da argumentação. Para eles, se muda a situação, mudam também as condições de verdade do discurso. Mas o estrito logicismo de Sócrates não deixa espaço de manobra a essa pluralidade argumentativa, e, nessa perspectiva, também à liberdade de expressão. Ele considera que as condições de verdade do discurso têm de ser sempre as mesmas, independentemente da situação que as acompanha. Ora, os sofistas não podem deixar de ver nisso uma tentativa subversiva de controlar o discurso pela aquisição de um controlo precisamente sobre as suas condições de enunciação, ou seja, pela tentativa de aplicação de estruturas de coerção sobre o discurso que limitam a totalidade da sintaxe possível a uma restrição semântica logicista, utiliza por Sócrates de forma particularmente eficiente como estratégia para os combater a eles argumentativamente. A lógica, nessa perspectiva, não é mais do que um mecanismo de censura. Só que ao proceder deste modo Sócrates está, nem mais nem menos, do que a atacar a própria condição de trabalhadores liberais dos sofistas. Donde a sua reacção vigorosa contra ele.

Assim, quando eles o convocam a tribunal para aí vir defender a sua doutrina a mensagem que eles querem passar é, no fundo, a seguinte: a de que o que determina as condições de verdade do discurso não é um qualquer conjunto abstracto de regras mas unicamente as circunstâncias e os interesses que, num dado momento, rodeiam a argumentação que é feita. Ou seja, em que a verdade surge como uma função do político e não o contrário. Os princípios da identidade e da não-contradição são, para os sofistas, politicamente motivados, os quais, em nome da eficiência, se dissimulam sendo como extra-políticos. Essa dissimulação é precisamente aquilo que serve de base à ironia socrática. O que é ou não verdade, resulta, como Trasímaco defende, com irritação, na *República*, em última análise, da força que se tem para impor uma verdade como verdade. O facto de, no tribunal, ao contrário de na àgora, o resultado ser, não a derrota argumentativa do seu adversário, mas uma condenação judicial, é a demonstração cabal, para os sofistas, de que são eles quem tem razão. De nada serve a Sócrates argumentar em termos lógicos perante o tribunal porque o que determina ou não a eventual validade da sua argumentação é, não uma qualquer putativa forma de auto-validação, mas a decisão política daqueles que nesse momento o julgam de assim o considerarem. E isso é também um desmascaramento da ironia socrática.

Que o ponto dos sofistas ficou provado é demonstrado pelo facto de Platão, em vez de, como o seu mestre, optar por difundir as suas doutrinas no espaço aberto e livre da àgora, o decidir fazer agora no espaço fechado e selecto da Academia. A Academia é a àgora privada do socratismo. É verdade que Platão não foi o único discípulo de Sócrates, nem o único a fundar escolas baseadas nos seus ensinamentos (a seguir à morte de Sócrates, temendo ser perseguido, o próprio Platão se refugia em Mégara, junto de Eucleides, que aí havia fundado uma escola socrática), mas foi porventura o que melhor extraiu as lições do seu julgamento e condenação. Essa lição é a de que a fé lógica não é para consumo geral, mas a oclusa sabedoria filosófica de um conjunto de iniciados. A tática de Platão será, de aí em diante, essencialmente pragmática. Ele sabe que a defesa pública da fé logicista se deparará com resistências e dissensões que, ao limite, poderão levar ao mesmo tipo de reacções com que Sócrates se deparou. E sabe que a imposição dessa fé terá de ser feita utilizando os mesmos métodos que os sofistas utilizam, os quais, certamente, terão de ir além da persuasão verbal. Platão não está, como Sócrates, disposto a abdicar da violência. Só que com uma diferença: é que Platão julga que o faz em nome

de uma verdade superior e para o bem comum. Resguardada de olhares intrusivos, a Academia é o local de treino de uma elite cuja função é o assalto ao poder democrático – o qual, bem ou mal, os sofistas, no seu pluralismo argumentativo, representam – e a sua substituição por uma monarquia esclarecida no seio da qual as funções governativas estariam atribuídas precisamente aos alunos saídos das suas hostes. É preciso frisar contudo que as queixas de Platão não seriam apenas contra o regime democrático em Atenas, mas também contra o regime oligárquico de que ele chegou, por um breve período, a fazer parte, mas que, por causa dos seus métodos violentos, rapidamente se afastou. A monarquia filosófica seria o ponto de equilíbrio, acentuadamente pietista, entre os dois. A guerra com Esparta, cujo modelo governativo totalitário havia em larga medida influenciado a cidade ideal platónica, e a derrota, às mãos desta, da Atenas democrática, mais devem ter reforçado a sua convicção política.

Irá surgir assim, no seio da Academia, uma distinção entre, por um lado, as doutrinas *exotéricas*, e por outro, as doutrinas *esotéricas*. Isto é, entre as doutrinas escritas de acesso público, e as doutrinas não-escritas, as quais, porque não eram escritas, eram acessíveis somente através de um contacto presencial entre mestre e discípulo. Elas imitavam, na sua forma de comunicação, a relação directa e fortemente carismática que o próprio Sócrates havia mantido com os seus discípulos. O facto de, pouco depois, Aristóteles assumir a lógica como um âmbito de descrição das leis discurso natural deve ser visto como um sinal de que a sua estratégia resultou. A filosofia de Platão pode ser assim entendida como um resolutivo esforço, quer de aplicação exaustiva da sintaxe lógica a âmbito do discurso em geral, quer de resolução das inúmeras aporias que a lógica da identidade e da não-contradição inevitavelmente suscita nesse discurso geral. Trata-se pois de dar continuação ao trabalho começado, quer por Sócrates, quer por Parménides. Mas ao contrário do que sucede em Aristóteles, para quem a lógica já se naturalizou, as marcas ético-políticas da lógica estão ainda bem presentes em Platão. Uma das mais visíveis é a proposta de expulsão dos poetas da sociedade que ele concebe como ideal. Aqui torna-se necessário precisar o sentido em que se utiliza a palavra “ideal”. Em rigor, ela nunca é utilizada por Platão. O que ele, a esse respeito, diz, é que pretende é levar a cabo é uma investigação sobre a justiça, e isto, na medida em que tal corresponde a produzir um discurso sobre a justiça cuja sintaxe deverá estar conforme às regras da lógica. Quando na *República* isso é discutido (368e-369a), Sócrates argumenta que, uma vez que a justiça é,

não somente de «cada homem» (ἄνδρὸς ἐνός), mas também, de «toda a cidade» (ὅλης πόλεως), que ela, na sua opinião, deve ser primeiro aí investigada. É sob esse argumento que é dito por ele dever-se considerar a justiça na cidade em termos de «discurso contemplativo» (θεασαίμεθα λόγῳ). A palavra θεαίομαι significa uma visão que é, não sensível, mas inteligível, e portanto, interior. Ela significa a capacidade contemplativa que supostamente temos para “visualizar” o nosso próprio pensamento. Isso é importante porque, dado que essa visualização é a de um “discurso”, fica-se sem saber, quer se esse discurso é uma emanção vocal ou simplesmente uma vocalização imaginada (o mesmo, portanto, que a imagem acústica de Saussure), quer, também, se essa visualização é, nesse caso, a de uma voz ou de uma imagem. Mas θεαίομαι tem ainda um outro significado igualmente importante. Ela é a visão detida por quem observa um evento do qual se abstém de uma participação directa. Ao contrário da outra, ela é uma visão que é, não inteligível, mas sensível, e portanto, exterior. Porque quem o faz somente observa o que vê, como se todo o seu corpo fosse um grande e único olho, coibindo-se de falar ou movimentar-se, temos que a sua vontade é dessa forma mantida à distância dos acontecimentos que observa. Ela é a visão detida por quem observa um espectáculo teatral⁵ ou uma guerra⁶. Isto é importante, não apenas pelo paralelo que pode ser estabelecido com o outro significado da palavra, tal que uma semelhança tácita possa ser encontrada entre o olhar contemplativo de quem observa apenas um discurso e o olhar expectativo de quem observa um evento no qual não participa, mas também por aquilo que os exemplos citados apresentam como conteúdo específico dessa visão: o teatro e a guerra. É que isso permite estabelecer um paralelo adicional entre a tragédia e a comédia, que é onde os espectadores observam, em termos sensíveis, quer com a audição, quer com a visão, o espectáculo teatral, e a epopeia (e também a historiografia), que é onde os espectadores observam, apenas com a audição, um espectáculo cuja visualização têm de imaginar. Ou seja, a diferença entre o olhar contemplativo e o olhar expectativo é a de que enquanto no primeiro se usam explicitamente os sentidos da visão e da audição, e portanto, uma visão visível e uma visão audível externas, no segundo usa-se, ao nível externo, somente a visão audível, a visão visível tendo obrigatoriamente de ficar a cargo de um exercício imaginativo interno. Com efeito, durante um espectáculo teatral alguém, o actor, empresta o seu corpo e a sua voz a um texto fazendo dessa forma com que o espectador, não apenas oiça, mas de igual modo veja o espectáculo que lhe é dessa forma

apresentado, enquanto que durante a récita de uma epopeia apenas se escuta o aedo a declamá-la e, quanto muito, o acompanhamento do citarista.

É claro que se pode, se assim se quiser, declamar os textos da tragédia e da comédia, mas isso corresponde a reduzi-las a um estatuto idêntico ao da epopeia. Isso é aliás precisamente o que Aristóteles faz (cf. *Poética*, 1148b-1149a), mas que, em nosso entender, é incorrecto. A epopeia e o drama distinguem-se de forma absolutamente fundamental pelo tipo de visão que lhes está pressuposto. Com efeito, o espectador teatral está na mesma posição face ao espectáculo que vê, que Homero ocupa face à narrativa épica que relata. À semelhança do espectador teatral, Homero também vê e ouve aquilo que vê, ao passo que o auditor de uma epopeia se encontra numa posição recuada face a essa possibilidade. Na tragédia, em particular, a posição equivalente à de Homero é aquela que é ocupada pelo mensageiro portador de más notícias. O mensageiro viu e ouviu presencialmente os acontecimentos que noticia. Homero, se não os viu e ouviu, pelos menos faz o seu relato como se assim fosse o caso (um ponto já anteriormente discutido). Enquanto que a posição do auditor de uma epopeia é equivalente à ocupada pelas personagens que escutam essas notícias, as quais são sempre indutoras de desespero.

Seja como for, ambos esses tipos de visão, o contemplativo como o espectativo, se é verdade que se afastam um do outro pelo modo de visão específico que propõem, um ligado à audição sensível e à imaginação, o outro ligado à audição e à visão sensíveis, permitindo assim diferenciar o drama da epopeia, também é verdade que se aproximam no que concerne à posição que adoptam face à vontade. A visão espectativa necessária à audição e à visualização sensível do drama é passível de ser entendida como um desenvolvimento da visão contemplativa necessária à audição e à visualização imaginada da epopeia. Com efeito, o drama, através da encenação, poupa largamente ao espectador o trabalho de imaginação que a epopeia dele exige. Ou então, ajuda a concretizá-lo, conforme se queira considerar o problema. O que quer dizer que se toda a contemplação é espectáculo, nem todo o espectáculo é contemplação. Ora, na medida em que o que é comum a esses dois tipos de visão é o facto de elas prescindirem inteiramente do recurso à vontade, e a redução do espectador a uma forma pura de visão e de audição, a epopeia, os acontecimentos que são narrados pela voz de Homero, na medida em que correspondem aos de uma narrativa de guerra, narrativa essa que é justamente a expressão de um conflito entre vontades a alcançar o ponto máximo do seu antagonismo, a posição que é ocupada

pelos protagonistas activos desse conflito é uma posição que é exactamente oposta à que é ocupada pelo auditor passivo dessa mesma epopeia. Ou seja, enquanto que a posição ocupada pelo espectador épico é a de uma pura visão e audição, o espectáculo, aquilo que é visto pelo espectador, é precisamente a expressão daquilo que ele, enquanto pura visão e audição não é, a saber, uma pura vontade. É aí que se pode encontrar a linha de demarcação entre o que é racional e o que não é. A posição ocupada pelo espectador épico é idêntica à de uma razão humana pura, inteiramente imisturada de qualquer elemento volitivo. A vontade, o irracional, encontra-se toda do outro lado enquanto algo que essa razão contempla. A *Ilíada* tem por tema a ira de Aquiles (cf. *Il.*, 1-2). Ira essa que é justamente a expressão brilhante de uma vontade exemplar, isto é, de uma vontade cujo movimento não pode ser de nenhuma forma contido, um movimento irresistível, irreduzível, imparável. Porque relata apenas os episódios relacionados com as causas e os efeitos dessa ira, é prudente não afirmar que ela narra a guerra de Tróia no seu todo. Contudo, é sempre possível argumentar que ela o faz de forma alusiva ou sinédoquica. Mas a *Ilíada* é, em qualquer caso, um poema de guerra. Ora, a *guerra* é o nome para um combate antagónico entre vontades exemplares, como as de Aquiles e Heitor. Nessa perspectiva, a guerra é a forma paradigmática de espectáculo, incluso a do espectáculo dramático. Com efeito, tudo o que é visível e audível, e portanto, sensorialmente acessível ao espectador, depende da ocorrência de um acto de vontade prévio, o qual surge como a manifestação de uma capacidade para gerar movimento, para produzir causas e efeitos, para provocar alterações no estado do mundo. Dito de outra forma, o que é visível e audível é o próprio poder enquanto tal. A guerra é a condição máxima de visibilidade do *poder* emanado da vontade. E a razão contemplativa olha-a como um grande espectáculo.

Qual é então, face a esta descrição, a posição do “discurso contemplativo” que Sócrates pretende adoptar quando se trata de considerar a justiça na cidade? O discurso contemplativo que Sócrates se propõe empreender é feito a partir de uma posição enunciativa que é claramente afim à do olhar contemplativo da epopeia, e oposta à do olhar expectativo do drama. Assim, ela é idêntica à posição ocupada por Homero, porque, nesse caso, como no outro, é sempre pedido ao auditor de uma voz que imagine aquilo que não vê e apenas escuta. Ou seja, pelo discurso contemplativo, Sócrates, através só da enunciação de sons, descreve uma imagem ou conjunto de imagens, que, compósitas, formam a visão ideal e teórica dessa cidade. E isso é igualmente válido, tanto para Adimanto, o seu interlocutor directo no diálogo de Platão, como para o leitor externo

desse mesmo diálogo. Nessa perspectiva, temos que o discurso contemplativo mediante o qual é produzida uma descrição ideal da justiça na cidade consiste, antes de mais, na produção de uma descrição que surge como alternativa face à do estado de coisas presente. Como tal, ela existe fora do espaço do tempo, é “atópica” e “acrónica”, e portanto, *irónica*. Mas isso não quer dizer que ela deva ser assumida como estando associada a uma dimensão de temporalidade histórica. Mas por outro, ela é uma proposta que é feita com base numa argumentação que, putativamente, é lógica, e portanto, que é assumida por quem a faz como implicitamente verdadeira. Torna-se assim perceptível que o ideal social platónico está assente na possibilidade de elaborar um discurso que consiga descrever um estado de coisas que não é o estado de coisas presente. Aqui, “presente” não é mesmo que actual. A ele não está associada nenhuma dimensão temporal (será precisa a emergência do escatologismo cristão para que isso venha a suceder). Não está presente na medida em que não está disponível às sensações naturais para ser descrita. Ou seja, esse “ideal”, essa visão, é, propriamente “metafísica”. Ela não é dada nas sensações naturais mas, justamente, não é por isso que ela não é verdadeira. Pelo contrário, essas sensações devem ser contrariadas pela sintaxe condicionada pela lógica. Para Platão esse “ideal” ainda não está localizado no futuro. Esta sociedade é apresentada por ele, não como uma proposta possível, mas como uma descrição científica. Os poetas, os quais aqui se identificam com os sofistas, são precisamente aqueles que não se conformam em limitar a sua sintaxe às regras da lógica, mas que teimam em fazer uso, por exemplo, também da metáfora e da alegoria (ou alusão). O que deixa nele perceber uma atitude superlativamente subversiva que ainda não encontramos em Sócrates.

E o desenvolvimento, por parte de Aristóteles, de uma lógica da identidade e da não-contradição, porque tributária da compreensão que Sócrates tem da “verdade”, em virtude da repercussão que ela teve na tradição cultural do Ocidente, é uma insuspeita vingança de Sócrates sobre os seus adversários. Trata-se de um diferendo que chega aos dias de hoje. A história da Filosofia pode ser lida dessa forma. A insurgência de Derrida contra a “metafísica logocêntrica” e o “fonologismo”, assim como a sua defesa de uma ciência gramatológica, mais não é do que a continuação desse diferendo. Com efeito, a ideia de uma gramatologia, tal como Derrida a concebe, deve ser entendida precisamente como uma tentativa de reabilitação do sentido produzido pela gramática face às restrições que, em termos históricos, lhe foram sendo continuamente impostas pela lógica de raiz

aristotélica. Nesse diferendo, Derrida é alguém que está do lado dos sofistas, contra Sócrates.

Nessa perspectiva, se a função da lógica é política, a sua base de aplicação é estética. Com efeito, o que resulta da aplicação das regras sintáticas da identidade e da não-contradição é separação, ao nível do discurso, das sequências gramaticais que são obscuras e confusas daquelas que são claras e distintas. Mas a clareza e a distinção nada têm a ver com a verdade. Nada têm a ver, isto é, com a obtenção de garantias de que o sentido expresso por uma frase corresponde à expressão de um estado de coisas (real ou imaginário) a que ela putativamente se refere. A lógica, por seu turno, passa a ser, como dissemos, por um lado, uma fracção da semântica e, por outro, uma forma parcelar de sintaxe. E toda a sintaxe, quer a lógica, quer a ilógica, passa a cobrir por inteiro o campo do semântico. Nesse caso, a sintaxe não possui um campo de articulação mais amplo que o da semântica, mas coincide com ele. O que não quer dizer que o semântico se esgote na sintaxe. Quer apenas dizer que tudo o que é gramatical é, por isso, semântico.

Em *Aspects of the Theory of Syntax* Chomsky dá um conjunto de exemplos com os quais pretende demonstrar que é possível construir frases que, apesar de gramaticalmente válidas, são contudo semanticamente incongruentes. Entre elas está a seguinte frase: “colorless green ideas sleep furiously” (cf. 1965, 149). Na sua elaboração nenhuma regra gramatical parece ter sido violada. Mas o que ela possa ou não querer dizer em termos semânticos permanece perplexante e confuso. Desde logo, é possível alegar que entre “incolor” e “verde” ocorre uma violação do princípio lógico da não-contradição, pois não é lícito nos termos dessa lógica dizer que uma “ideia” é verde e também incolor: se ela é verde é porque não é incolor, e se ela é incolor é porque não é verde. Mas antes desta coloca-se uma outra questão: que sentido é que faz dizer de uma “ideia” que ela é verde ou incolor? Nessa perspectiva a violação da identidade de “ideia” surge como inteiramente improcedente. Com efeito, dizer de uma “ideia” que ela é verde e também incolor só seria passível de ser considerada uma contradição se “verde” e “incolor” fossem adjectivos com que fosse semanticamente aceitável predicar “ideia”. Não o sendo, nem sequer chega a ser possível dizer que a há. Mas será que dizer que a frase *colorless green ideas sleep furiously* não tem sentido? Não: a frase *colorless green ideas sleep furiously* tem sentido. O que ela não tem é um tipo de sentido adequado à lógica. Ela é, não assemântica, mas simplesmente ilógica. Isso significa que a lógica e a semântica são separadas. A frase é

apresentada por Chomsky como um exemplo que permite estabelecer a demarcação entre a sintaxe e a semântica. Chomsky situa o problema que ela coloca como estando situado ao nível da selectividade. Na medida em que ela é gramaticalmente correcta, se é problemática em termos semânticos, é-o, não porque o seja em termos de subcategorização, não porque o seja, isto é, em termos da função sintáctica que as palavras que a compõem ocupam na frase, mas na escolha lexical das palavras que a compõem. Ou seja, ao nível, não da subcategorização das palavras, da função sintáctica que cada palavra detém no todo da frase, como sucederá no caso de frases como (1) “John elapsed that Bill will come” (148), mas da escolha lexical das palavras. É que se a frase (2) *colorless green ideas sleep furiously* cria uma tensão entre a sintaxe e a semântica, não é porque ela seja uma frase agramatical. Com efeito, ela é tão gramatical como (3) “*revolutionary new ideas appear infrequently*” (149). Mas Chomsky diz que às frases (1) e (2) «é necessário impor de algum modo uma interpretação – sendo esta uma tarefa que varia em dificuldade ou em emulação de caso para caso – ao passo que a questão de impor uma interpretação não se coloca no caso (...) de frases estritamente bem formadas (...) [I tis necessary to impose an interpretation on them somehow – this being a task that varies in difficulty or challenge from case to case – whereas there is no question of imposing an interpretation in the case of (...) strictly well-formed sentences (...)]» (149) como (3). Que a interpretação seja uma tarefa ausente de frases como *revolutionary new ideas appear infrequently* é obviamente questionável, na medida em que o que ela possa ou não significar depende das perguntas que suscite face a um interlocutor. Por exemplo, poder-se-ia perguntar, face a (3), porque é que “ideias” que são “revolucionárias” têm também de ser “novas”? Ou se podem haver ideias que, sendo “revolucionárias”, não são “novas”? Ou que, sendo “novas”, não são “revolucionárias”? Ou então se o seu índice baixo de frequência está ligado ao facto de elas serem “ideias” que são simultaneamente “revolucionárias” e “novas”? Ou se, se fossem, ou só “revolucionárias”, ou só “novas”, se nesse caso teriam uma frequência alta? A série de perguntas seria aqui praticamente infundável. Nisto (3) é inteiramente indistinta de (2), face à qual, apenas trocando a selecção de palavras, as mesmas exactas perguntas podem ser colocadas. Porque é que “ideias” que são “incolores” têm também de ser “verdes”? Ou se podem haver ideias que, sendo “incolores”, não são “verdes”? Ou que, sendo “verdes”, não são “incolores”? Ou então se o seu índice furioso de sonolência está ligado ao facto de elas serem “ideias” que são simultaneamente “incolores” e “verdes”? Ou se, se fossem, ou só “incolores”, ou só “verdes”, se nesse caso teriam uma sonolência prudente? Elas surgem, é certo, como

perguntas dotadas de uma maior estranheza e infamiliaridade do que aquelas colocadas a (3), mas são tão semânticas como as outras. Nessa perspectiva, em vez de perguntas incidindo sobre a relação que se estabelece entre as palavras contidas na frase, mais depressa lhe seriam colocadas perguntas incidindo sobre a própria natureza das palavras nela contidas. Perguntar-se-ia então, por exemplo, qual é a cor de uma “ideia”? Têm as ideias umas “cor”? Não é a afirmação de que uma ideia é “incolor” e também “verde” uma afirmação contraditória? As ideias “dormem”? O que é que significa dormir “furiamente”? O primeiro grupo de perguntas corresponde a (a) perguntas quiditativas, perguntas que perguntam pelo “porquê” (ou causa de ser) de uma coisa. O segundo grupo de perguntas, por seu turno, corresponde a (b) perguntas quoditativas, perguntas que perguntam pelo “como” (ou modo de ser) de uma coisa. As perguntas quiditativas perguntam porque é que uma coisa é o que é afirmado ser. As perguntas quoditativas, dando um passo atrás nesse movimento e suspendendo a crença no que é assertivamente afirmado, perguntam com uma adicional carga interrogativa se uma coisa é aquilo que é afirmado ser. Ao passo que frases como “John elapsed that Bill will come” resistem a qualquer forma de interrogação que lhes possa ser dirigida. Apesar de o seu sentido causar perplexidade não há nenhuma pergunta que lhe possamos dirigir que permita esclarecer qual é esse sentido simplesmente porque não há nenhuma pergunta que lhe possamos, de todo, dirigir. Ela é ininterpretável. Tudo o que podemos fazer face a ela é exclamar incompreensão. Chomsky reconhece esta diferença quando diz que «(...) o tipo de desvio ilustrado em (1) é muito diferente daquele ilustrado em (2) [(...) the manner of deviation illustrated in (2) is rather different from that in (1)]» (149). E reconhece também que: «Frases [como (2)] que violam regras de selecção podem ser interpretadas muitas vezes metaforicamente (...) ou alusivamente (...) se for fornecido um contexto apropriado de maior ou menor complexidade [Sentences that break selectional rules can often be interpreted metaphorically (...) or allusively (...) if an appropriate context can be greater or lesser complexity is supplied]» (149). Ou seja, Chomsky considera que tanto para (1) como para (2) há, mais do que a possibilidade, a necessidade de uma tarefa interpretativa. Mas nós discordamos de que (1) seja sequer interpretável. Discordamos até que (1) seja uma frase. Pelo contrário, (2) é claramente interpretável e as figuras retóricas da metáfora e da alegoria (ou alusão) são a esse respeito usadas como as suas tipificações. As frases do tipo (2) forçam os limites da semântica mas não os quebram como sucede com as frases de tipo (1). E também não concordamos com Chomsky quando ele diz que as frases «estritamente bem formadas» de tipo (3) prescindem da interpretação. Ou seja, quer as

frases de tipo (2), quer as de (3), são inteiramente interpretáveis. O que muda é o tipo de perguntas das quais a interpretação deriva. E mesmo isso pode ser posto em causa uma vez que é perfeitamente possível conceber que, em certos contextos, a expressão “green ideas” pode tanto ser considerado uma complexa metáfora como “new ideas”, e que a frase “colorless green ideas sleep furiously” pode tanto ser considerada uma vasta alegoria como “revolutionary new ideas appear infrequently”. Nesta medida, Chomsky introduz uma distinção entre a gramaticalidade e a aceitabilidade de uma frase. A noção de “aceitável” não deve ser confundida com a de “gramatical. Para ele a aceitabilidade é um conceito que pertence ao estudo da performance, enquanto que a gramaticalidade pertence ao estudo da competência. Tal como a aceitabilidade, a gramaticalidade é uma questão de grau, mas as escalas de gramaticalidade e de aceitabilidade não coincidem. A gramaticalidade é, nesse sentido, para Chomsky, apenas um dos factores que determina a aceitabilidade. Essa aceitabilidade funciona como um argumento em defesa da posição de que a linguagem, independentemente das suas expressões linguísticas, obedece, na sua formação sintáctica, a um conjunto de regras inatas à razão humana.

Essas regras, segundo Chomsky, são usadas de forma inconsciente e automática pelos detentores de uma linguagem. E todas as línguas particulares não são mais do que casos historicamente localizáveis de aplicação universal dessas regras. De tais regras dependem as modalidades sintácticas pelas quais as palavras têm de ser ordenadas para que possam formar sequências linguísticas dotadas de carga semântica efectiva. Uma frase é uma sequência de palavras combinadas de tal forma que geram sentido. Assim, o que para Saussure é a língua, para Chomsky é a gramática universal, ou “estruturas de profundidade”. E o que para o primeiro é a fala, para o segundo é a expressão histórica dessas regras, ou “estruturas de superfície”. Pode nesse caso essa gramática ser entendida como um conjunto de regras de utilização de signos linguísticos? E se o sentido surge produzido por essa gramática o que é que a distingue da lógica? A gramática profunda de Chomsky não é a forma como a razão humana organiza o pensamento mas a forma que o pensamento tem de adoptar para poder transitar de um estado de confusão a um de clareza semântica. A sua função é, nesse caso, puramente lógica. A sintaxe generativa é, é certo, enquanto lógica, mais abrangente do que a baseada nos princípios da identidade e da não-contradição. Prova disso é o facto de permitir a construção de frases como a que Chomsky dá de exemplo. Mas o campo total do sentido, assumido aqui como equivalente ao da esfera do pensamento, continua a estar claramente limitado por um conjunto de regras

pelas quais se julga o que tem e não tem sentido. Assim, se o exemplo de Chomsky, por um lado, abre o campo semântico para um espaço maior do que o disponibilizado pela lógica da identidade e da não-contradição, por outro, porque restringe esse espaço ao âmbito legislativo uma sintaxe generativa universal, ele surge ainda assim como a justificação vindicativa de uma função lógica. É por isso que é possível afirmar, argumentando contra o que Chomsky pretende demonstrar, que a frase *colorless green ideas sleep furiously* é, apesar de tudo, semântica. E que se Chomsky considera que ela não é semântica é só porque, apesar por ela permitir separar a lógica da identidade e da não-contradição da sintaxe, não permitir ainda separar a sintaxe da função lógica de clareza semântica que esses princípios ostensivamente servem. Chomsky é ainda o proponente de uma visão logicista da gramaticalidade. E é nesse sentido que é possível afirmar que essa frase é apenas ilógica. Face a ideias verdes e incolores de nada serve estar-se munido de princípios lógicos como os da identidade e da não-contradição. Eles são inúteis enquanto seus instrumentos de análise. Temos pois que tal como o sentido é mais amplo do que a linguagem, assim também, porque a lógica é a clareza semântica da linguagem, ele é mais amplo do que a própria lógica, e isto, quer seja essa lógica a lógica de raiz aristotélica da identidade e da não-contradição, quer seja a lógica chomskyana de um sintaxe generativa universal.

Temos pois que se eu construir uma frase que, apesar de gramaticalmente correcta, ou até logicamente correcta em acepção aristotélica (no sentido de não conter qualquer contradição expressa), for, contudo, semanticamente incongruente, qualquer esforço para lidar com ela em termos de análise lógica mostra ser, não só inútil, como inteiramente inadequado. Assim, se o sentido é efectivamente, como propusemos, mais amplo do que a linguagem, isso acontece, antes de mais, porque o seu campo é mais amplo do que o permitido pela lógica. Nesse caso, os princípios lógicos da identidade e da não-contradição mais não são do que as regras processuais de uma forma particularmente restritiva de sintaxe linguística, e a lógica de raiz aristotélica que os utiliza mais não é do que uma gramática especial. Dito de outra forma: a lógica é, não um conjunto de regras de organização do pensamento, mas um conjunto especial de regras de organização de signos linguísticos.

Frases como “ideias verdes incolores dormem furiosamente” são, ao contrário do que Chomsky defende, semanticamente válidas, porque, a título contra-factual, frases

como “cópia martelo correndo flor” o não são. Enquanto que a anterior é uma frase sintacticamente válida, cada palavra aí mantendo uma relação gramatical com as outras, esta última é uma mera soma desconexa de palavras. Ela sim, e não a outra, é que, enquanto exemplo de uma não-frase, é inteiramente assemântica. E não vale dizer que ela não é uma frase em vez de uma não-frase, dado que “cópia martelo correndo flor” não é o mesmo que “cópia”, “martelo”, “correndo”, “flor”. Se «cópia martelo correndo flor» fosse o mesmo que “cópia”, “martelo”, “correndo”, “flor”, então “cópia martelo correndo flor” seria, não uma soma desconexa de palavras, mas um mero conjunto de palavras soltas. No caso de ela ser um conjunto de palavras soltas, modificar a sua ordem não tem quaisquer consequências ao nível do sentido: “cópia”, “martelo”, “correndo”, “flor” será o mesmo que “martelo”, “flor”, “cópia”, “correndo”. Mas no caso de ela ser uma soma desconexa de palavras a situação altera-se, e “cópia martelo correndo flor” não é certamente o mesmo que “martelo flor cópia correndo”, a modificação que é operada gerando uma frase dotada de uma mais óbvia carga semântica gramatical. O que isto dizer que existe um limite sintáctico para o sentido. A questão está em determinar criticamente onde é que ele acaba e começa. Ele não está na lógica, mas certamente que num conjunto mais abrangente de regras de ordenação dos signos linguísticos. Mas isso não significa que o signo linguístico esgote o campo do sentido. Se o sentido é mais amplo do que a linguagem ele é também mais amplo do que o signo linguístico que serve de suporte natural a essa linguagem. Mas antes de irmos nessa direcção analisemos porque motivo é que esse limite não está na lógica.

A lógica da identidade e da não-contradição é restritiva em termos semânticos porque permite lidar apenas com um tipo de sintaxe: o das proposições. Com efeito, a proposição é, para ela, a única forma enunciativa legítima, o que se reflecte no facto de a verdade (ou a falsidade), e portanto, a carga semântica, se apresentar sempre sob a forma de um silogismo. O que, para essa lógica, é verdade, não é que “Sócrates seja mortal”, mas que sendo (a) verdade, por um lado, que “Todos os homens são mortais” e sendo (b) verdade, por outro lado, que “Sócrates é homem” seja (c) verdade, em conclusão, que “Sócrates é mortal”. A verdade lógica, aqui, é só a (c). As outras são verdade pré-lógicas assumidas como condições de verdade para essa verdade.

Dissemos já que a lógica é, não um conjunto de regras de organização do pensamento, mas um conjunto especial de regras de organização de signos linguísticos.

Que assim é, por exemplo, fica patente pelo facto de ser possível formalizar essas regras mediante variáveis, isto é, assumindo como irrelevante o conteúdo do que através delas é gerido. O próprio facto de se cometerem “erros” de lógica pode ser apresentado como priva para o facto do sentido ser mais amplo do que a lógica. Esses erros cometem-se, não por um desvirtuamento do pensamento, mas por um excesso de sentido que ameaça levar o exercício de interpretação a um nível incontrolável, ameaça a “compreensão”. O entendimento (o que é ouvido, isto é, sentido) é mais amplo que a compreensão. O princípio da identidade e da não-contradição é uma forma muito restritiva do princípio da diferença valorativa a que Saussure alude. Nesse sentido, a teoria do sentido de Saussure é um valioso alargamento da teoria lógica tal como ela originalmente foi estabelecida por Aristóteles. Esse princípio pode ser ostensivamente violado na metáfora com frases gramaticais sem que o sentido fique em perigo, mas, pelo contrário, infinitamente enriquecido.

Qual o valor lógico de uma pergunta? E de uma resposta enquanto dada a essa pergunta (não enquanto asserção simples)? Qual o valor lógico de uma ordem? E de um pedido, uma prece ou um desejo? Qual o valor lógico de um insulto? E de um elogio? Para a lógica da identidade e da não-contradição expressões linguísticas como perguntas e respostas, ordens e pedidos, insultos e elogios não têm qualquer valor lógico, uma vez que elas não podem ser avaliadas em termos de verdade ou de falsidade. Mas, tal como Saussure (e Austin) os define, todas elas são compostas por signos linguísticos, e portanto, contribuem nessa medida tanto para a clareza do pensamento como a forma proposicional o faz. Sucede contudo que a lógica da identidade e da não-contradição trata essas e outras expressões linguísticas como se elas fossem, não a parte do pensamento que permanece obscuro sem o auxílio clarificador do signo linguístico, mas a parte obscura da própria linguagem. Em parte, isso deve-se ao facto de a lógica de raiz aristotélica se entender a si própria como a disciplina que estuda as regras do pensamento na sua forma natural, o que significa que para ela nunca é o pensamento que é obscuro, o que é obscuro é apenas a forma mais ou menos inadequada como ele pode ser linguisticamente expresso. Ou seja, é fazer um erro de nomenclatura, é chamar o nome errado às coisas (em vez de às ideias). Assim, do ponto de vista da lógica de raiz aristotélica, quem quer que pretenda expressar um pensamento, se o fizer enunciando uma pergunta, uma resposta, uma ordem, um desejo, um insulto, um elogio, está condenado ao fracasso porque se esquece que para expressar esse pensamento o deve obrigatoriamente fazer pela forma de uma proposição.

Quem faz isso expressa, não o seu pensamento, mas a sua vontade. Este argumento é idêntico ao de Saussure na medida em que a distinção que Chomsky faz entre “estruturas de superfície” e “estruturas de profundidade” é paralela àquela que Saussure faz entre a fala e a língua. As estruturas de superfície são as palavras e os sons usados, enquanto que as estruturas de profundidade são as regras inatas de produção de sentido. A filosofia do segundo Wittgenstein reflecte precisamente essa posição quando, ao dar uma atenção especial a formas linguísticas “quotidianas”, abre a porta a toda uma análise semântica da linguagem que vai muito além da sua mera forma sintáctica “proposicional”.

A lógica é uma força domesticadora de uma potência semântica selvagem, a qual é a razão humana. Ela é uma lei que é dada ao pensamento como as leis humanas são dadas às sociedades políticas e não uma lei que é abstraída da experiência como as leis científicas putativamente o são. A lógica é, portanto, uma forma de legislação. Mas quem é que dá essa lei ao pensamento? A resposta é: o próprio pensamento. É possível entender todo o esforço crítico empreendido por Kant como tendo sido feito com o propósito de esclarecer que a Razão Humana deve ser entendida como uma entendida auto-legislante. O exemplo do heliocentrismo copernicano, que Kant evoca como tendo sido o que lhe permitiu alterar a sua perspectiva, é uma chamada de atenção para o facto de não fazer sentido tentar perceber a forma como a razão humana opera derivando regras naturais; que nós, os detentores dessa razão, não estejamos em posição de conhecer as coisas como elas são em si mesmas, mas só de a conhecer de acordo com a nossa capacidade racional para o fazer é justamente uma afirmação disso: nós só conhecemos aquilo sobre o qual nós somos capazes de legislar, de dar uma regra. O que não somos capazes de conhecer tal como é em si mesmo, podemos pensar em si mesmo. Ou seja, implicitamente, Kant reconhece que a esfera do pensamento permite um acesso a um campo de sentido face ao qual o poder legislativo da razão permanece inteiramente impotente. O transcendentalismo kantiano é um juridicionismo epistemológico. Com efeito, quando Saussure diz que a relação dos signos é arbitrária e que o seu valor é o da convenção entre homens, esse é precisamente o raciocínio que deve ser aplicado à lógica: a lógica é o produto de uma convenção, e portanto, ela é uma língua. Em Kant há essa visão jurídica da razão humana, o momento de tomada de consciência de que o sentido do pensamento é mais amplo que o da linguagem. A parte transcendental da razão é parte da lei que a razão dá a si mesma para se controlar (cf. *Kritik der reinen Vernunft*, AXII). Quando Kant diz que não é possível à razão humana conhecer as coisas tal como elas são, mas apenas de acordo com

as condições de possibilidade que ela tem para as conhecer, isso deve ser visto como a reivindicação política por uma lei que a razão deve dar a si mesma, em vez de imposta exteriormente (tal como os cidadãos de uma república o fazem por via parlamentar).

Os signos trazem clareza ao pensamento, mas a totalidade de sentido que é produzido pelo pensamento permanece sempre viva para além do seu uso. Com efeito, se eles trazem clareza ao pensamento é justamente porque o forçam a abandonar parte da riqueza de sentido que ele espontaneamente produz restringindo-o a só pensar as coisas de uma única alienatória maneira. Foi a percepção da existência desse espaço de sentido suplementar face ao lógico que deu origem, em Alexander Baumgarten, à disciplina filosófica da estética. A *Estética* de Baumgarten é uma antecessora directa da linguística de Saussure, assim como, por extensão de argumento, o será também da gramatologia de Derrida. Através da semiótica, Saussure abre o campo da semântica, do plano redutor da lógica, para o plano mais abrangente da diferença signica. No fundo, é como se todos os problemas que eram anteriormente colocados no plano da relação entre a sensibilidade e o entendimento fossem agora transferidos, mas sem estarem resolvidos, para o plano da relação entre linguagem e pensamento. A falta da sensibilidade torna necessário um substituto para os princípios da identidade e da contradição. O problema está em que distinção entre significado e significante, entre o valor de uma palavra e o conceito que ela representa, sendo necessária para poder manter a integridade do sentido, viola a unidade implícita do signo linguístico. Como é que se pode estabelecer com clareza essa distinção sem fracturar essa mesma unidade?

Uma tal concepção de signo permite, ao nível da linguagem, separar a sensibilidade do pensamento e substituir o papel tradicionalmente atribuído à sensibilidade pelo da imaginação. Em consequência disso, os problemas filosóficos tradicionais associados ao problema da relação entre a sensibilidade e o entendimento são transferidos para o da relação entre a linguagem e o pensamento. A ideia de Baumgarten é a de que as ideias do pensamento são confusas porque estão misturadas com a sensibilidade (cf...). Saussure, pelo contrário, propõe que se resolva esse problema constituindo o signo como um composto entre um conceito e uma espécie de sensibilidade secundária na imagem acústica. O plano dos signos linguísticos é distinto do da sensibilidade. As palavras, enquanto signos, são palavras, não faladas (não são o som que pode ser escutado sempre que se usa o aparelho vocal), mas imaginadas. Ou seja, elas são apenas a imagem acústica

a que já aludimos. Aquilo a que Saussure chama “valores puros” é, aqui, o mesmo que sentido. A língua é um sistema de produção de sentido assente na relação entre as ideias e os sons. Derrida critica Saussure por este considerar que «haveria (...) uma ligação natural do sentido ao sentido e que é aquele que passa do sentido ao som (...). Essa ligação natural do significado (conceito ou sentido) ao significante fónico condicionará a relação natural subordinando a escrita (a imagem visível, digamos assim) à palavra [il y aurait (...) un lien naturel du sens aux sens et c’est celui qui passe du sens au son (...). Ce lien naturel du signifié (concept ou sens) au signifiant phonique conditionnerait le rapport naturelle subordonnant l’écriture (image visible, dit-on) à la parole.]» (1967, 53). Mas Saussure nunca diz que o pensamento é o mesmo que linguagem ou que sem linguagem não haveria pensamento. O que ele diz é que o pensamento, sem o apoio do signo linguístico, permanece caótico, desorganizado, pouco eficaz. Há pois como que uma associação simbiótica entre o pensamento e as palavras tal que as palavras permitem ao pensamento aceder a uma patamar mais elevado de racionalidade e às palavras tornarem-se no veículo de expressão dessa racionalidade.

Embora a noção de signo linguístico comece por achar a sua relevância no facto de tornar putativamente possível a constituição de uma ciência autónoma da linguagem, apresentando-se face a esta como objecto de estudo exclusivo, ela acabará também por ter consequências ao nível epistemológico. A noção de signo vem perturbar a concepção de que o conhecimento se resume a uma relação biunívoca entre o sujeito e o objecto, entre quem conhece e aquilo que é conhecido, e isto, quer se considere que a origem do conhecimento está do lado do objecto, como no empirismo, ou do lado do sujeito, como no idealismo. O signo vem fracturar essa relação biunívoca. As palavras, ao serem concebidas como nomeando, não as coisas, mas as ideias, colocam a linguagem numa posição inadequada para se poder referir à relação que possa existir entre as ideias e as coisas. As ideias e as coisas permanecem então, face à linguagem, numa relação silenciosa, inteiramente incapaz de ser articulada pelos signos linguísticos através dos quais a linguagem se expressa. Michel Foucault em *Les mots et les choses* descreve esta situação epistemológica atribuindo-lhe uma calendarização histórica:

«A partir do estoicismo, o sistema de signos no mundo ocidental tornou-se ternário, uma vez que se reconhecia o significante, o significado e a “conjuntura” (...). A partir do Século XVII, a disposição dos signos torna-se binária, uma que se define (...) pela ligação de um significante e de um

significado. (...) Essa nova disposição traz a aparição de um novo problema, até aí desconhecido: com efeito, pergunta-se como reconhecer que um signo pode designar aquilo que significa; a partir do Século XVII pergunta-se de que forma um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. Mas, por esse mesmo motivo, a linguagem não será mais que um caso particular da representação (para os clássicos) e da significação (para nós). A profunda partilha da linguagem e do mundo encontra-se desfeita. O primado da escrita suspenso. Desaparece então esse fundo uniforme onde se entrecruzam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As palavras e as coisas vão-se separar. O olho será destinado a ver, e somente a ver; a orelha somente a escutar. O discurso terá certamente por tarefa de dizer o que é, mas não será mais do que aquilo que diz [Depuis le stoïcisme, le system de signes dans le monde occidental avait été ternaire, puisqu'on y reconnaissait le signifiant, le signifié et la « conjoncture » (...). A partir du XVIIe siècle, la disposition des signes reviendra binaire, puisqu'on la définira (...) par la liaison d'un signifiant et d'un signifié. (...) Cette nouvelle disposition entraîne l'apparition d'un nouveau problème, jusque-là inconnu : en effet on s'était demandé comment reconnaître qu'un signe désignait bien ce qu'il signifiait ; à partir du siècle XVIIe on se demandera comment un signe peut être lié à ce qu'il signifie. Question à laquelle l'âge classique répondra par l'analyse de la représentation ; et à laquelle la pensée moderne répondra par l'analyse du sens e de la signification. Mais du fait même, le langage ne sera rien de plus qu'un cas particulier de la représentation (pour les classiques) e de la signification (pour nous). La profonde appartenance du langage et du monde se trouve défaite. Le primat de l'écriture est suspendu. Disparaît alors cette couche uniforme où s'entrecroisaient indéfiniment le vu et le lu, le visible et l'énonçable. Les choses et les mots vont se séparer. L'œil sera destiné à voir, et à voir seulement ; l'oreille à seulement entendre. Le discours aura bien pour tâche de dire ce qui est, mais il ne sera rien de plus que ce qu'il dit.]» (1966, 57-58).

Terá sido a partir da Renascença que, para Foucault, a concepção de signo começou a sofrer uma transformação. A relação entre o significante e o significado deixa, a partir desse momento, de ser concebida como estando dependente de uma "conjuntura", a qual lhe é externa e acidental, passar a sê-lo, daí em diante, como estando dependente de uma "ligação", a qual lhe é interna e necessária. Trata-se, pois, do aparecimento da própria noção estrutural de signo. E essa transformação é coincidente, na cultura ocidental, com o advento da própria Modernidade. Diz Foucault que, a partir do Séc. XVII, o signo "traz consigo (...) um novo problema", o qual, contudo, se apresenta sob duas formas: num primeiro momento, como um problema de "representação", num segundo momento, como um problema de "sentido". Ora, será porventura possível argumentar que a posição de Saussure face ao signo corresponde a um momento de transição entre o signo concebido enquanto problema de representação e enquanto problema de sentido.

Na Idade Média o signo era entendido como dotado de carga semântica de forma automática. A questão que se colocava não era saber se ele denotava um sentido, mas qual a natureza do significado que ele transportava já sempre consigo. As palavras eram vistas como nomes que eram dados às coisas. E errar era atribuir a uma coisa um nome errado. Isto é o mesmo que é dizer que os signos eram consistentemente vistos pelos medievais como símbolos. Agostinho diz a este respeito que:

«O signo é tudo aquilo que nos faz vir à mente outra coisa para além da própria impressão que a própria coisa provoca nos nossos sentidos [Signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire]» (De doctrina christiana, II, 1, 1).

A definição de Agostinho é inteiramente oposta à da Saussure. Com efeito, para Saussure o signo não faz vir à nossa mente outra coisa senão justamente a própria impressão que a própria coisa provoca nos nossos sentidos. Umberto Eco diz, a este propósito, que «o homem medieval vivia efectivamente num mundo povoado de significados, reenvios, sobre-sentidos, manifestações de Deus nas coisas, numa natureza que falava continuamente numa linguagem heráldica, em que um leão não era só um leão» e «um hipogrifo⁷ era real como um leão porque tal como este era signo, existencialmente negligenciável, de uma verdade superior» (1987, 67). Essa “verdade superior” é a “conjuntura” a que Foucault se refere. Foi sobretudo a leitura do Texto Bíblico que confrontou os medievais com o problema do carácter simbólico da linguagem. A este respeito Eco diz que «desde a origem, a hermenêutica (...) dos padres [da igreja] (...), tende a privilegiar (...) um tipo de leitura (...) definida como tipológica, em que os personagens e eventos do Antigo Testamento são vistos, por causa das suas acções e das suas características, como tipos, antecipações, prefigurações das personagens do Novo. Qualquer que seja a natureza desta tipologia ela prevê já que aquilo que é figurado (tipo, símbolo ou alegoria) é uma alegoria que não olha o modo como a linguagem representa os factos, mas olha para os próprios factos. Esta aqui patente a diferença entre *allegoria in verbis* e *allegoria in factis*. Não é a palavra de Moisés (...), enquanto palavra, que é lida como dotada de excesso de sentido (...); são os eventos do Antigo Testamento que foram predispostos por Deus, como se a história fosse um livro escrito pela sua mão (...)» (77-78). Uma palavra, aqui, só é um signo, porque, primeiro, é um símbolo (um tipo, uma alegoria). Ela não é um signo porque representa de forma biunívoca uma coisa, ela não

está em vez da coisa, mas porque, ao reenviar o seu significado para um “contexto”, o qual, enquanto elemento terceiro, está para além da estrita relação que se estabelece entre ela e a coisa, torna manifesto, de forma pluriunívoca, o que a coisa a que ela dá o nome verdadeiramente é. E o que a coisa verdadeiramente é, é o que ela é enquanto nome que lhe é dado e que a liga significativamente a todas outras coisas, como parte que está ligada a um todo. A relação sgnica que uma palavra estabelece com a coisa é pois pré-determinada pela relação simbólica que ela estabelece com as outras coisas que ela nomeia, a qual permanece, à partida, como oculta. Ao ligar a parte ao todo, o signo liga também o visível ao invisível. As palavras, para os medievais, são indicadores sobrecarregados de carga semântica que simbolicamente apontam para o lugar que uma coisa ocupa no seio da totalidade compreensiva da qual ela deriva formalmente o seu sentido. Hugo de São-Vítor, por exemplo, é elucidativo a este respeito, quando diz que:

«Todos os objectos visíveis [coisas, factos, acções] são-nos propostos pela significação e declaração das coisas invisíveis [signos, palavras], instruindo-nos, através da visão de tipo simbólico, isto é, figurativo (...) [Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem (In Hierarchiam coelestem expositio (...))]» (PL 175, col. 978).

O não ser o signo, para os medievais, um significante unicamente para as coisas consideradas enquanto factos, enquanto items que podem ser enumerados por uma lista, mas de o ser também para as coisas consideradas enquanto acções, e portanto, que pedem para a sua descrição a forma de uma narrativa, é um aspecto que deve aqui ser realçado. O signo medieval representa o πράγμα dos estóicos. Faz sentido que assim seja se tivermos em consideração que a totalidade significativa a que simbolicamente o signo linguístico medieval se refere é, como Eco referiu, o texto bíblico, o qual, por seu turno, corresponde, não a uma simples enumeração de efemérides, mas uma narrativa cujo grau de complexidade pode ser atestado pelo seu carácter totalizador, quer ao nível genealógico, quer ao nível escatológico.

Por isso o problema epistemológico estava em “como reconhecer que um signo designava aquilo que significava”. Mas, de acordo com Foucault, o Renascimento vem alterar essa situação e o problema epistemológico passa a estar em “como pode um signo ligar-se àquilo que significa”. A questão que se coloca passa a ser a de é saber se o

significado que ele denota pode ser conotado com um sentido efectivo ou se não passa de um sinal vazio. É nessa medida que se passa a poder dizer do signo que é uma representação. Com efeito, no caso em que o signo é visto como uma etiqueta não se pode pôr em causa se ele significa alguma coisa. Quanto muito pode-se estar momentaneamente a confundir a coisa que ele necessariamente significa com outra coisa qualquer. Mas ele nunca pode não significar nada. Mas quando o signo é visto como uma representação tal já não sucede. Nesse caso, porque, como diz Foucault, a “profunda pertença da linguagem e do mundo se encontra desfeita”, temos que o que ele significa é sempre nada. O que quer que o sentido das palavras possa ser passa então a ser encontrado, num primeiro momento, pela verificação de uma putativa adequação do signo à coisa, a qual nunca se encontra dada de forma automática mas tem de ser sempre construída; num segundo momento, e assumindo de forma céptica que essa construção é impossível, através da comparação, não de um signo com uma coisa, mas de um signo com outro signo. Neste caso, a questão da representação passa a ser assumida como um falso problema e a única questão a permanecer será a do sentido, a qual se resumirá então a um problema de diferença entre signos por si só inteiramente significativos. O sentido, aqui, como veremos, deixa de ser construído e passa a ser entendido como puramente dado enquanto fenómeno originário.

O significar o signo, para os medievais, quer um facto, quer uma acção, permitiu-lhes trazer a representação para uma amplitude a que a semiótica e a semântica contemporâneas raramente foram capazes de aceder. Essa relutância está certamente ligada à transformação por que a noção de signo irá passar e a que Foucault alude. As únicas excepções parecem ser as de Wittgenstein, com a teoria dos “jogos de linguagem”, e de Austin, com a teoria dos “actos de fala”. Ambas as teorias afirmam que o signo linguístico é capaz de significar mais sentido do que apenas os factos a que ela putativamente se refere. Por outro lado, com Husserl, Heidegger e Derrida, assistiremos também, não tanto a um alargamento da representação pragmática, mas a um resolute testar dos limites da representação fáctica. A consequência desse testar da significação moderna, da representação do sentido tal como ela foi sendo concebida pelo pensamento moderno, será porventura até mais importante do que a anterior abertura pragmática. Ele permitirá levar a representação para uma posição exterior a si própria em direcção à colocação de problemas de natureza metafísica, os quais, tal como Heidegger insistentemente repete, porventura só foram colocados nessa forma, se já nem sequer por Platão e Aristóteles, somente pelos filósofos pré-Socráticos. Filósofos como (o segundo)

Wittgenstein ou Austin abrem o campo do sentido que pode ser representado pelo signo linguístico. Filósofos como Heidegger ou Derrida abrem o campo do sentido que não pode ser representado pelo signo linguístico. Poder-se-á assim argumentar que o segundo grupo de filósofos foi mais longe na análise, quer do problema do signo linguístico, quer, também, na análise do sentido em geral. Wittgenstein, por exemplo, sempre teve relutância em abordar certos problemas, quer de natureza metafísica, quer de natureza ética, que percebia não conseguir articular linguisticamente (na primeira como na segunda fase do seu pensamento). E considerava como sabedoria filosófica percebê-lo e dizê-lo. Mas há um erro na concepção de Foucault que aponta para um erro da mesma natureza em Derrida. Esse erro é o de achar que as coisas estão do lado das imagens e que as palavras estão do lado dos sons. Esta é precisamente a concepção de signo que Saussure crítica como simplista. Derrida, em parte, tenta corrigir esse erro.

A nossa proposta, face à de Derrida, contém, quer um movimento para a frente, quer um movimento para trás. Assim, por um lado, a nossa proposta contém um movimento para a frente na medida em que pretendemos argumentar que se o alargamento da esfera do sentido para lá da mera oralidade em direcção a um plano puro da escrita é um passo que está essencialmente correcto, está também incompleto, outras consequências devendo ser daí retiradas. A semântica, em nosso entender, terá de ser alargada até abranger toda a amplitude de uma estética fenomenológica em sentido etimológico. O âmbito do sentido cobre todo o campo fenomenológico das sensações, não só o dos sons e das imagens, como o de todas as outras sensações. Argumentaremos também que essa abertura do semântico ao estético abre para o desenvolvimento de uma filosofia pós-metafísica, ou seja, de uma filosofia que está para além da metafísica de cariz logocêntrico a que Derrida alude e que crítica por estar circunscrita a uma escrita fechada na oralidade. Essa filosofia pós-metafísica corresponderá porventura à “tarefa do pensar” tal como ela surge descrita por Martin Heidegger em *Das Ende des Philosophie und die Aufgabe des Denkens* (cf. 1968)⁸, e da qual o esforço de Derrida pode ser visto como já fazendo parte. Essa tarefa pressupõe uma separação básica entre pensamento e linguagem. Por outro lado, face à de Derrida, a nossa proposta contém um movimento para trás na medida em que pretendemos argumentar, contrariando o que por ele é defendido, que a linguagem escrita, se considerada na sua forma alfabética (aquela precisamente que está na base do desenvolvimento de uma metafísica logocêntrica), mantém um vínculo indissociável com a oralidade. Isso não significa que não possam existir linguagens escritas de onde esse

vínculo esteja ausente, como seja o caso da geometria e da matemática. Com efeito, essas linguagens escritas não-alfabéticas desempenham, sobretudo ao nível das ciências da natureza, um papel crucial no desenvolvimento natural da razão humana. Só que Derrida compartimenta demasiado o campo estético das sensações. Para ele, ou há um sentido que emerge da diferença entre som e som, tal como foi proposto por Saussure, ou há um sentido que emerge da diferença entre uma imagem e uma imagem. Este último sendo aquele a que ele designa propriamente por *différance*.

IV
ESPERANÇA E NOSTALGIA

9. LINGUAGEM E PODER

A imagem da cultura ocidental está hoje reflectiva no espelho partido da razão humana. Aquilo que o homem moderno vê ao olhar nesse espelho é uma imagem na qual já não se consegue reconhecer porque o olhar perscrutador com que olha não lhe é respondido, nem as perguntas que acompanham o movimento desse olhar obtêm resposta. Apesar de variável, a resposta contemporânea a esta situação, caracterizável como pós-moderna, aponta toda na mesma direcção: a saber, na de uma transformação da razão humana enquanto imagem onde a cultura ocidental está reflectida, ou o que é o mesmo, do paradigma da razão humana enquanto forma de representação canónica da cultura ocidental. Uns, como Habermas (cf. 1985), consideram que se deve continuar a interrogar esse espelho, argumentando que a razão humana não terá ido ainda tão longe quanto é possível no sentido de responder às perguntas por ela colocadas, tão longe quanto a sua capacidade de representar a cultura ocidental consegue ainda ir. Outros, como Lyotard (cf. 1979), consideram que é inútil continuar a interrogar esse espelho, argumentando que todas as perguntas que ela pudesse ter colocado já foram por ela respondidas, que a representação da cultura ocidental já foi tão longe quanto podia ter ido. E se os primeiros insistem em continuar a interrogar a razão humana, isso acontece, argumentam os segundos, porque ao obterem apenas respostas já dadas, nada mais podem fazer do que repetir novamente as mesmas perguntas; mas é um erro, argumentam, considerar que isso, por si só, seja suficiente para obrigar a razão humana a dar respostas diferentes daquelas que já deu. E mesmo os que consideram que se deve continuar a interrogar a razão humana, se o fazem, é no pressuposto de que esse é o caminho que levará à conclusão do processo interrogativo, forçando assim o seu paradigma a uma conclusão: trata-se portanto de um movimento cujo sentido, apesar de contrário, é análogo ao executado por aqueles que querem substituir esse paradigma por outro.

De entre os que propõem a substituição, por outro, do paradigma da razão humana, alguns, como Rorty (cf. 1984), Godzich (cf. 1994) ou Gumbrecht (cf. 1994), consideram que isso só será possível se, primeiro, se suprimirem as metáforas visuais do discurso de construção do novo paradigma. Isso passa por ter de modificar os termos especulares em que tem sido descrita a relação entre a cultura ocidental e a razão humana e que são os

termos associados à noção de representação; ou seja, passa por ter, em definitivo, de partir o espelho. Ora, Rorty, em particular, considera que:

«São mais as imagens do que as proposições, mais as metáforas do que as afirmações, que determinam a maior parte das nossas convicções filosóficas [It is pictures rather than propositions, metaphors rather than statements, which determine most of our philosophical convictions.]» (1984, 12).

E acrescenta:

«A imagem que mantém cativa a filosofia tradicional é a da mente como um grande espelho, que contém várias representações – umas precisas, outras não – e que pode ser estudado por métodos puros, não empíricos [The picture which holds traditional philosophy captive is that of a mind as a great mirror, containing various representations – some accurate, some not – and capable of being studied by pure nonempirical methods.]» (12).

O projecto filosófico de Rorty consiste em tentar desenvolver uma filosofia sem espelhos. Para conseguir isso, argumenta, ter-se-á de favorecer, na discussão dos problemas filosóficos, a “conversação” em detrimento da “comensuração”, isto é, mais a colocação de perguntas do que a obtenção de respostas. Com isso ele pretende continuar a filosofia para lá dos limites da representação, evitando assim que a discussão filosófica tenha de chegar a um termo definitivo. A comensuração, pelo contrário, tenta pôr um fim a essa discussão, tentando conferir o estatuto de uma ciência à filosofia, transformando-a dessa forma num sistema de proposições verdadeiras.

No caso de estarmos perante uma filosofia que favoreça a conversação, ou seja, que coloca mais perguntas do que aquelas a que dá resposta, estamos perante o que Rorty designa por “filosofia edificante”, à qual pertencem filósofos como Sócrates, Agostinho, Rousseau, Kierkegaard, Nietzsche e os Heidegger e Wittgenstein tardios. No caso de estarmos perante uma filosofia que favoreça a comensuração, isto é, de uma filosofia que responde a todas as perguntas que coloca, estamos perante o que Rorty designa por “filosofia sistemática”, à qual pertencem filósofos como Aristóteles, Tomás de Aquino, Descartes, Kant, Hegel e o Heidegger e Wittgenstein iniciais (cf. 283-288):

«Os filósofos da corrente principal são aqueles que chamarei «sistemáticos», e os da periferia aqueles que chamarei «edificantes». Estes filósofos periféricos, pragmáticos, são em primeiro lugar cépticos quanto à filosofia sistemática, a todo o projecto de comensuração universal (...). Troçam da imagem clássica do homem, a imagem que contém a filosofia sistemática, a busca da comensuração num vocabulário final. Dedicam-se com afínco à posição holista de que as palavras retiram os seus significados de outras palavras, em vez de o adquirirem em função do seu carácter representativo, e ao corolário de que os vocabulários obtêm os seus privilégios mais dos homens que os utilizam de que da sua transparência do real [The mainstream philosophers are the philosophers I shall call “systematic”, and the peripheral ones are those I shall call “edifying”. These peripheral, pragmatic philosophers are skeptical primarily about systematic philosophy, about the whole project of universal commensuration. (...) They hammer away at the holistic point that words take their meaning from other words rather than by virtue of their representative character, and the corollary that vocabularies acquire their privileges from the men who use them rather than from their transparency to the real.]» (367-368).

A filosofia edificante está, não no centro, mas nas margens da discussão filosófica. A sua função não é a de empreender uma investigação, mas sim a de perturbar essa investigação tentando evitar que ela chegue a um termo. A tarefa dos filósofos edificantes é incomodar os filósofos sistemáticos. Enquanto os filósofos sistemáticos tentam fornecer respostas para as perguntas que colocam, construindo cuidadosamente o seu sistema, os filósofos edificantes incomodam-no com perguntas inoportunas, intempestivas e despropositadas. Os filósofos sistemáticos são os guardiães da noção de representação, da noção de que a razão humana é como um espelho onde está reflectida a imagem da realidade. Os filósofos edificantes atiram pedras contra esse espelho na esperança de o conseguir partir. Contudo, argumenta Rorty, essa atitude, por parte dos filósofos edificantes, não deve ser vista como anti-filosófica, pelo contrário, pois há um sentido *socrático* para filosofia, em que fazer mais perguntas do que dar respostas é mais filosófico do que dar mais respostas e fazer menos perguntas:

«Uma maneira de ver a filosofia edificante como amor pela sabedoria é vê-la como a tentativa de impedir que a conversação degenera em inquérito, numa troca de pontos de vista [One way to see edifying philosophy as the love of wisdom is to see it as the attempt to prevent conversation from degenerating into inquiry, into as exchange of views.]» (372).

Apesar da sua situação periférica, hoje, face à situação de crise da representação em que a cultura ocidental se encontra, a importância da filosofia edificante para a discussão filosófica é, na perspectiva de Rorty, maior do que a da filosofia sistemática, pois será

através dela que se conseguirá manter a filosofia viva, permitindo que ela possa continuar a ser, no seio dessa cultura, o lugar, não onde as respostas são dadas, função mais adequado à ciência, mas, em vez disso, onde as perguntas são feitas, o seu órgão interrogativo.

Quais são os motivos de Rorty? Porque motivo é que ele quer favorecer a conversação face à comensuração, a filosofia edificante face à filosofia sistemática, as perguntas face às respostas? Mais: porque motivo a forma de filosofia oposta à sistemática, é “edificante”, e não, por exemplo, “desconstrucionista”, um termo que, provavelmente, estaria mais em acordo com o seu carácter interrogativo. Uma resposta é: para poder continuar a discussão filosófica sem ser continuando a interrogar a razão humana, isto, para não deixar terminar a filosofia, para que a filosofia possa continuar a ser o lugar onde a cultura ocidental coloca as suas perguntas fundamentais, sem que isso tenha de implicar a repetição de respostas já dadas ou o remetimento ao silêncio. Mas há outra resposta: Rorty quer que a filosofia seja conseqüente ao nível prático, nomeadamente, ele quer que a filosofia tenha efeitos nas nossas acções e escolhas morais. Com efeito, a principal preocupação de Rorty, aquilo que, claramente, mais motiva o seu desejo de continuar a discussão filosófica, é o interesse em transformar a filosofia, não no domínio onde, como resposta já pronta, possamos ir buscar as justificações para as nossas acções e escolhas morais, mas, em vez disso, no domínio onde, como interrogação, e portanto, como resposta a dar, as justificações para as nossas acções e escolhas morais possam, em primeira mão, ser renovadamente elaboradas. Rorty considera que o intelectualismo moral que tem caracterizado a filosofia desde o seu começo a tem impedido de cumprir a sua verdadeira função e que é a de contribuir para a felicidade humana. O primado que, a partir de Platão, as questões epistemológicas têm tido sobre todas as outras na discussão dos problemas filosóficos, promoveu, na perspectiva de Rorty, um divórcio perigoso entre a teoria e a prática, tornando a filosofia, ou inconstante, e portanto, desresponsabilizante, fazendo das nossas acções o produto hipotético de uma agência externa, ou, se conseqüente, constavelmente mais perigosa sob esse aspecto do que o relativismo moral proveniente do abandono de uma posição intelectualista alguma vez pode ser. É por isso que Rorty considera que «do ponto de vista educativo, por oposição ao ponto de vista epistemológico ou tecnológico, o modo como as coisas são ditas é mais importante do que a posse da verdade [From the educational, as opposed to the epistemological or the technological, point of view, the way things are said

is more important than the possession of truths.]» (359). E é também por isso que Rorty designa essa filosofia por “edificante”. Com isso, ele está a fazer sinal negativo àqueles que querem trazer a filosofia a um ponto de conclusão para lá do qual deixa de fazer sentido continuá-la, e a dizer que é possível conceber a filosofia como uma actividade que sobreviva ao fim do paradigma da representação. Rorty compreende a desconstrução como um método utilizado por Heidegger e Derrida cujo benefício estar em ter conseguido isolar o vocabulário da filosofia sistemática de forma a que seja possível contorná-lo, dirigindo a discussão filosófica para outros temas que não os da tradição metafísica. A filosofia edificante opor-se-á a essa desconstrução na medida em que, num movimento pós-desconstrucionista, quer continuar de uma forma não-metafísica, mas política e moral, a discussão filosófica (cf. 1991a, 85-106) Assim, essa filosofia, se é “edificante”, e não “desconstrucionista”, é porque Rorty, através dela, quer, não apenas desconstruir a filosofia sistemática, mas também consolidar um novo paradigma filosófico onde as questões morais têm preponderância sobre as questões epistemológicas, isto, ao ponto de se poder afirmar que, se Rorty está interessado em desconstruir a noção de representação, é só porque, primeiro, está interessado em tornar possível o desenvolvimento de uma argumentação moral que não esteja dependente de argumentos epistemológicos: isto porque a tentativa de justificar as nossas acções e escolhas morais argumentando com a posse da verdade é, para Rorty, o mesmo que tentar «responder a questões de justificação pela descoberta de novas verdades objectivas, de responder à solicitação de justificação pelo agente moral com descrições de um domínio privilegiado», e isso, argumenta ele, corresponde a «uma forma de má-fé especial do filósofo – o seu modo especial de substituir a pseudo-cognição à escolha moral «(...) to answer questions of justifications by discovering new objectives truths, to answer the moral agent’s request for justification with descriptions of a privileged domain, is the philosopher’s special form of bad faith (...) his special way of substituting pseudo-cognition for moral choice.]]» (1984, 296). Assim, se Rorty pretende desconstruir a noção de representação, é só porque ele quer tornar a discussão filosófica moralmente consequente; e é também por isso que ele quer continuar a discussão filosófica para além do fim da noção de representação. E é por isso também que Rorty é um pragmatista e não um desconstrucionista: porque, para ele, a filosofia, é sobretudo um instrumento com vista à concretização de fins práticos e não epistemológicos.

Como é que Rorty pretende cumprir os seus intentos? Antes de mais, deslocando a filosofia edificante, da periferia, para o centro da discussão filosófica, e a filosofia sistemática, do centro, para a periferia. A isso opõe-se o facto de os filósofos edificantes serem «*intencionalmente periféricos*» (369) e disso ser essencial à sua forma de filosofar. Rorty, contudo, defende uma filosofia edificante, porém central:

«Se não vímos o conhecer como a posse de uma essência, a ser descrita por cientistas ou filósofos, mas antes como um direito, pelos padrões correntes, a acreditar, estaremos no bom caminho para ver a conversação como o contexto último em que o conhecimento deve ser compreendido. O nosso foco passa da relação entre os seres humanos e os objectos do seu inquérito para a relação entre padrões alternativos de justificação, e daí para as efectivas alterações nesses padrões que formam a história intelectual [If we see knowing not as having an essence, to be described by scientists and philosophers, but rather as a right, by current standards, to believe, then we are well on the way seeing conversation as the ultimate context within which knowledge is to be understood. Our focus shifts from the relation between human beings and the objects of their inquiry to the relation between alternative standards of justification, and from there to the actual changes in those standards which make up intellectual history.]» (389).

A questão está pois em saber como conseguir esse deslocamento, sobretudo se tivermos em conta que o comportamento dos filósofos edificantes, deliberadamente reactivo, problematizante e não-construtivo, em nada isso parece favorecer:

«Os grandes filósofos sistemáticos são construtivos e oferecem argumentos. Os grandes filósofos edificantes são reactivos e oferecem sátiras, paródias, aforismos. Eles sabem que o seu trabalho perde a razão de ser quando termina o período contra o qual reagiam. (...) Os grandes filósofos sistemáticos, como os grandes cientistas, constroem para a eternidade. Os grandes filósofos edificantes destroem para bem da sua própria geração. Os filósofos sistemáticos querem colocar o seu tema no caminho seguro da ciência. Os filósofos edificantes querem manter espaço aberto para a sensação de admiração que os poetas podem por vezes causar – admiração por haver algo de novo debaixo do sol, algo que não é uma representação exacta do que já ali estava, algo que (pelo menos de momento) não pode ser explicado e que mal pode ser descrito [Great edifying philosophers are reactive and offer satires, parodies, aphorisms. They know their work loses its point when the period they are reacting against is over (...). Great systematic philosophers, like great scientists, build for eternity. Great edifying philosophers destroy for the sake of their own generation. Systematic philosophers want to put their subject on the secure path of science. Edifying philosopher want to keep space open for the sense of wonder which poets can sometimes cause – wonder that there is something new under the sun, something which is not an accurate

representation of what was already there, something which (at least for the moment) cannot be explained and barely be described.]» (369-370).

Rorty acha que sabe como conseguir esse deslocamento. Ele pode ter dúvidas sobre qual será a forma de filosofia que virá a triunfar no futuro: se a edificante, se a sistemática:

«Talvez a filosofia se torne puramente edificante, de modo que a auto-identificação como filósofo se faça puramente em termos de livros que se lêem e discutem, em vez de ser feita nos termos de problemas que se tentam resolver. Talvez se encontre uma forma nova de fazer filosofia sistemática que nada tenha a ver com a epistemologia mas que, não obstante, torne possível o inquérito filosófico normal [Perhaps philosophy will become purely edifying. So that one's self-identification as a philosopher will be purely in terms of the books one reads and discusses, rather than in terms of the problems one wishes to solve. Perhaps a new form of systematic philosophy will be found which has nothing to do with epistemology but which nevertheless makes normal philosophical inquiry possible.]» (394).

Mas parece já não ter dúvidas quanto ao facto de os problemas da representação estarem destinados a desaparecer da discussão filosófica. Tal como não tem dúvidas que isso não trará consigo o fim da discussão filosófica. Em rigor, contudo, ele não tem mais motivos para acreditar que o futuro da filosofia será edificante ou sistemático (cuja discussão acaba por qualificar como fútil) do que representacional ou não-representacional. Tem de haver portanto um motivo ulterior que sustente essa crença. E de facto há: Rorty acha que sabe como é que se consegue eliminar o problema da representação da discussão filosófica. Se o fizer ele garante que esse problema não aparecerá no futuro. Como? Alterando os nossos hábitos de linguagem:

«Temos de expulsar de uma vez por todas as metáforas visuais, e em particular as especulares, para fora do discurso. Para tal, temos de entender o discurso não apenas como não sendo a exteriorização de representações íntimas, mas como não sendo de todo uma representação. Temos de abandonar a noção de correspondência, tanto para as frases como para os pensamentos, e ver as frases como estando mais ligadas às outras frases do que ao mundo [We must get the visual, and in particular the mirroring, metaphors out of our speech altogether. To do this we have to understand speech not only as not the externalizing of inner representations, but as not a representation at all. We have to drop the notion of correspondence for sentences as well as for thoughts, and see sentences as connected with other sentences rather than with the world.]» (371-72).

É suprimindo as metáforas visuais da discussão filosófica que Rorty acha que é possível efectuar o deslocamento da filosofia edificante, da periferia, para o centro da discussão filosófica, com todas as consequências pragmáticas que daí adviriam. Este é o gesto decisivo através do qual Rorty pretende partir o espelho da razão humana, o qual, se concretizado, será o gesto que impedirá o espelho de novamente ser utilizado, como quem diz: eliminem-se as metáforas visuais do discurso de construção do novo paradigma e elimina-se também a possibilidade do novo paradigma ser representacional.

O gesto rortiano, contudo, evoca um outro mais antigo: evoca o gesto de expulsão dos poetas da tradição homérica da cidade ideal concebida por (cf. *República*, 376c). E evoca ainda o gesto de censura a que se devem sujeitar aqueles poetas que não queiram vir a ser expulsos ou proibidos de entrar nessa cidade. Isto porque esses poetas dizem mentiras acerca dos deuses e porque tal constitui uma fonte de corrupção moral para a juventude (cf. 376c-378c); é pois necessário, dirá Sócrates, que os fundadores dessa cidade saibam:

«(...) os moldes segundo os quais os poetas devem compor as suas fábulas, e dos quais não devem desviar-se ao fazerem os seu versos [ἐν οἷς δεῖ μυθολογεῖν τοὺς ποιητάς, παρ' οὓς ἂν ποιῶσιν οὐκ ἐπιτρεπτόν.]» (379a)

Ao que Adimanto, o seu interlocutor, contrapõe:

«(...) mas isso mesmo dos moldes respeitantes à teologia queria eu saber quais são [ἀλλ' αὐτὸ δὴ τοῦτο, οἱ τύποι περὶ θεολογίας τίνες ἂν εἶεν.]» (379a)

Ao que Sócrates responde:

«(...) tal como Deus é realmente (...) quer se trate da poesia épica, lírica ou trágica [τοιοῖδε πού τινες (...) οἷος τυγχάνει ὁ θεὸς ὦν, αἰεὶ δῆπου ἀποδοτέον, ἐάντε τις αὐτὸν ἐν ἔπαισι ποιῆ ἕαντε ἐν μέλεσιν ἕαντε ἐν τραγωδίαις.]» (379a).

Sócrates elabora em seguida todo um conjunto de princípios teológicos, os quais devem servir de base, não só à composição de toda a poesia futura, como também à correcção de toda a poesia passada separando-se dessa forma a boa da má poesia, a poesia correcta da

incorrecta (cf. 379b-398b). O gesto platónico é em tudo idêntico ao gesto rortiano. Trata-se, em ambos os casos, de proceder a um acto de censura da linguagem, a um acto de controle do que deve ou não ser dito: num caso, suprimindo as metáforas visuais; no outro, submetendo o discurso a determinados princípios teológicos; em ambos os casos, contudo, controlando certo tipo de procedimentos tropológicos. Entretanto, os moldes referentes à teologia aludidos por Sócrates correspondem à hipostasiação platónica dos transcendentais de beleza, verdade e bondade a que Rorty especificamente se refere como estando na origem da filosofia sistemática (cf. 1984, 374).

Com efeito, a hipostasiação dos transcendentais não é um gesto separado, apenas simultâneo, da censura da poesia da tradição homérica: eles são o mesmo gesto (cf. *República*, 379b-398b). Nesse sentido, o gesto platónico que coloca a filosofia sistemática no centro da discussão filosófica é, na sua forma, idêntico ao gesto visto por Rorty como potencialmente colocador, nesse centro, da filosofia edificante. Rorty quer refundar a discussão filosófica suprimindo as metáforas visuais do discurso filosófico. Platão quer fundar a discussão filosófica sujeitando a poesia da tradição homérica a uma censura teológica assente na hipostasiação dos transcendentais. Ambos querem fundar a discussão filosófica com um gesto de censura da linguagem. O que é que isso revela? Revela que o gesto de Rorty, mais do que uma herança do Wittgenstein que quer acabar com os problemas da filosofia mudando o modo como falamos acerca deles, é, antes de ser de Wittgenstein, uma herança de Platão transmitida a toda a tradição filosófica. Rorty repete um gesto já repetido.

É interessante notar que aquilo que Rorty pretende seja suprimir as metáforas visuais da discussão filosófica em vez de pretender simplesmente eliminar dessa discussão os problemas de representação. Ele poderá argumentar que é preciso fazer isso porque os nossos hábitos de linguagem estão de tal modo viciados por essas metáforas que a simples eliminação dos problemas de representação da discussão filosófica não é suficiente para conseguir eliminar dessa discussão esses problemas. Ele poderá argumentar que é por causa desses vícios de linguagem que certas tentativas anteriormente feitas para eliminar esses problemas da discussão filosófica fracassaram (cf. 1984, 295-305) e é por isso que quaisquer tais tentativas irão no futuro fracassar. A não ser, claro está, que se eliminem as metáforas visuais do próprio instrumento linguístico que é utilizado para efectuar essa discussão. Isso só demonstra até que ponto a descrição de certos problemas é inseparável

do modo como esses problemas são descritos, isto, ao ponto de não ser possível descrever esses problemas sem ser como um problema acerca do modo como esses problemas são descritos. Este é precisamente o argumento que Rorty apresenta sobre a linguagem: é o que ele quer dizer quando diz que é preciso “abandonar a noção de correspondência, tanto para as frases como para os pensamentos, e ver as frases como estando mais ligadas às outras frases do que ao mundo”.

Contudo, Rorty não parece estar inteiramente ciente de que o motivo porque concebe a linguagem dessa forma, assim como o motivo porque vê a censura como meio privilegiado para alcançar os objectivos a que se propõe, tem a ver com o facto de a própria filosofia cujo discurso ele pretende censurar ter tido a sua origem num gesto precisamente desse tipo. Rorty acha que o motivo porque quer censurar a linguagem tem a ver com o esgotamento de um determinado paradigma epistemológico assente na representação e com um inaceitável descomprometimento moral que esse paradigma trouxe consigo. Mas Rorty equivoca-se; isto porque não se apercebe que os motivos que apresenta como estando na origem da sua proposta de censura da linguagem são exactamente os mesmos que estão na origem da proposta feita por Platão nesse sentido. Com efeito, para Platão, também se trata de resolver o problema colocado pelo esgotamento de um determinado paradigma epistemológico, a saber, o paradigma epistemológico associado à enunciação da verdade pela voz dos deuses. O instrumento linguístico através do qual esse paradigma se expressa é justamente a poesia da tradição homérica. E não vê Platão a poesia da tradição homérica, porque dá dos deuses uma imagem perversa, como uma fonte de corrupção moral? A este respeito Sócrates dirá:

«(...) se queremos que os futuros guardiães da nossa cidade considerem com grande vileza o odiarem-se uns aos outros por pouca coisa - não se lhes devem contar ou retratar lutas de gigantes e outras inimizades múltiplas e variadas, de deuses e heróis para com parentes ou familiares seus - mas, se de algum modo queremos persuadi-los de que jamais um cidadão teve ódio a outro, nem isso é sancionado pela lei divina, é isto que deve ser dito, de preferência às crianças, por homens e mulheres de idade, e, quando elas forem mais velhas, também os poetas devem compelir-se a fazer-lhes composições próximas deste teor [εἶ γε δεῖ ἡμῖν τοὺς μέλλοντας τὴν πόλιν φυλάξειν αἰσχιστον νομίζειν τὸ ῥαδίως ἀλλήλοις ἀπεχθάνεσθαι - πολλοῦ δεῖ γιγαντομαχίας τε μυθολογητέον αὐτοῖς καὶ ποικιλτέον, καὶ ἄλλας ἔχθρας πολλὰς καὶ παντοδαπάς θεῶν τε καὶ ἡρώων πρὸς συγγενεῖς τε καὶ οἰκείους αὐτῶν - ἀλλ' εἴ πως μέλλομεν πείσειν ὡς οὐδεὶς πώποτε πολίτης ἕτερος ἑτέρῳ ἀπήχθετο

οὐδ' ἔστιν τοῦτο ὅσιον, τοιαῦτα λεκτέα μᾶλλον πρὸς τὰ παῖδια εὐθύς καὶ γέρουσι καὶ γραισί, καὶ πρεσβυτέροις γιγνομένοις καὶ τοὺς ποιητὰς ἐγγὺς τούτων ἀναγκαστέον λογοποιεῖν.]» (*República*, 378c-d).

As acções dos deuses, tal como elas são contadas nos poemas da tradição homérica, servem para descomprometer as acções dos homens exactamente da mesma maneira que Rorty diz que a filosofia sistemática o faz, modernamente, em relação às nossas acções e escolhas morais. Para Platão, o que há de negativo na poesia da tradição homérica é poder o exemplo dado pelos deuses servir para justificar as acções e as escolhas morais dos homens no sentido de as descomprometer: se os deuses fazem, também eu posso fazer. Para Rorty, o que há de negativo na filosofia sistemática é algo de idêntico:

«Platão pensava que a função do filósofo era responder a perguntas como: “Porque devo ser eu moral? Porque é que é racional ser moral? Porque é que é no meu interesse ser moral? Porque é que é no interesse dos seres humanos enquanto tal serem morais?”. Ele pensava isto porque pensava que a melhor maneira de lidar com pessoas como Trasímaco e Górgias era demonstrar-lhes que elas tinham um interesse de que não estavam cientes, um interesse em serem racionais, em adquirirem auto-conhecimento. Platão conseqüentemente equipou-nos com uma distinção entre o verdadeiro e o falso eu. Esta distinção estava, à época de Kant, transmutada na distinção entre uma obrigação moral categórica e rígida e um auto-interesse empiricamente determinado e flexível. (...) Ao insistir que ele podia reeducar as pessoas que haviam amadurecido sem adquirirem os sentimentos morais apropriados pela invocação de um poder mais alto do que o sentimento, o poder da razão, Platão começou a filosofia moral com o pé errado [Plato thought that the philosopher’s task is to answer questions like “Why should I be moral? Why is it rational to be moral? Why is it in my interest to be moral? Why is it in the interest of human beings as such to be moral?” He thought this because he thought that the best way to deal with people like Thrasymachus and Gorgias was to demonstrate to them that they had an interest of which they were unaware, an interest in being rational, in acquiring self-knowledge. Plato thereby saddled us with a distinction between the true and the false self. That distinction was, by the time of Kant, transmuted into a distinction between categorical, rigid moral obligation and flexible, empirically determinable self-interest. (...) By insisting that he could reeducate people who had matured without acquiring proper moral sentiments by invoking a higher power than sentiment, the power of reason, Plato got moral philosophy off on the wrong foot]» (1988, 176-177).

Aquilo que Rorty critica na filosofia sistemática é o facto dela se constituir como um domínio de justificação racional para as nossas acções e escolhas morais. Rorty considera

que tais justificações têm mais a ver com os nossos sentimentos do que com argumentos de ordem racional:

A pergunta “O que é o homem?” no sentido de “Qual é a natureza a-histórica profunda dos seres humanos?” deve a sua popularidade à resposta padrão para essa pergunta: nós somos o animal racional, aquele que pode conhecer assim como meramente sentir. A popularidade residual desta resposta explica a popularidade residual da espantosa pretensão de Kant de que a sentimentalidade não tem nada a ver com a moralidade, que há alguma coisa distintamente e transculturalmente humana chamada “o sentido de obrigação moral” que nada tem a ver com amor, amizade, confiança ou solidariedade social [The Question “What is man?” in the sense of “What is the deep ahistorical nature of human beings?” owed its popularity to the standard answer to that question: we are the rational animal, the one that can know as well as merely feel. The residual popularity of this answer accounts for the residual popularity of Kant’s astonishing claim that sentimentality has nothing to do with morality, that there is something distinctively and transculturally human called “sense of moral obligation” which has nothing to do with love, friendship, trust, or social solidarity.]» (175).

Contudo, argumenta Rorty:

«(...) a emergência da cultura dos direitos humanos parece não dever nada a um maior conhecimento moral, e tudo a ouvir histórias tristes e sentimentais [(...) the emergence of the human rights culture seems to owe nothing to increased moral knowledge, and everything to hearing sad and sentimental stories.]» (172).

Aqui, a ênfase não deve ser dada ao facto de, relativamente às acções e escolhas morais dos homens, Rorty privilegiar os sentimentos morais, e Platão, as justificações racionais. Em vez disso, a ênfase deve ser dada ao facto de, tanto Rorty como Platão, pretenderem, através de uma acto de censura da linguagem, modificar os moldes em que um determinado tipo de discurso está elaborado, porque querem, através dessa censura, modificar o modo como esse discurso produz efeitos nas acções e nas escolhas morais dos seus auditores, isto é, no comportamento dos outros seres humanos. Ambos reconhecem pois um determinado poder à linguagem: reconhecem-lhe o poder de manipular o comportamento humano, de produzir efeitos nas acções e escolhas morais dos homens. Que um o queira fazer por motivos de ordem racional e o outro por motivos de ordem emocional, para o nosso argumento mais imediato, pouco importa. O que importa é que ambos queiram, por motivos formalmente idênticos, controlar o comportamento humano. E que o queiram fazer utilizando os mesmos métodos, isto é, através de um controlo

censório da linguagem. Podemos assim dizer que Rorty quer abandonar a forma platónica de fazer filosofia porque quer conseguir fazer com a filosofia aquilo que Platão quis com ela fazer: torná-la numa discussão sobre a justiça e a virtude humanas. Platão cometeu o erro de atribuir, na abordagem a essas questões, uma excessiva preponderância aos aspectos epistemológicos. Rorty pretende corrigir esse erro. Mas o interesse que os move é o mesmo.

Agora perguntamos: a tarefa que Rorty propõe para permitir a continuação da filosofia pode ela ser concretizado ou não? Assumindo que é possível suprimir as metáforas visuais da discussão filosófica, em que situação é que passa a estar o discurso filosófico depois desse acto censório estar concluído? É essa censura, nos moldes propostos por Rorty, efectivamente possível? Isento dessas metáforas, passa o discurso da filosofia a estar numa situação idêntica àquela em que se encontrava esse discurso anteriormente a Platão as ter introduzido? É a filosofia edificante um momento de reminiscência periférico, dentro da filosofia sistemática, de uma condição mais antiga do discurso, ou configura ela uma situação inteiramente nova? A proposta de Rorty, corresponde ela à proposta de um movimento que pretende *ir para a frente, indo para a frente*, ou, pelo contrário, à proposta de um movimento que pretende *ir para a frente, indo para trás*?

Rorty, com a expulsão das metáforas visuais da discussão filosófica, está a querer executar um movimento que é análogo ao movimento que Heidegger diz que a metafísica ocidental, se tiver pretensões a se refundar enquanto disciplina de um saber especificamente filosófico, tem de efectuar. Apesar de Rorty se ver como o herdeiro de uma tradição pragmatista norte-americana com origem em Dewey, a influência de Heidegger no pensamento Rorty é significativa, sobretudo pela forma como Rorty se aproxima e depois se afasta de Heidegger. Com efeito, Rorty considera que compreende a questão da representação da mesma forma que Heidegger. Mas ao contrário dele, Heidegger está longe de conceber a linguagem como um instrumento de poder através do qual se manipula o comportamento dos homens. A forma como Heidegger concebe a linguagem irá fazer com que ele, na perspectiva de Rorty, queira ir para a frente, indo para trás, e não, como Rorty deseja, para a frente, indo para a frente. No final, a esperança de um e a nostalgia de outro tornar-se-ão incompatíveis. Rorty diz que o seu projecto filosófico acompanha o de Heidegger só até ao ponto em que, como ele, Heidegger

conclui que o platonismo acha o seu desenvolvimento máximo e natural no pragmatismo e que:

«(...) a única maneira de nós prosseguirmos com a tarefa de Platão é tornarmo-nos pragmatistas – identificar o sentido da vida com conseguir o que queremos, com impor a nossa vontade. [(...) the only way we can press on with Plato’s enterprise is to become pragmatists – to identify the meaning of life with getting what we want, with imposing our will.]]» (1991b, 29).

Para Rorty, a diferença entre platonismo e pragmatismo é a seguinte:

«Uma interpretação adequada da pretensão de Heidegger requer que se defina o Platonismo como a pretensão de que o propósito da investigação é entrar em contacto com algo como o Ser, ou o Bem, ou a Verdade, ou a Realidade – algo grande e poderoso que nós temos o dever de apreender correctamente. Por contraste, o pragmatismo deve ser definido como a pretensão de que a função da investigação é, nas palavras de Bacon, “aliviar e beneficiar a condição do homem” – tornar-nos mais felizes permitindo-nos lidar com mais sucesso com o ambiente físico e uns com os outros [“A suitable interpretation of Heidegger’s claim requires defining Platonism as the claim that the point of inquiry is to get in touch with something like Being, or the Good, or Truth, or Reality. By contrast, pragmatism must be defined as the claim that the function of inquiry is, in Bacon’s words, to “relieve and benefit the condition of man” – to make us happier by enabling us to cope more successfully with the physical environment and each other.”.]]» (27).

Mas enquanto Rorty considera que o pragmatismo, enquanto momento de conclusão do platonismo, ou seja, da filosofia sistemática, é uma conclusão, não só positiva como desejável, Heidegger, pelo contrário, considera que essa conclusão é nociva e negativa porque coloca o homem numa posição de fechamento ao “ser”. Importa agora explicar o modo como Heidegger concebe este conceito fundamental da filosofia sistemática, pois ele desempenhará um papel importante no nosso argumento geral à medida que o formos identificando com a voz racional humana.

O projecto filosófico de Heidegger, tal como ele é entendido pelo próprio, consiste em recolocar a pergunta pelo sentido do ser, sobre o que é que significa dizer, de uma coisa que ela é. Contudo, na leitura que dele fazemos, é necessário estabelecer uma distinção entre a *pergunta ontológica* e a *pergunta metafísica* pelo sentido do “ser”. A ontologia é uma investigação sobre o ser feita sob o signo da lógica, isto é, é uma investigação que subsume o conceito de ser aos conceitos lógicos da identidade e da

contradição. Esta investigação remonta a Aristóteles e à colocação da pergunta pelo ser enquanto ser (cf. *Metafísica*, 1031a1-35). Só que Heidegger considera essa perspectiva redutora:

«O conceito de “ser” é indefinível. Essa é a conclusão tirada da sua máxima universalidade. E com razão se definitio fit per genus proximum et differentiam specificam. De facto, o “ser” não pode ser concebido como ente; enti non additur aliqua natura: o “ser” não pode ser determinado, acrescentando-lhe um ente. Não se pode derivar o ser no sentido de uma definição a partir de conceitos superiores nem explicá-lo através de conceitos inferiores. Mas será que com isso se pode concluir que o “ser” já não oferece mais nenhum problema? De forma alguma. Daí pode-se apenas concluir que o “ser” não é um ente. Por isso, o modo de determinação do ente, legítimo dentro de certos limites – como a definição da lógica tradicional que tem seus fundamentos na antiga ontologia – não pode ser aplicado ao ser. A impossibilidade de se definir o ser não dispensa a questão do seu sentido, mas exige-a [Der Begriff »Sein« ist undefinierbar. Dies schloß man aus seiner höchsten Allgemeinheit. Und das mit Recht – wenn definitio fit per genus proximum et differentiam specificam. »Sein« kann in der Tat nicht als Seiendes begriffen werden; enti non additur aliqua natura: »Sein« kann nicht so zur Bestimmtheit kommen, daß ihm Seiendes zugeprochen wird. Das Sein ist definitivisch aus höheren Begriffen nicht abzuleiten und durch niedere nicht darzustellen. Aber folgt hieraus, daß »Sein« kein Problem mehr bieten kann? Mitnichten; gefolgert kann nur werden: »Sein« ist nicht so etwas wie Seiendes. Daher ist die in gewissen Grenzen berechtigte Bestimmungsart von Seiendem – die »Definition« der traditionellen Logik, die selbst ihre Fundamente in der antiken Ontologie hat – auf das Sein nicht anwendbar. Die Undefinierbarkeit des Seins dispensiert nicht von der Frage nach dem Seienden, sondern fordert dazu gerade auf.]» (*Sein und Zeit*, 1996, 4).

Em vez de subsumida aos conceitos da lógica, a investigação sobre o ser, assim como a colocação da pergunta sobre o seu sentido, deve, de acordo com Heidegger, ser reconduzida à perspectiva fenomenológica herdada por ele de Husserl. O cariz fenomenológico que Heidegger vai emprestar à investigação ontológica vai fazer com que se assente a colocação da pergunta sobre o sentido do ser na questão da intencionalidade dessa pergunta. Qualquer pergunta, na medida em que pergunta por alguma coisa, possui uma intencionalidade (cf. §. 1-4). Ora, a pergunta pelo sentido do ser, na medida em que também é uma pergunta, também pergunta por alguma coisa, mas o quê? Heidegger rejeita que essa pergunta possa ser respondida através de uma definição conceptual, isto é, através de uma definição elaborada utilizando os princípios da lógica, e portanto, numa resposta do tipo: “o ser é isto..., o ser *não* é aquilo...”. O ser, argumenta Heidegger, não poder ser isto ou aquilo, porque o ser é o que, a partir de uma anterioridade originária,

torna possível dizer de alguma coisa o que ela é ou não é. Portanto, fazer depender a definição de ser dos princípios lógicos é fazer essa definição depender de algo de que esses princípios lógicos, eles próprios, dependem (cf. §. 1). O ser é não um interrogado mas o pressuposto da própria interrogação. Ele é aquilo que permite que a pergunta seja colocada e não aquilo que é perguntado pela pergunta. Mas se não é possível interrogar o ser, porque não é possível defini-lo conceptualmente, pode-se contudo, argumenta Heidegger, interrogar quem o interroga, pois se o ser é o pressuposto da interrogação, e se toda a pergunta tem uma intencionalidade, então, interrogar quem interroga o ser é a única maneira de interrogar o ser sem ser buscando para o ser uma definição conceptual. Quem é que interroga o ser? O homem. Assim, proceder a uma investigação ontológica do homem, uma investigação sobre o “modo de ser” humano, é, para Heidegger, a única forma não-directa de proceder a uma investigação ontológica sobre o próprio ser. Com efeito, de forma directa, porque não é conceptual, o ser não pode ser investigado, mas indirectamente, através do ser humano, dado que o homem é um ente, isso já se torna possível. É por isso também que a ontologia só é possível enquanto antropologia (cf. §. 5), e não, como Aristóteles queria, como ciência pura do ser ou filosofia primeira (cf. *Metafísica*, 1026a1-35). Esta última, para Heidegger, corresponde apenas a uma ciência do conceito de ser, que não responde à pergunta fundamental da ontologia.

A ontologia antropológica desenvolvida por Heidegger, reconduzirá, de forma sistemática, a colocação da pergunta pelo sentido do ser, à pergunta pelo sentido do ser humano; a pergunta pelo ser do ser, à pergunta pelo modo de ser do homem; a pergunta “o que é o ser?”, à pergunta “o que é o homem?”. Essa ontologia, desenvolvida por Heidegger em *Sein und Zeit*, dirá que o homem é, por um lado, um “ser-aí” (cf. §. 5), uma contingência aberta ao ser, e por outro, um “ser-no-mundo” (cf. §. 12-13), uma contingência aberta à contingência, à mundaneidade (cf. §. 14) e à temporalidade (cf. §. 45). Mas a pergunta “o que é o homem?” colocada enquanto pergunta sobre “o que é o ser?” é apenas a pergunta ontológica pelo sentido do ser; não, contudo, a pergunta metafísica pelo sentido do ser. A pergunta metafísica é, ao contrário da pergunta ontológica, a pergunta que tenta colocar de forma directa, sem passar pela antropologia, a pergunta pelo sentido do ser. Ela corresponde à tentativa feita por Heidegger no sentido de desenvolver, posteriormente a uma antropologia, o mesmo que uma ciência pura do ser à maneira de Aristóteles sem contudo ter de recorrer à lógica e à representação do ser num conceito. Mas porque, justamente, o ser não é um conceito, a pergunta pelo sentido

metafísico do ser só pode ser colocada enquanto pergunta pelo *nada* que o ser é, só pode ser colocada através da pergunta pela diferença ontológica que há entre os entes e o ser, ou seja, perguntando: «porque é que há seres em vez de nada?» [Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts? [literalmente: porque é que, acima de tudo, o ente é e não é antes o nada?]]» (1976, 122). Esta, e não a anterior, é a pergunta que ocupa o Heidegger tardio, pós-1930. A primeira pergunta, a pergunta ontológica pelo sentido do ser é a pergunta que clarifica o sentido exacto em que se pode fazer a segunda, e nesse sentido, ela é uma pergunta propedêutica para a pergunta metafísica, isto é, a pergunta pelo modo de ser ontológico do homem é a pergunta que clarifica o sentido exacto em que se pode colocar a pergunta metafísica pelo nada que o ser é. A primeira é uma pergunta pela abertura do homem à contingência do homem. A segunda é uma pergunta pela abertura do homem à não-contingência do ser.

A esta abertura incondicionada ao ser que a pergunta metafísica lança, Heidegger contrapõe o desejo do homem moderno em dominar o mundo através da técnica. Esse desejo de domínio corresponde, na perspectiva de Heidegger, à máxima abertura do homem à sua contingência, à sua condição mundana e temporal. E a pergunta ontológica pelo sentido do ser é ela própria uma expressão desse desejo de domínio, na medida em que tenta submeter o ser a uma representação do homem. O homem moderno representa-se como um sujeito que está perante os objectos enquanto totalidade do mundo. O desejo de domínio que caracteriza o homem moderno encontra a sua expressão na técnica moderna. Nesse sentido, através da técnica, ele submete o mundo, ou a totalidade dos objectos, ao seu domínio, transformando-os em um fim para o próprio homem.

Quando anteriormente dissemos que a razão humana corresponde à imagem partida da cultura ocidental, estávamos com isso a querer dizer que a razão humana é a forma como o homem, enquanto sujeito, se vê a si próprio numa imagem reflectida, e que é, justamente, a imagem do homem enquanto ser racional. A razão humana, por seu turno, é o espelho onde está reflectida a realidade. Entretanto, essa realidade não é estranha ao homem, ela não é o mundo da criação divina nem o mundo das coisas anteriores ao homem; em vez disso, ela é o mundo dos objectos manipuláveis por um sujeito racional humano. Ela é a própria cultura ocidental, pois o espelho da razão humana, ao constituir-se enquanto representação do homem, perdeu a capacidade de reflectir outro mundo que não seja o mundo do homem. O homem moderno, conseqüentemente, só consegue ver o

mundo como cultura. A cultura ocidental é a expressão de domínio do homem moderno. Assim, quando Heidegger concebe a história da metafísica ocidental como a história do esquecimento da pergunta metafísica pelo ser, o que ele está a querer dizer é que essa história, entendida como a dimensão de representação contingente da cultura ocidental, não esgota o limite possível da realidade. O que ele está a querer dizer é que, porque se trata de uma imagem reflectida num espelho, a totalidade da realidade possível é maior do que aquela que essa imagem permite ver. E que essa imagem, porque é uma imagem, sendo uma condição de visibilidade, é também uma condição de ocultação, que tapa com o mesmo gesto com que deixa ver.

A representação do homem moderno consiste pois de duas imagens: uma, a primeira, é a imagem que o homem projecta de si mesmo nos objectos, e que corresponde à imagem da própria razão humana (que se transforma por esse motivo numa actividade essencialmente prática); a outra, a segunda, é a imagem que a razão humana, como se fosse um espelho, reflecte da totalidade dos objectos que constituem o mundo, e que corresponde à imagem da cultura ocidental. Mas ela consiste também de um original ausente: a primeira imagem é uma imagem de um original invisível; a segunda imagem é uma imagem da imagem que é imagem desse original, portanto, uma imagem de segunda ordem. Sendo invisível, isto é, não sendo uma representação, a presença desse original só é notada como ausência, ou seja, como nada. Este original ausente corresponde à parte da realidade que está em excesso face à razão humana e à cultura ocidental, face à auto-imagem do homem e à imagem que o homem vê do mundo na imagem que ele vê de si mesmo. A constituição da imagem da razão humana pode ser encontrada sobretudo através da perspectiva coperniciana desenvolvida pela filosofia transcendental de Kant. Com efeito, se a razão humana é a forma de representação canónica da cultura ocidental, a filosofia de Kant é certamente o centro desse cânone. Em Kant, é possível testemunhar, com grande clareza, o processo de constituição do homem moderno. Ele é observável no movimento que a revolução coperniciana (cf. *Kritik der reinen Vernunft*, B XI-XIII) empreende com vista a resgatar a metafísica da sua condição interrogativa disfuncional (cf. AVII): uma revolução que pretende colocar o homem, enquanto sujeito humano racional, numa posição tal que só lhe é dado ver, nos objectos, aquilo que ele mesmo lá coloca, ou seja, as suas próprias representações. Dessa forma os objectos tornam-se em imagens do homem e a totalidade desses objectos transforma-se na imagem humana do mundo. Não é pois surpreendente que a única forma que Kant tenha encontrado para

resgatar a metafísica dessa sua condição disfuncional tenha sido constituir esta como uma ciência prática dos fins humanos.

Para Heidegger, o homem moderno, ao representar-se projectivamente como razão e cultura, tapa, com essas representações, a essência de que essas representações são a representação; tapa, com essas imagens, o original de que essas imagens são a imagem. E troca esse original pela imagem de segunda ordem da cultura, constituindo-a como um falso original sob o qual está assente uma compreensão falsa e *virtual* do ser. É assim que, para Heidegger, a era do homem moderno é a também a era da imagem do mundo:

«Diferenciando-se do perceber grego, o representar moderno, cujo significado é expresso aproximadamente pela palavra *representatio*, quer dizer algo de muito diferente [do que significava para o homem antigo e medieval]. Re-representar significa aqui trazer para diante de si o que-está-presente enquanto algo contraposto, remetê-lo a si, ao que representa, e, neste referência, empurrá-lo para si como o âmbito paradigmático. Onde tal acontece, é o homem que, sobre o ente, se põe como imagem. Mas na medida em que o homem, deste modo, se põe como imagem, ele põe-se a si mesmo em cena, na qual doravante o ser se tem de re-representar, presentificar, isto é, ser imagem. O homem torna-se no que presentifica o ente, no sentido do que é objectivo. Mas o que é novo neste processo não está de modo nenhum em que agora a posição do homem no meio do ente seja apenas diferente da do homem medieval e antigo. O decisivo é que o homem ocupa esta posição expressamente como a posição constituída por ele mesmo, mantém-na voluntariamente como a posição ocupada por ele e assegura-a como um solo de um possível desenrolar-se da humanidade. Só agora pode haver algo como uma posição do homem. O homem põe, como base em si mesmo, o modo como ele se tem de pôr em relação ao ente, enquanto algo objectivo. Começa aquele modo de ser homem que ocupa o âmbito das faculdades humanas como espaço de medida e de consumação da dominação do ente na totalidade. A era, que se determina a partir deste acontecimento, não é nova apenas numa consideração retrospectiva relativamente ao já passado, mas é ela que se coloca a si mesma propriamente como nova. Ser novo faz parte do mundo que se tornou imagem. (...) Que o mundo se torne imagem e que o homem, dentro do ente, se torne *subjectum*, é um e o mesmo processo [Ganz anderes meint im Unterschied zum griechischen Vernehmen das neuzeitliche Vorstellen, dessen Bedeutung das Wort *repraesentatio* am ehesten zum Ausdruck bringt. Vorstellen bedeutet hier: das Vorhandene als ein Entgegenstehendes vor sich bringen, auf sich, den Vorstellenden zu, beziehen und in diesen Bezug zu sich als den maßgebenden Bereich zurückzwingen. Wo solches geschieht, setzt der Mensch über das Seiende sich ins Bild. Indem aber der Mensch dergestalt sich ins Bild setzt, setzt er sich selbst in die Szene, d. h. in den offenen Umkreis des allgemein und öffentlich Vorgestellten. Damit setzt sich der Mensch selbst als die Szene, in der das Seiende fortan sich vorstellen, präsentieren, d. h. Bild sein muß. Der Mensch wird Repräsentant des Seienden im Sinne des Gegenständigen. Aber das Neue dieses Vorgangs

liegt keinesfalls darin, daß jetzt die Stellung des Menschen inmitten des Seienden lediglich eine andere ist gegenüber dem mittelalterlichen und antiken Menschen. Entscheidend ist, daß der Mensch diese Stellung eigens als die von ihm ausgemachte selbst bezieht, sie willentlich als die von ihm bezogene innehält und als den Boden einer möglichen Entfaltung der Menschheit sichert. Jetzt erst gibt es überhaupt so etwas wie eine Stellung des Menschen. Der Mensch stellt die Weise, wie er sich zum Seienden als dem Gegenständlichen zu stellen hat, auf sich selbst. Jene Art des Menschseins beginnt, die den Bereich der menschlichen Vermögen als den Maß und Vollzugsraum für die Bewältigung des Seienden im Ganzen besetzt. Das Zeitalter, das sich aus diesem Geschehnis bestimmt, ist nicht nur für die rückschauende Betrachtung ein neues gegenüber den vorausgegangenen, sondern setzt sich selbst und eigens als das neue. Neu zu sein gehört zur Welt, die zum Bild geworden. (...) Daß die Welt zum Bild wird, ist ein und derselbe Vorgang mit dem, daß der Mensch innerhalb des Seienden zum *Subjectum* wird.]» (1976: 91-92)

A “imagem do mundo” é a totalidade da imagem que o homem projecta, enquanto desejo de domínio, de si mesmo, enquanto sujeito da razão humana, sobre a totalidade do mundo dos objectos tecnicamente manipuláveis. A história da metafísica ocidental é a história do esquecimento da pergunta pelo sentido do ser na medida em que é a história do encobrimento, através da projecção dessas imagens ou representações, do original ou essência escondida do homem. A tarefa fundamental que Heidegger atribui à filosofia é justamente a da desocultação desse original escondido ou essência do homem, dessa parte da realidade em excesso face à razão e à cultura. Isso porque ele considera que essa parte é a parte que corresponde ao ser que ele interroga através da pergunta metafísica pelo sentido do ser. Este esforço metafísico do Heidegger mais tardio deve ser entendido como estando na continuação do projecto inicial compreendido pelo desenvolvimento de uma ontologia antropológica, e não como um corte face a esse momento anterior.

Ao conceber o ser unicamente como uma representação, seja através de uma sua imagem lógica, o seu conceito universal, vazio e abstracto de ser, seja através da imagem antropológica, a razão humana que projecta a sua vontade, o seu desejo de domínio, sobre o mundo dos objectos tecnicamente manipuláveis da cultura, o homem moderno tapa, com esse gesto, a sua própria abertura essencial ao um sentido metafísico do ser que está para além dessa representação. A possibilidade de tornar o homem novamente disponível ao sentido metafísico do ser dependerá, em última análise, por um lado, de uma inversão desconstrutiva do processo kantiano de constituição copernicana do sujeito racional humano, e por outro, do desenvolvimento de um modelo de enunciação da verdade que seja distinto do modelo associado à lógica da identidade e da contradição de raiz

aristotélica. Trata-se de desconstruir, no sentido de uma repetição para trás, toda a história da metafísica ocidental considerada enquanto história da constituição das representações que foram progressivamente tapando o sentido primitivo metafísico do ser. Com efeito, ao tapar esse sentido com essas representações o homem moderno foi-se tornando cada vez mais surdo às repostas que o ser, ele próprio, dá à pergunta sobre o seu sentido; em vez disso, o homem moderno transfigura essas repostas, ele transforma essas resposta em conceitos em instrumentos da acção humana, tornando-se deste modo incapaz de perguntar por esse sentido a não ser de forma ontológica. Com efeito, não é o homem que tem de responder a essa pergunta. Se o fizer ele estará apenas a criar mais uma representação, um ponto de afastamento adicional entre o interrogante e o interrogado. O homem moderno tem de reaprender, não só a perguntar pelo ser em termos metafísicos, como sobretudo a escutar com atenção as suas respostas, e a distinguir a resposta do ser das respostas que ele próprio dá. É nesse sentido que Heidegger considera que o homem antigo estava em melhores condições que o homem moderno para escutar essa resposta, porque estava mais próximo dessa fonte primitiva, e porque não havia ainda sido avassalado pelas imagens da metafísica ocidental:

«Uma das mais antigas sentenças sobre o pensar grego do ser do ente diz: τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστὶν τε καὶ εἶναι. Esta frase de Parménides quer dizer: ao ser pertence, porque é por ele exigido e determinado, o perceber do ente. O ente é o que desabrocha e o que se abre, aquilo que, enquanto o que-está-presente, surge ao homem como o que-está-presente, isto é, surge aquele que se abre a si mesmo ao que-está-presente, na medida em que o percebe. O ente não se torna algo que é só por o homem o ver, nem sequer no sentido de um representar do tipo da percepção subjectiva. Antes é o homem o que é o contemplado pelo ente, o que é reunido pelo ser que se abre ao que, nele, vem-à-presença. Ser contemplado pelo ente, estar envolvido e retido no seu aberto e, assim, ser suportado por ele, estar enredado nas suas oposições e marcado pela sua discrepância: tal é a essência do homem, no grande tempo grego [Eine der ältesten Aussprüche des griechischen Denkens über das Sein des Seienden lautet: τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστὶν τε καὶ εἶναι. Dieser Satz des Parmenides will sagen: zum Sein gehört, weil von ihm gefordert und bestimmt, das Vernehmen des Seienden. Das Seiende ist das Aufgehende und Sichöffnende, was als das Anwesende über den Menschen als den Anwesenden kommt, d. h. über den, der sich selber dem Anwesenden öffnet, indem er es vernimmt. Das Seiende wird nicht seines dadurch, daß erst der Mensch es anschaut im Sinne gar des Vorstellens von der Art der subjektiven Perception. Vielmehr ist der Mensch der vom Seienden Angeschauten, von dem Sichöffnenden auf das Anwesen bei ihm Versammelte. Vom Seienden angeschaut, in dessen Offenes einbezogen und einbehalten und so von ihm getragen, in

seinen Gegensätzen umgetrieben und von seinem Zwiespalt gezeichnet sein: das ist das Wesen des Menschen in der großen griechischen Zeit.]» (90-91).

A posição dos antigos era mais propícia a uma abertura ao ser porque os antigos compreendiam o ser como algo que se manifesta no homem a partir de uma acção do ser, e não, como no caso dos modernos, como algo que se manifesta no homem a partir de uma acção do homem. Nesse sentido, o homem antigo não interroga o ser, antes, sente-se interrogado pelo ser, o homem antigo não sente desejo de domínio do ente, antes, espanta-se com o ente; e se interroga o ser é apenas porque se sente interrogado pelo ser. O homem antigo coloca a pergunta: porque é que há seres em vez de *nada*? E não a pergunta: o que é o ser? Mas essa posição inicial de abertura ao ser, com o advento da representação, foi sofrendo um progressivo fechamento, até se chegar à era actual, surda ao ser, à era do homem moderno e da imagem do mundo.

Para Heidegger, a história da metafísica ocidental enquanto história do esquecimento da pergunta pelo sentido do ser, da pergunta metafísica e não ontológica por esse sentido, é a história de um encobrimento, por imagens, da voz desse ser originário que nos interroga com a sua presença nos entes. Ela é a história do esquecimento da pergunta pela *presença* do ser. O começo dessa história, e portanto, desse esquecimento, está, para Heidegger, em Platão, que foi justamente o primeiro a conceber o ser como uma imagem, em vez de como uma voz:

«(...) que para Platão a entidade do ente se determine como εἶδος (aspecto, visão) tal é o pressuposto anterior, que vigora imediata e encobertamente desde há muito, para que o mundo se tenha de tornar imagem [Wohl dagegen ist dies, daß sich für Platon die Seiendheit des Seienden als εἶδος (Aussehen, Anblick) bestimmt, die weit vorausgeschickte, lang im Verborgenen mittelbar waltende Voraussetzung dafür, daß die Welt zum Bild werden muß.]» (91).

Mas, como é que é possível recuperar essa voz que as imagens calaram? Como é que é possível voltar a colocar o discurso da filosofia numa situação que é idêntica àquela em que esse discurso se encontrava antes de Platão ter substituído a voz do ser por uma imagem do ente? A resposta de Heidegger é: através da linguagem:

«O esvaziamento da linguagem que grassa, em toda a parte e rapidamente, não corrói apenas a responsabilidade estética e moral em qualquer uso da palavra. Ela provém de uma ameaça à

essência do homem. Um simples uso cultivado da linguagem não demonstra, ainda, que conseguimos escapar a este perigo essencial. Um certo requinte no estilo poderia hoje, ao contrário, até significar que não vemos o perigo, nem somos capazes de o ver, porque ainda não ousamos nunca enfrentar o seu olhar. A decomposição da linguagem (...), não é, contudo, a razão, mas já uma consequência do facto de que a linguagem, sob o domínio da metafísica moderna da subjectividade, se extravia, quase irresistivelmente do seu elemento. A linguagem recusa-nos ainda a sua essência: isto é, que ela é a casa da verdade do ser. A linguagem abandona-se, ao contrário, ao nosso puro querer e à nossa actividade, como um instrumento de domínio sobre o ente [Die überall und rasch fortwuchernde Verödung der Sprache zehrt nicht nur an der ästhetischen und moralischen Verantwortung in allem Sprachgebrauch. Sie kommt aus einer Gefährdung des Wesens des Menschen. Ein bloß gepflegter Sprachgebrauch beweist noch nicht, daß wir dieser Wesensgefahr schon entgangen sind. Er könnte heute sogar eher dafür sprechen, daß wir die Gefahr noch gar nicht sehen und nicht sehen können, weil wir uns ihrem Blick noch nie gestellt haben. Der neuerdings viel und reichlich spät beredete Sprachverfall ist jedoch nicht der Grund, sondern bereits eine Folge des Vorgangs, daß die Sprache unter der Herrschaft der neuzeitlichen Metaphysik der Subjektivität fast unaufhaltsam aus ihrem Element herausfällt. Die Sprache verweigert uns noch ihr Wesen: daß sie das Haus der Wahrheit des Seins ist. Die Sprache überläßt sich vielmehr unserem bloßen Wollen und Betreiben als ein Instrumentum der Herrschaft über das Seiende.]» (1976, 313-364)

Para Heidegger, a linguagem não é um instrumento através do qual o homem coloca a pergunta pelo sentido do ser; em vez disso, o homem é que é o instrumento da linguagem, a qual, através do homem, manifesta no homem e para o homem o sentido do ser; não é o homem que, através da linguagem, interroga o ser, mas é o ser que, através da linguagem, interroga o homem. A metafísica ocidental iniciada por Platão fracassa em colocar essa interrogação de forma correcta porque, por um lado, fecha o ser representado-o, e, por outro, porque coloca essa pergunta como se fosse uma pergunta feita pelo homem ao ser, e não do ser, através da linguagem, ao homem. Mas os filósofos pré-socráticos, ao contrário de Platão e dos que vieram depois de Platão, estavam em melhor posição para colocar essa interrogação de forma correcta porque, não representando o ser no ente, escutavam o ser como uma voz na linguagem, e por isso escutam o ser como falando através da própria linguagem.

É neste ponto que Rorty diverge de Heidegger: ao contrário de Heidegger, Rorty considera que a concepção copernicana da relação do homem com o mundo é positiva: ele considera que a imposição pragmática da nossa vontade sobre o mundo é, não só legítima, como desejável, pois é justamente através dela que é possível esperar “tornar-nos mais felizes permitindo-nos lidar com mais sucesso com o ambiente físico e uns com os

outros”. Só que uma tal representação coperniciana do mundo, corresponde, para Heidegger, a tapar a voz do ser com imagens. Rorty considera, além disso, que o homem antigo não estava em posição melhor do que o homem moderno com vista a ter acesso a uma determinada “verdade” escondida, pois, para Rorty, não há verdades escondidas, apenas jogos de linguagem sucessivos que tentam efectivar a vontade pragmática de poder humana. A sua recusa em aceitar o paradigma da representação por não aceitar argumentos epistemológicos como justificação para acções ou escolhas morais vai justamente nesse sentido. Só que, para Heidegger, o ser não é o mesmo que a verdade. O ser está para além da verdade na medida em que não pode ser apreendido através de uma verdade lógica. A verdade é, para Heidegger, o próprio processo de desocultação do ser, é o remover das imagens que cobrem a sua voz. Assim, o que esse desocultamento descobre não é a “verdade” como se a verdade fosse aquilo que estivesse escondido; ao invés, a verdade é nome do próprio processo de desocultação dessa voz. Rorty considera que para substituir o paradigma da representação basta suprimir as metáforas visuais da discussão filosófica, manipulando a linguagem como se de uma ferramenta se tratasse com vista a alcançar determinados fins e com o intuito de obter determinados efeitos. Heidegger, por seu turno, consideraria que fazer isso seria fazer o contrário daquilo que é necessário ser feito com vista a escutar a voz do ser. Com efeito, para Heidegger, a eliminação de metáforas, mesmo as visuais, não tem por efeito eliminar a representação da linguagem, porque a representação não está nas metáforas mas na forma instrumental como se utiliza a linguagem, e portanto, nesse sentido, querer eliminar as metáforas visuais da discussão filosófica é o mesmo que instrumentalizar, mais uma vez, a própria linguagem, com vista à prossecução de certos fins. E Rorty, como vimos, liga explicitamente esse procedimento à obtenção de efeitos éticos e políticos. Rorty, nessa perspectiva, vê o uso que Heidegger faz da pergunta metafísica como uma forma particular de instrumentalização da linguagem, e não como uma forma de responder ao problema que essa pergunta coloca:

«Eu penso que Heidegger anda à volta da “questão sobre o Ser” sem nunca lhe responder porque o Ser é um bom exemplo de uma coisa acerca da qual não temos critério sobre que responder. É um bom exemplo de uma coisa em que não temos mão, nenhuma ferramentas para manipular – alguma coisa que resiste à “interpretação técnica do pensamento” [I think that Heidegger goes on about “questions about Being” without ever answering it because Being is a good example of something we have no criteria for answering questions about. It is a good example of something we have no handle on, no tools for manipulating – something which resists the “technical interpretation of thinking.”]» (1991b, 36).

Ou seja, Rorty considera a pergunta metafísica colocada por Heidegger, não como decorrente de uma dificuldade genuína, mas de uma estratégia desenvolvida com vista a produzir certos efeitos:

«O motivo porque Heidegger fala sobre o ser não é que ele queira dirigir a nossa atenção para um infelizmente negligenciado tópico de investigação, mas que ele quer dirigir a nossa atenção para a diferença entre inquérito e poesia, entre lutar por poder e aceitar a contingência [The reason Heidegger talks about Being is not that he wants to direct our attention to an unfortunately neglected topic of inquiry, but that he wants to direct our attention to the difference between inquiry and poetry, between struggling for power and accepting contingency.]» (36).

Mas Heidegger, em nosso entender, com a distinção que estabelece entre o discurso pós-platónico da metafísica e o discurso dos pré-socráticos, não está, de todo, a querer chamar a nossa atenção para a diferença entre inquérito e poesia; está, isso sim, a querer, de forma muito explícita, a chamar a nossa atenção para a diferença que há entre a imagem e a voz:

«Caso o homem encontre, alguma vez, o caminho para a proximidade do ser, então deve antes aprender a existir no inefável. (...) Antes de falar o homem deve novamente escutar, primeiro, o apelo do ser, sob o risco de, dócil a este apelo, pouco a pouco ou raramente algo lhe restar a dizer. Somente assim será devolvida à palavra o valor da sua essência e o homem será agraciado com a devolução da casa para habitar na verdade do ser [Soll aber der Mensch noch einmal in die Nähe des Seins finden, dann muß er zuvor lernen, im Namenlosen zu existieren. (...) Der Mensch muß, bevor er spricht, erst vom Sein sich wieder ansprechen lassen auf die Gefahr, daß er unter diesem Anspruch wenig oder selten etwas zu sagen hat. Nur so wird dem Wort die Kostbarkeit seines Wesens, dem Menschen aber die Behausung für das Wohnen in der Wahrheit des Seins wiedergeschenkt.]» (1976, 38).

Assim, em nosso entender, o argumento de Rorty de que Heidegger, com o apelo a escutar a voz do ser, está a apelar ao reconhecimento da contingência do homem, está essencialmente incorrecto. Heidegger não quer reconhecer a contingência do homem no sentido de esse ser o seu interesse específico. Ele quer chamar a atenção para o facto de, não nos sendo possível responder à pergunta sobre o sentido metafísico do ser, mas não sendo possível também deixar de a colocar, pois ela é uma pergunta irrecusável, isso nos coloca a nós face a face com a inevitabilidade dessa mesma contingência; ou seja, e contrariamente ao que Rorty pretende, é porque a pergunta metafísica se apresenta ao

homem como uma pergunta irrecusável que o homem está condenado à contingência, e não o contrário. E, ou enfrentamos essa pergunta assumindo todas as consequências que daí advêm, ou tentamos escapar a ela através da constante produção de imagens. Assim, a “questão do ser” não é, como Rorty pretende, um “infelizmente negligenciado tópico de investigação”; em vez disso, essa questão é precisamente a questão que não pode sob nenhum pretexto ser negligenciada, sob pena de com isso vivermos uma vida em constante fuga de si mesma.

O facto de Rorty ter uma visão instrumental da linguagem não significa contudo que essa visão seja uma visão diminuída da linguagem. Pelo contrário, para Rorty, a linguagem é o instrumento de eleição que o homem tem à sua disposição para contrariar a sua contingência e assim esperar alcançar a felicidade. Com efeito, para Rorty, a linguagem é o instrumento através do qual o homem consegue moldar, não apenas o mundo, como também, e mais significativamente, a si próprio:

«(...) os seres humanos são muito mais maleáveis do que Platão ou Kant sonharam. Quanto mais estivermos impressionados com esta maleabilidade, menos interessados nos tornamos em questões sobre a nossa natureza a-histórica. Quanto mais oportunidades virmos para nos recriarmos a nós próprios, mais leremos Darwin, não como oferecendo uma teoria mais de como nós realmente somos, mas como fornecendo razões porque não precisamos perguntar o que realmente somos. Hoje em dia, dizer que nós somos animais espertos não é dizer algo filosófico e pessimista mas algo político e esperançoso – nomeadamente, se trabalharmos em conjunto, podemos tornarmo-nos em tudo aquilo que seja que formos suficientemente espertos e corajosos de imaginar nos tornarmos. Isto é pôr de lado a questão de Kant “O que é o homem?” e substituí-la pela questão “Que tipo de mundo podemos preparar para os filhos dos nosso netos?” [(...) human beings are far more malleable than Plato or Kant dreamed. The more we are impressed by this malleability, the less interested we become in questions about our ahistorical nature. The more we see a chance to recreate ourselves, the more we shall read Darwin not as offering one more theory about what we really are but as providing reasons why we do not need to ask what we really are. Nowadays, to say that we are clever animals is not to say something philosophical and pessimistic but something political and hopeful – namely, if we can work together, we can make ourselves in whatever we are clever and courageous enough to imagine ourselves being. This is to set aside Kant’s question “What is man?” and to substitute the question “What sort of world can we prepare for our great-grand children?}]» (1998, 175).

Ela é o instrumento que o homem pode utilizar para que, descrevendo-se e redescrivendo-se através dela, se possa tornar num homem diferente daquele que ele é, abrindo assim

espaço para a esperança enquanto virtude social. Ela é o instrumento que o homem utiliza para conferir uma sensação de movimento à sua contingência, como quem diz: eu sou diferente do que fui porque me consigo descrever como sendo diferente do que fui, e por isso posso esperar tornar-me melhor do que fui; e porque me consigo descrever como sendo diferente do que fui, posso também esperar vir a descrever-me como sendo diferente do que sou, e por isso posso esperar tornar-me melhor do que sou; posso esperar vir a ser tudo aquilo que eu não sou, mas que contudo posso um dia vir a ser, pois eu sou tudo aquilo que todas as descrições que eu consiga fazer de mim próprio me permitirem que eu seja. Para Rorty, a linguagem é o remédio que o homem tem à sua disposição para contrariar a sua contingência, é a forma que o homem tem de, podendo pouco, poder muito. Ela lança o homem num processo de abertura do homem ao homem, que, do ponto de vista de Rorty, é menos fechado que processo de abertura do homem ao ser proposto por Heidegger. Ao se redescrever através da linguagem, o homem não se transforma, para Heidegger, num homem diferente daquele que ele já é; em vez disso, com essa redescricao, a única coisa que ele consegue é esconder ainda mais isso que ele é com uma imagem, pois a linguagem, se for utilizada como um instrumento, torna-se numa agência produtora de imagens. O esforço da filosofia, para Heidegger, não é o da transformação do homem através de uma sua redescricao linguística, não é a tarefa da criação do homem novo que toma o lugar do homem velho. Esse esforço, ao contrário, é negativo, e consiste em reconhecer aquilo que o homem não é através de um processo de desmontagem, de desconstrução, contrário ao movimento copernicano de constituição do sujeito racional humano, através do qual se vai retirando, uma a uma, as imagens que tapam a essência escondida do homem, até que se oiça novamente a voz do ser.

Supostamente, isso significa que, para Heidegger, há um ponto de chegada para esse processo desconstrucionista de desmontagem das imagens que tapam a essência do homem, enquanto que o processo equivalente, em Rorty, da redescricao do homem enquanto essência aberta não tem um fim claramente definido. Rorty, através desse processo, quer manter aberta a esperança do homem com vista à obtenção da felicidade. Para ele, a felicidade é o mesmo que a possibilidade de se ser diferente daquilo que se é, e a infelicidade é o contrário disso, ou seja, é a impossibilidade de se ser diferente daquilo que se é. A impossibilidade de se redescrever fecharia o homem numa contingência sem esperança, o que lhe causaria um grande sofrimento. Contrariamente a isso, a felicidade, para o homem, é o sentimento de prazer que ele tem a partir da sensação de movimento

decorrente da sua constante auto-descrição. Rorty vê pois o homem como uma finalidade sem fim. O homem, para Rorty, é um ser aberto a todas as possibilidades, uma indeterminação absoluta, enquanto que, para Heidegger, o homem é um ser aberto apenas ao ser enquanto sua possibilidade única e autêntica, enquanto possibilidade de escutar uma voz que lhe fale sobre o sentido de todas as coisas, de porque que é que há seres em vez de nada.

Este contraste entre as posições de Rorty e de Heidegger relativamente ao destino do homem mostram que Rorty tem de pagar um preço muito alto pela possibilidade de tornar o homem feliz. O homem, na perspectiva de Rorty, se quiser ser feliz, tem de recusar colocar a pergunta pelos sentido metafísico do ser, isto, porque a simples percepção de que não consegue responder a essa pergunta condena-o à contingência assim como à infelicidade permanente. Como dissemos, Rorty considera que a “questão do ser” tal como ela foi colocada por Heidegger foi a solução encontrada por ele para chamar a atenção para outros problemas. Mas Rorty opta, ele próprio, por essa solução, porque a voz do ser, para ele, se, por um lado, abre o homem à possibilidade do sentido, por outro, fecha o homem à possibilidade de si próprio, determinando-o absolutamente. Para Rorty esse sentido é indesejável porque ele põe fim, num único gesto, tanto à filosofia enquanto lugar de redescrição do homem pelo homem, como à utopia enquanto lugar onde a história da humanidade se mantém aberta. Rorty vê o homem, tal como ele é entendido por Heidegger, como um ser aberto a apenas uma possibilidade, em vez de a todas, sendo esse o motivo porque ele sente necessidade de o acusar de que:

«(...) quando ele decidiu que a filosofia ocidental havia esgotado as suas possibilidades, ele decidiu que o ocidente esgotou as suas [(...) when he decided that Western philosophy had exhausted its possibilities, he decided that the West has exhausted his.]» (1991b, 49).

Rorty quer manter a filosofia viva para que a história do ocidente e da filosofia ocidental possa continuar a ser contada. Rorty quer suprimir as metáforas visuais da discussão filosófica, quer partir o espelho da razão humana, porque quer tornar possível à conversa iniciada por Platão, a sua própria continuação histórica, porque vê isso como uma condição para poder continuar a ter esperança. De quê? De que a situação de contingência do homem, decorrente precisamente do ele não ter acesso ao sentido metafísico do ser, não corresponda a uma situação de infelicidade, a uma situação onde o espaço e o tempo são

para o homem o mesmo que uma prisão. Assim, para Rorty, colocar essa pergunta é o mesmo que ir para a frente, indo para trás, o mesmo que continuar a contar a história do ocidente e da filosofia ocidental, não continuando, e não, como ele quer, ir para a frente, indo para a frente. É o mesmo que abandonar a esperança e substituí-la pela nostalgia. Por isso ele acha que Heidegger não tem direito à nostalgia:

«A questão da relação de Heidegger com o pragmatismo pode ser vista como a questão: tem Heidegger o direito à nostalgia? Algum direito a lamentar que a época de ouro antes do Platonismo tenha vindo mostrar ser simplesmente um pragmatismo implícito? Há algum espaço nesta história para a noção de atraso, para a noção de uma escada que desce para baixo? [The question of Heidegger's relation to pragmatism can be seen as the question: does Heidegger have any right to regret the golden time before Platonism turned out to be simply implicit pragmatism? Is there any room in this story for the notion of belatedness, for the notion of a downward escalator?]» (39).

Rorty acha que Heidegger não tem direito de abandonar a esperança, ou melhor, que tem o dever de a manter, o dever de considerar que o futuro se encontra no passado, em vez de num qualquer futuro possível que ainda não foi desejado ou pensado por ninguém. E porquê? Por causa da única coisa que pode pragmaticamente ser entendida como transcendente a nós sem que seja o ser metafísico, a saber, o futuro dos filhos dos nossos netos, a posteridade da humanidade. Esse futuro, tanto mais aberto a si mesmo quanto mais aberta for a essência do homem à redescrição, é o substituto pragmático de Rorty para o significado metafísico da realidade.

Mas será que a pergunta metafísica pelo sentido do ser, a pergunta sobre porque é que há seres em vez de nada, pode simplesmente ser descartada só porque é uma pergunta irrespondível? Ou pior: porque não contribui para a nossa felicidade mas sim para a nossa miséria? Rorty considera que:

«O pragmatista pensa que a tradição deve ser utilizada da mesma forma que se utiliza uma caixa de ferramentas. Algumas dessas ferramentas, desses “instrumentos conceptuais” – incluindo algumas que continuam a ter um imerecido prestígio – acabaram por mostrar já não terem uso, e podem por isso ser atirados fora [The pragmatist thinks that the tradition needs not be utilized, as one utilizes a bag of tools. Some of these tools, the ‘conceptual instruments’ – including some which continue to have undeserved prestige – will turn out no longer to have a use, and can just be tossed out.]» (1991c, 9).

Poder-se-á argumentar que ela talvez não seja a pergunta mais útil que se pode colocar, mas é certamente a mais profunda de todas. Ela bem pode ser, como Kant fez notar, uma pergunta irrespondível, mas, por irrespondível que seja, ela é também uma pergunta irrecusável, incompatível com qualquer sentido pragmático, pois ela, como nenhuma outra, confronta o homem, num sentido muito preciso, com o mistério insondável da realidade. É com esse mistério que, a todo o custo, Heidegger se quer confrontar. É para isso que Heidegger quer chamar a atenção. Poder-se-á argumentar que o vocabulário desenvolvido por Heidegger para descrever esse problema é, por este ou por aquele motivo, desadequado, mas não se poderá enjeitar a pertinência do problema que esse vocabulário tenta descrever. Mas será que Rorty, em nome da esperança e da felicidade humanas, tem ele o direito, do mesmo modo que se vê como tendo o direito de recusar a nostalgia em Heidegger, de pedir que recusemos colocar essa pergunta ou buscar para ela uma resposta? Será que é legítimo considerá-la como uma pergunta mais entre as outras, inútil porque simplesmente irrespondível, indesejável porque passível de constituir-se como um obstáculo para a nossa felicidade individual e colectiva? Nesse caso, a má-fé particular de que ele acusa os filósofos sistemáticos quando eles tentam justificar as acções e escolhas morais através de argumentos epistemológicos, pode também ser dirigida contra Rorty, com a variante de que as suas justificações são de natureza sentimental e melodramática. Assim, da mesma forma que aqueles, através dessa justificação, para Rorty, se descomprometiam, este, ao evitar colocar uma certa pergunta, pretende evitar certos efeitos perversos no comportamento humano, nomeadamente o de os homens perderem a esperança e tornarem-se nostálgicos. E isto, note-se, não porque essa pergunta não seja legítima, e os efeitos dessa resposta, ou da impossibilidade de a dar, justos, mas porque ela não contribui para a nossa felicidade humana e corre o risco de constituir um travão para o processo de redescção da contingência. A má-fé de Rorty consiste em evitar colocar a pergunta metafísica, não porque ela não seja a pergunta mais profunda que possamos colocar, ou porque seja uma pergunta falsa, mas porque quer poupar o sofrimento insuportável de não a podermos ver respondida, seja essa falta de esperança justificada ou não, seja esse sofrimento legítimo ou não. Sendo assim, a sua conduta assemelha-se cada vez mais à de Platão. Como ele, também Rorty quer condicionar o comportamento dos homens manipulando a linguagem. Como ele, também Rorty quer, através do processo de auto-descrição contínua, contar mentiras úteis que ajudem o homem a ser feliz, mesmo que essa felicidade seja só o efeito de uma ilusão, como quem diz: se de qualquer maneira essa pergunta não pode ser respondida, para que é

que nos vamos realmente preocupar com ela? Rorty, porque sabe qual é o poder da linguagem, porque sabe que o modo como descrevemos os problemas tem efeitos no nosso e no comportamento dos outros, no caso particular do problema metafísico que Heidegger descreve, porque essa descrição tem efeitos nele próprio, ele recusa-a como uma questão que trás infelicidade aos homens.

Será que eliminar a pergunta metafísica pelo sentido do ser da construção do paradigma filosófico que irá substituir o paradigma da razão humana é suficiente para eliminar essa pergunta do repertório de perguntas filosóficas que constituíram esse paradigma? Será que suprimir as metáforas visuais da discussão filosófica basta para conseguir esse efeito? Heidegger, ao pretender que a pergunta pelo sentido metafísico do ser é uma pergunta que nos interroga antes mesmo de nós a interrogarmos a ela, está a dizer que não. Para ele, o sentido do ser oferece-se-nos, mesmo antes de nós interrogarmos esse sentido, porque esse sentido está ao nível, não da imagem, mas da voz, e portanto, na diferença que existe entre o sentido e o som da linguagem, entre a carga semântica que a linguagem transporta e o instrumento sonoro que é utilizado para transportar essa carga. Por isso é que o ser, se identificado com essa voz, nos interpela mesmo antes de nós colocarmos a pergunta pelo seu sentido. Heidegger diz que “antes de falar, o homem deve antes escutar, primeiro, o apelo do ser”. Consequentemente, para ouvir esse apelo, a primeira coisa que é preciso fazer é permanecer em silêncio. Permanecer em silêncio, se não é a condição para se escutar essa voz, pois essa voz não é silenciosa, é pelo menos a condição necessária para se poder perceber quando é que essa voz começa a falar. Em Rorty não há tempo para esse silêncio pois as redescrições sucessivas com que homem confere uma sensação de movimento à sua contingência mantêm-no a falar ininterruptamente, evitando dessa forma que ele escute esse silêncio, e portanto, também essa voz. Rorty descreve a questão do silêncio em Heidegger como sendo a de um conflito entre jogos de linguagem, entre modos de descrição da mesma coisa que contudo se excluem mutuamente, fazendo com que não se possa, ao mesmo tempo, utilizar todos os jogos de linguagem, mas apenas um de cada vez. O silêncio é o pano-de-fundo onde a possibilidade de todos os jogos de linguagem diferentes daquele que estamos a utilizar para descrever alguma coisa, incluindo a nós próprios, se move. É, portanto, a totalidade da linguagem menos aquela parte em que nós estamos em cada momento a falar. Rorty faz coincidir o silêncio, assim como o sentido metafísico do ser em Heidegger, com essa totalidade inexpressa da linguagem (cf. 1991b, 46), como quem diz: se nós pudéssemos

dizer tudo de uma só vez dizíamos tudo o que havia para dizer. Ao fazê-lo, nada mais havendo para dizer, teríamos dito o sentido completo do ser. Infelizmente, argumenta Rorty, nós só podemos dizer uma coisa de cada vez, jogar um jogo de linguagem por descrição, sendo por isso que somos contingentes. Mas Heidegger não está a falar do silêncio do que fica por dizer, do que não pode ser dito quando se diz alguma coisa; em vez disso, o silêncio, para Heidegger, é o silêncio que há antes mesmo de alguma coisa sequer ser dita, o silêncio que é rompido com o som da voz humana carregada de sentido. O silêncio do ser não é o silêncio da parte não dita da linguagem; ele é o silêncio que se ouve na natureza, antes da linguagem e do próprio homem. A voz do ser é o próprio som da voz humana que rompe esse silêncio com a violência de um grito primordial. Quando Rorty pretende continuar a filosofia continuando a conversa iniciada por Platão ele não está disponível para ouvir esse silêncio, pois o que ele ouve é sempre, ou uma outra voz que responde à sua, ou a sua própria voz que responde à voz de um outro.

10. PERGUNTAS E RESPOSTAS

Fazer uma filosofia sem espelhos implica, na perspectiva de Rorty, partir o espelho da razão humana, isto é, implica partir o espelho ao qual o homem moderno dirige as suas perguntas e no qual ele se vê a si próprio, enquanto imagem, como a cultura ocidental. Mas implica também, na perspectiva de Heidegger, recuperar a voz que esse espelho tapa quando, ao responder ao homem moderno, ele transforma as perguntas em imagens, isto é, implica recuperar o som da voz que rompe o silêncio metafísico do nada. Ora, o momento em que a cultura ocidental reconhece que o espelho da razão humana está partido pode ser determinado com rigor: ele ocorre quando Kant, logo no início ao prefácio à edição de 1781 da *Kritik der reinen Vernunft*, faz a seguinte afirmação:

«A razão humana tem o destino especial de num género dos seus conhecimentos se ver importunada por perguntas, as quais não pode recusar, pois está na própria natureza da razão pô-las, mas às quais também não pode responder, pois ultrapassam todo o seu poder [Die menschliche Vernunft hat das besondere Schicksal in einer Gattung ihrer Erkenntnisse: daß sie durch Fragen belästigt wird, die sie nicht abweisen kann, denn sie sind ihr durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben, die sie aber auch nicht beantworten kann, denn sie übersteigen alles Vermögen der menschlichen Vernunft.]» (AVII).

A fractura no espelho da razão humana torna-se visível de cada vez que, à colocação de uma pergunta, se segue a sua repetição dessa pergunta, como um sintoma da impossibilidade de lhe fornecer uma resposta. Quando isso acontece a voz do ser, a voz humana por trás das imagens, torna-se de novo audível. É interessante que Kant, para descrever esta situação, tenha, não optado por metáforas visuais, mas sonoras. A razão humana não surge, como nas filosofias sistemáticas, como “um grande espelho, que contém várias representações – umas precisas, outras não – e que pode ser estudado por métodos puros, não empíricos”, mas como um entidade interrogativa que coloca mais perguntas do que aquelas a que consegue responder, e portanto, mais como o órgão de uma filosofia edificante. Que Kant caracterize a razão humana como um órgão interrogativo anuncia, desde logo, a presença, no seio dessa mesma razão, de uma condição vocal originária, anterior à sua condição imagética. Com efeito, as imagens que a razão humana produz correspondem às respostas por ela dadas a perguntas que, por serem

perguntas, começam por ser sonoras. E dado que todas as respostas começam por ser perguntas, todas as imagens começam por ser sonoras. A tarefa da razão humana, sendo a de responder a perguntas, é também a de transformar sons em imagens. Assim, se a razão humana é uma agência produtora de imagens, é-o, somente na medida em que essa produção de imagens corresponde a uma transformação de sons em imagens, isto é, de perguntas em respostas. Contudo, quando uma pergunta não obtém uma resposta o resultado é uma imagem partida, ou o que é o mesmo, é o eco repetido da pergunta. Esse eco devolve, não uma imagem, mas novamente o som que a pergunta começou por emitir. Esse eco, permite, por momentos, escutar de novo a voz do ser, ou o que é o mesmo, a voz do homem sem a sua representação de “moderno”. Assim, as perguntas sem resposta, marcam, na descrição da razão humana, a linha divisória entre as metáforas visuais e as metáforas não-visuais. Que as metáforas não-visuais sejam metáforas sonoras não é contudo um elemento incidental a esta descrição, mas descrevem uma condição originária da descrição dessa razão que, como Heidegger refere, se encontra esquecida, porque tapada pela representação moderna, e que corresponde a uma concepção da razão humana entendida enquanto *voz individual trágica*.

A filosofia de Kant corresponde ao momento de reconhecimento de que há, para a razão humana, perguntas irrespondíveis. Não corresponde contudo ao momento de reconhecimento de que, apesar de irrespondíveis, essas perguntas são, depois, por essa razão recolocadas como se desse reconhecimento nada tivesse sido aprendido, como o facto de a razão saber que elas são irrespondíveis em nada contribuiu para travar esse processo interrogativo inútil. Assim, Kant, se, por um lado, reconhece que a razão não consegue evitar colocar essas perguntas, porque, como diz, “está na natureza da razão pô-las”, por outro lado, considera ter encontrado uma maneira de conduzir esse “conflito da razão consigo mesma” a uma conclusão satisfatória. A esse respeito ele dirá:

«Não evitei as suas questões desculpando-me com a impotência da razão humana; pelo contrário, especifiquei-as completamente, segundo princípios e, depois de ter percebido o ponto preciso do mal-entendido da razão consigo mesma, resolvi-as com a sua inteira satisfação. Não dei, é certo, àquelas questões aquela resposta que o exaltado desejo dogmático de saber desejaria esperar, pois é impossível satisfazê-lo de outra forma que não seja por artes mágicas, das quais nada entendo. Tão-pouco residia aí o objecto do destino natural da nossa razão; o dever da filosofia era dissipar a ilusão proveniente de um mal-entendido, mesmo com o risco de destruir uma quimera tão amada e enaltecida. (...) [Q]ualquer autor (...) que pretende, por exemplo, demonstrar a natureza simples da

alma ou a necessidade de um primeiro começo do mundo (...) assume o compromisso de estender o conhecimento humano para além de todos os limites da experiência possível, coisa que, devo confessá-lo com humildade, ultrapassa inteiramente o meu poder; em vez disso, ocupo-me unicamente da razão no seu pensar puro e não tenho necessidade de procurar longe de mim o seu conhecimento pormenorizado, pois o encontro em mim mesmo, e já a lógica vulgar me dá o exemplo de que se podem enunciar, de maneira completa e sistemática, todos os actos simples da razão. O problema que aqui levanto é simplesmente o de saber até onde posso esperar alcançar com a razão, se me for retirada toda a matéria e todo o concurso da experiência [Ich bin ihren Fragen nicht dadurch etwa ausgewichen, daß ich mich mit dem Unvermögen der menschlichen Vernunft entschuldigte; sondern ich habe sie nach Principien vollständig specificirt und, nachdem ich den Punkt des Mißverständes der Vernunft mit ihr selbst entdeckt hatte, sie zu ihrer völligen Befriedigung aufgelöst. Zwar ist die Beantwortung jener Fragen gar nicht so ausgefallen, als dogmatisch schwärmende Wißbegierde erwarten mochte; denn die könnte nicht anders als durch Zauberkünste, darauf ich mich nicht verstehe, befriedigt werden. Allein das war auch wohl nicht die Absicht der Naturbestimmung unserer Vernunft, und die Pflicht der Philosophie war, das Blendwerk, das aus Mißdeutung entsprang, aufzuheben, sollte auch noch so viel gepriesener und beliebter Wahn dabei zu nichte gehen. (...) und gleichwohl sind sie ohne Vergleichung gemäßiger, als die eines jeden Verfassers des gemeinsten Programms, der darin etwa die einfache Natur der Seele, oder die Nothwendigkeit eines ersten Weltanfanges zu beweisen vorgiebt. Denn dieser macht sich anheischig, die menschliche Erkenntniß über alle Gränzen möglicher Erfahrung hinaus zu erweitern, wovon ich demüthig gestehe, daß dieses mein Vermögen gänzlich übersteige; an dessen Statt ich es lediglich mit der Vernunft selbst und ihrem reinen Denken zu thun habe, nach deren ausführlicher Kenntniß ich nicht weit um mich suchen darf, weil ich sie in mir selbst antreffe, und wovon mir auch schon die gemeine Logik ein Beispiel giebt, daß sich alle ihre einfachen Handlungen völlig und systematisch aufzählen lassen; nur daß hier die Frage aufgeworfen wird, wie viel ich mit derselben, wenn mir aller Stoff und Beistand der Erfahrung genommen wird, etwa auszurichten hoffen dürfe.]» (A XII-AXIV).

Pelo que conclui:

«Assim, enveredei por este caminho, o único que me restava seguir e sinto-me lisonjeado por ter conseguido eliminar todos os erros que até agora haviam dividido a razão consigo mesma. (...) Neste trabalho, a minha grande preocupação foi descer ao pormenor e atrevo-me a afirmar não haver um só problema metafísico, que não se resolve aqui ou, pelo menos, não encontre neste lugar a chave da sua solução [Diesen Weg, den einzigen, der übrig gelassen war, bin ich nun eingeschlagen und schmeichle mir, auf demselben die Abstellung aller Irrungen angetroffen zu haben, die bisher die Vernunft im erfahrungsfreien Gebrauche mit sich selbst entzweiet hatten.]» (A XII).

A chave dessa solução, de acordo com Kant, é usar a experiência como um critério, uma «pedra-de-toque», para determinar quais são as perguntas a que a razão humana tem condições efectivas de responder e quais são as que não tem. A experiência, para Kant, constitui-se assim, não como um critério de determinação do que é verdadeiro ou falso, de determinação do que é ou não é conhecimento, mas antes, e de modo mais fundamental, como um critério de selecção daquilo que pode ou não ser respondido. Nesse sentido, a experiência não deve ser entendida como um critério de determinação da qualidade de uma imagem, mas um critério de selecção da legitimidade de um som. Assim, assegura Kant, evitar-se-á, como teria acontecido até então, que a razão humana seja conduzida “cada vez mais alto (...) para condições mais remotas” levando-a a cair “em obscuridades e contradições, que a autorizam a concluir dever ter-se apoiado em erros, ocultos algures, sem contudo os poder descobrir” parecendo assim que “a sua tarefa há-de ficar sempre inacabada, porque as perguntas nunca se esgotam“ (cf. A VIII). Mas, paradoxalmente, esse movimento de perguntas inesgotáveis que Kant julga ter posto termo, foi precisamente o movimento a que ele deu início, e que conduz directamente à situação pós-moderna em que a cultura ocidental presentemente se encontra. Quer o processo de auto-redescrição que o homem deve empreender com vista a alcançar a felicidade em Rorty, quer, em Heidegger, o processo de desconstrução das representações que ocultam a essência do homem, devem ser entendidos precisamente nessa perspectiva. Cada uma dessas posições corresponde a um modo diferente de reagir à impossibilidade de controlar a colocação de perguntas irrespondíveis por parte da razão humana. Rorty responde a essa falta de controlo tentando antecipar o eco vocal de uma resposta que não consegue ser respondida com a descrição prévia desse eco vocal nos termos de uma imagem, ou seja, tenta tapar a voz do ser com uma progressão crescente de imagens. Uma posição que ele identifica como correspondendo à do *ironista*:

«Definirei um “ironista” como alguém que satisfaz três condições: (1) que tem dúvidas radicais e continuadas sobre o vocabulário final que usa correntemente, porque tem ficado impressionada com outros vocabulários, vocabulários tidos por finais por pessoas ou livros que encontrou; (2) que está ciente de que os argumentos enunciados pelo seu presente vocabulário não pode subscrever ou dissolver estas dúvidas; (3) na medida em que filosofa sobre a sua situação, não assume que o seu vocabulário está mais próximo da realidade do que os outros, que não está em contacto com um poder que não é o seu. Os ironistas que estão inclinados a filosofar vêm a escolha entre vocabulários como sendo feita, nem a partir de um meta-vocabulário neutro ou universal ou por uma tentativa de abrir caminho para lá das aparências em direcção ao real, mas simplesmente

jogando o velho contra o novo [I shall define an “ironist” as someone who fulfils three conditions: (1) She has radical and continuing doubts about the final vocabulary she currently uses, because she has been impressed by other vocabularies, vocabularies taken as final by people or books she as encountered; (2) she realizes that arguments phrased in her present vocabulary can neither underwrite nor dissolve these doubts; (3) insofar as she philosophizes about her situation, she does not think that her vocabulary is closer to reality than others, that it is not in touch with a power not herself. Ironists who are inclined to philosophize see the choice between vocabularies as made neither within a neutral and universal metavocabulary nor by an attempt to fight one’s way past appearances to the real, but simply by playing the new against the old.]» (1995, 73).

Aqui, onde se lê “vocabulário”, deve ler-se “imagem”. E mesmo que Rorty consiga suprimir as metáforas visuais desse processo de redescrição de um som por uma imagem, de nada adianta, pois as metáforas que vierem a substituir as metáforas visuais passariam a ser, elas próprias, essas “imagens”. Heidegger, por seu turno, responde à impossibilidade de controlar a colocação de perguntas irrespondíveis por parte da razão humana tentando determinar a origem da voz de que esse eco é o eco, ou seja, tenta escutar esse eco, não como eco, mas como voz metafísica do ser, isto é, tenta recuperar o original de que a metáfora é a imagem.

Quem, logo a seguir a Kant, compreendeu a natureza do problema que a sua filosofia coloca foi Kierkegaard, quando refere, a propósito da repetição:

«Esta questão desempenhará um papel importante na filosofia moderna, pois “repetição” é a expressão crucial para o que a “rememoração” era para os gregos. Tal como eles pensavam que todo o conhecimento era uma rememoração, assim a filosofia moderna ensinará que toda a vida é uma repetição» (III 173).

O modo como Kierkegaard prossegue com uma descrição do tópico da “repetição” é exemplarmente ilustrativo das posições, quer de Rorty, quer de Heidegger:

«A repetição e a rememoração são o mesmo movimento, excepto serem em direcções opostas, pois o que é rememorado (...) é repetido ao contrário, enquanto que a repetição genuína é repetida para a frente. A repetição, conseqüentemente, se for possível, faz uma pessoa feliz, enquanto que a rememoração fá-la infeliz – assumindo, claro está, que ela dá a si própria tempo para viver e não arranja uma desculpa para se esgueirar novamente para fora da vida, por exemplo, porque se esqueceu de alguma coisa» (III 174).

Numa primeira análise a interpretação que Kierkegaard dá da repetição parece inteiramente consonante com a posição de Rorty. Se a repetição genuína, a repetição que é repetida para a frente, é aquela que nos torna felizes, enquanto que a repetição que se repete para trás, é a que nos torna infelizes, isso, com efeito, é consonante com a ideia de Rorty de que a felicidade consiste na possibilidade de nos redescrevermos continuamente como única forma de contrariarmos a nossa contingência. Mas Kierkegaard diz também o seguinte:

«Nunca nos cansamos do que é velho, e quando se tem isso, é-se feliz. Só é feliz aquele que não é iludido em pensar que a repetição deve ser uma coisa nova, pois dessa forma cansamo-nos dela. É necessário juventude para ter esperança, juventude para recordar, mas é preciso coragem para desejar a repetição. Aquele que apenas tiver esperança é um covarde; aquele que apenas recordar é voluptuoso; aquele que desejar a repetição é um homem, e quanto mais enfaticamente ele tomar consciência disso, mais profundo ele é como ser humano» (III 174).

Assim, e numa segunda análise, percebemos que a felicidade, para Kierkegaard, afinal, não consiste em compreender a repetição genuína como uma repetição para a frente, como um ir para a frente, indo para a frente, mas que toda a repetição é, no fundo, sempre um ir para frente, indo para trás. A diferença entre uma e outra está apenas no modo como encaramos essa repetição: se considerarmos que ela é uma coisa nova estamos a iludir-nos, mas mantemos a nossa esperança intacta, por isso é que “aquele que só tiver esperança é um covarde”; se considerarmos que ela é uma coisa velha da qual não nos cansamos, ou seja, uma memória, então «aquele que apenas recordar é voluptuoso» o que é apenas o contrário de ter esperança. Esta última situação corresponde ao modo como Rorty vê Heidegger.

Mas há um terceiro modo de encarar a repetição, e que se aproxima do modo como nós lemos Heidegger. Se considerarmos que a repetição não é, nem esperança, nem nostalgia, então expomo-nos inteiramente à contingência, sem as defesas que os outros dois casos anteriores garantiam. Nesse caso, a repetição torna-se um puro apelo à contingência, sendo por isso que “é preciso coragem para desejar a repetição”, pois é preciso encará-la com o sofrimento inevitável que a ausência de esperança ou nostalgia trazem consigo. E é por isso também que «aquele que desejar a repetição é um homem, e quanto mais enfaticamente ele tomar consciência disso, mais profundo ele é como ser humano», porque nesse caso ele está a desejar ser aquilo que ele é, e não, como nos outros

casos, a desejar ser diferente daquilo que ele é, seja, pela esperança, o que ele ainda não é, seja, pela nostalgia, o que ele já foi; quando se deseja a pura repetição, na perspectiva de Kierkegaard, deseja-se ser simplesmente aquilo que se já é. Ora, é precisamente para isso que Heidegger quer chamar a atenção quando fala na voz do ser. A voz do ser é igual à voz da nossa própria contingência. Ela não é uma voz transcendente que nos fala de um hipotético além. Ela é o som da absoluta imanência, uma imanência anterior e superior à do próprio eu do qual o eu é já uma projecção. Ela é o som da nossa própria voz, o qual, se o quisermos escutar, temos de prestar muita atenção, pois a conversa que a nossa voz mantém com outras vozes, assim como carga semântica que ela transporta, perturba constantemente essa audição: por isso é preciso guardar silêncio.

A tarefa da razão humana consiste, por um lado, em colocar perguntas e em fornecer respostas e, por outro, em transformar o som dessas perguntas nas imagens dessas respostas. Essa é a tarefa geral da razão humana. Quando a razão coloca perguntas e tenta transformar o som dessas perguntas, não em imagens do mundo, mas numa imagem dela própria, essa tarefa constitui-se como crítica. A tarefa crítica da razão humana consiste, de acordo com Kant, em determinar quais são as perguntas a que a razão humana pode ou não responder utilizando como critério a experiência:

«Por uma crítica assim, não entendo uma crítica de livros e de sistemas, mas da faculdade da razão em geral, com respeito a todos os conhecimentos a que pode aspirar, independentemente de toda a experiência; portanto, a solução do problema da possibilidade ou impossibilidade de uma metafísica em geral e a determinação tanto das suas fontes como da sua extensão e limites; tudo isto, contudo, a partir de princípios [Ich verstehe aber hierunter nicht eine Kritik der Bücher und Systeme, sondern die des Vernunftvermögens überhaupt in Ansehung aller Erkenntnisse, zu denen sie unabhängig von aller Erfahrung streben mag, mithin die Entscheidung der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Metaphysik überhaupt und die Bestimmung sowohl der Quellen, als des Umfanges und der Grenzen derselben, alles aber aus Principien.]» (Kritik der reinen Vernunft: A XII).

Temos pois que, se quiser empreender a sua tarefa crítica, a razão humana vai ter de produzir, para além da sua representação moderna de um sujeito que está perante os objectos do mundo, uma segunda representação, a representação crítica, que corresponde à obtenção de uma imagem da razão na sua forma pura, separada da experiência, ou seja, distinguindo, na representação da razão humana, o que é puro, do que é empírico, o que deriva de princípios, do que deriva da experiência: em suma, uma auto-imagem da razão,

anterior ao da sua imagem enquanto sujeito racional humano. Só que essa imagem não é uma imagem mas uma voz. Com efeito, a razão humana, é, ela própria, a representação de um original invisível: o original de que ela é, propriamente, a representação. Esse original invisível é aquele que dirige à razão humana as suas perguntas. Ele é a voz da razão humana, por contraste com a sua mera representação. Esse original, que é invisível porque é uma voz, é o original que dirige as perguntas à razão interrogando-se quanto à “determinação tanto das suas fontes como da sua extensão e limites”, de si enquanto representação pura, mas segunda, dessa voz, dessa imagem invisível original. O inquérito crítico por esse original invisível, é, em si mesmo, o inquérito pela desocultação do original invisível da razão humana, pela manifestação da voz que coloca as perguntas. É assim possível afirmar que a filosofia crítica de Kant corresponde à elaboração de uma teoria da voz racional humana. A partir dessa perspectiva, temos que, a tarefa crítica da razão, em Kant, corresponde à elaboração de uma teoria sobre as fontes do conhecimento humano. O propósito dessa teoria é o de separar as várias vozes da razão humana umas das outras, fazendo corresponder, a cada voz, uma fonte, extensão e limite específicos, isto, com vista a poder determinar, de entre todas, qual é aquela que é a voz metafísica que se pronuncia no original invisível da razão humana. Este corresponde, em termos kantianos, ao problema da determinação dos juízos sintéticos *a priori* que ele explicitamente identifica como o problema que ocupa a *Kritik der reinen Vernunft* (cf. B19).

De acordo com a leitura que dele fazemos, podemos dizer que Kant elaborou duas teorias do juízo: uma declarada e outra pressuposta. A declarada corresponde àquela em que ele afirma ser possível:

«(...) reduzir a juízos todos as acções do entendimento, de tal modo que o entendimento em geral pode ser representado como uma faculdade de julgar [Wir können aber alle Handlungen des Verstandes auf Urtheile zurückführen, so daß der Verstand überhaupt als ein Vermögen zu urtheilen vorgestellt werden kann. Denn er ist nach dem obigen ein Vermögen zu denken.]» (A69/B94).

E continua dizendo que:

«(...) se abstrairmos de todo o conteúdo de um juízo em geral e atendermos à simples forma do entendimento, encontramos que nele a função do pensamento pode reduzir-se a quatro rubricas, cada uma das quais contém três momentos [Wenn wir von allem Inhalte eines Urtheils überhaupt

abstrahiren und nur auf die bloße Verstandesform darin Acht geben, so finden wir, daß die Function des Denkens in demselben unter vier Titel gebracht werden könne, deren jeder drei Momente unter sich enthält.]» (A 70/B 95).

No esquema que Kant apresentada a seguir, a voz da pergunta está representada na imagem de um juízo de modalidade problemático:

«Juízos problemáticos são aqueles em que se atribui à afirmação ou negação um valor apenas possível (arbitrário) [Problematische Urtheile sind solche, wo man das Bejahen oder Verneinen als bloß möglich (beliebig) annimmt.]» (A 74/B 100).

Aqui, Kant representa a pergunta como uma proposição. Mas uma pergunta não é uma proposição, porque uma pergunta, ao contrário de uma proposição, não é nem verdadeira nem falsa. Posteriormente, na *Kritik der Urtheilskraft*, Kant constitui a faculdade do juízo como uma faculdade separada, posicionada entre a faculdade cognitiva e a faculdade apetitiva, isto é, entre o entendimento e a razão (cf. XX-XXV), relativa ao sentimento de prazer e dor. Esta teoria declarada subsume todas as vozes a uma imagem proposicional num juízo. A voz da razão humana, contudo, não se esgota em juízos de qualidade, quantidade, relação ou modalidade (cf. *Kritik der reinen Vernunft*, A 70-76/ B 95-101); ela é também constituída pela formulação de perguntas, ordens e desejos. As fontes do conhecimento, para Kant, na medida em que abrem o campo da linguagem, para além das proposições (ou juízos), às perguntas, ordens e desejos, deslocam o âmbito de análise do conhecimento humano para uma extensão próxima daquela para que filósofos como Austin quiseram trazer a análise da linguagem. Contudo, Kant, por causa do seu ponto de vista copernicano, não consegue conceber a voz racional a não ser como uma imagem. Nesse sentido, Kant reduz a possibilidade dessa voz à relação imagética do juízo, isto é, reduz, a proposições, as vozes de interrogação, de comando e de pretensão. A proposição é a voz da resposta e, nesse sentido, ela é uma imagem. A possibilidade de distinguir entre as proposições e os outros modos de enunciação da voz racional assenta nos princípios lógicos da identidade e da contradição: só as proposições são verdadeiras ou falsas; nem as perguntas, nem as ordens, nem os desejos podem ser avaliados em termos lógicos. Assim, quando dizemos que as imagens que a razão produz encobrem, enquanto resposta, a voz que coloca as perguntas, estamos a querer dizer que a proposição subsume a uma forma proposicional, não só a voz que coloca as perguntas, mas todas as outras vozes da razão humana, ou seja, a proposição encobre, ela própria, a totalidade de vozes da razão

humana, que dessa forma não se deixam ouvir. Mas a voz da pergunta tem uma preponderância especial face às outras vozes dado que é ela que opera a transição entre o silêncio metafísico e a ocorrência de som.

Mas, para além desta, há, como dissemos, uma teoria pressuposta do juízo em Kant. A teoria declarada representa todas as vozes na imagem de uma proposição. A teoria pressuposta corresponde propriamente à teoria crítica que articula as diferentes vozes da razão fazendo corresponder a cada voz, enquanto fonte do conhecimento, um domínio específico do conhecimento humano. Essa teoria é composta por seis tipos de juízos e dois tipos de imperativos, os quais correspondem, para Kant, às várias fontes do conhecimento humano; eles são: 1) os juízos analíticos *a priori* enquanto fonte dos conhecimentos da lógica (cf. A7/B10); 2) os juízos sintéticos *a priori* ligados às intuições puras da sensibilidade (cf. A17/B31); o espaço e o tempo, enquanto fonte dos conhecimentos da geometria e da matemática (cf. A10/B14); 3) os juízos sintéticos *a priori* ligados a uma intuição pura do entendimento, a qual, se fosse possível, corresponderia à fonte dos conhecimentos da “metafísica” (cf. B 18; A248/B304-5); 4) os juízos sintéticos *a posteriori* enquanto fonte dos conhecimentos empíricos (cf. A7/B11); 5) os imperativos categórico e hipotético enquanto fonte dos conhecimentos práticos da razão (cf. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, BA40/41); e, por fim, os juízos reflexivos (*Kritik der Urtheilskraft*, IV) de 6) gosto (estético) (cf. §. 1; §. 11) e de 7) finalidade (teleológico) (cf. §. 61; §. 67) enquanto fontes do auto-conhecimento da razão. Cada um destes juízos e imperativos corresponde a uma voz racional. Nesse sentido, cada um desses juízos é uma indicação da presença de uma voz, não só como proposição, mas também como pergunta, ordem ou desejo. Assim, temos que os juízos analíticos da lógica (da identidade e da não-contradição) correspondem à voz imanente da razão humana individual de cada um. Os juízos analíticos são os juízos da razão humana individual porque é através dos princípios lógicos da identidade e da não-contradição que essa razão elabora o discurso da sua diferença específica face à voz da razão dos outros e face à voz do texto. Os juízos sintéticos *a priori* da geometria e da matemática correspondem à voz inter-subjectiva comum que é possível estabelecer entre a voz da razão humana individual e a voz da razão humana dos outros; os juízos sintéticos *a priori* da “metafísica” correspondem à voz do original invisível que coloca as perguntas e que não pode ser representado por uma imagem (a voz do ser de Heidegger). Os juízos sintéticos *a posteriori* do conhecimento empírico correspondem a todas as vozes consideradas na posição de ponto de escuta

enquanto fenómeno discreto. Os imperativos categórico e hipotético correspondem, enquanto voz que dá ordens, quer à voz imanente da razão humana individual, quer à voz transcendente da voz da razão humana do outro. Os juízos reflexivos correspondem à voz transcendental do texto considerada enquanto imitação da voz racional humana. Os juízos reflexivos de gosto são catárticos, os juízos reflexivos de finalidade são miméticos.

Quando Kant estabelece a diferença entre a razão pura e a razão prática é enquanto diferença entre uma razão que, sendo pura, é inteiramente impotente para agir e condicionar a experiência, e uma razão que, sendo prática, através de um princípio de causalidade, consegue agir e condicionar a experiência:

«O uso da razão pura, se for provado que ela existe, é só imanente; ao contrário, o uso empiricamente condicionado, que se arroga a supremacia exclusiva, é transcendente e manifesta-se em duas exigências e mandamentos que exorbitam totalmente o seu domínio; o que é precisamente o oposto do que se pode dizer da razão prática no seu uso especulativo [Der Gebrauch der reinen Vernunft, wenn, daß es eine solche gebe, ausgemacht ist, ist allein immanent; der empirisch-bedingte, der sich die Alleinherrschaft anmaßt, ist dagegen transscendent und äußert sich in Zumuthungen und Geboten, die ganz über ihr Gebiet hinausgehen, welches gerade das umgekehrte Verhältniß von dem ist, was von der reinen Vernunft im speculativen Gebrauche gesagt werden konnte.]» (*Kritik der praktische Vernunft*, V16).

A experiência deve aqui ser lida como correspondendo às várias vozes racionais na sua totalidade indistinta, dado que os juízos sintéticos *a posteriori* são as fontes do conhecimento empírico o qual consiste no conhecimento de todas as vozes consideradas na posição de ponto de escuta enquanto fenómeno discreto. Ao estabelecer a distinção entre razão prática e razão pura Kant, na leitura que dele fazemos, está a reconhecer a diferença entre a voz racional sem vontade e corpo, que não pode agir sobre as outras vozes a partir de um acto de vontade próprio, e a voz racional com vontade e corpo, que pode, por isso mesmo, agir, a partir de um acto de vontade próprio, sobre as outras vozes, nomeadamente dando-lhes ordens. Como Kant refere:

«(...) isso porque agora temos de nos haver com uma vontade, devendo agora considerar-se a razão, não na sua relação com os objectos, mas a esta vontade a à sua causalidade (...) [(...) daß wir es jetzt mit einem Willen zuthun haben und die Vernunft nicht im Verhältniß auf Gegenstände, sondern auf diesen Willen und dessen Causalität zu erwägen haben (...).]» (V 16).

A causalidade deve ser aqui lida como correspondendo à capacidade da razão para dar e receber ordens. Nesse sentido, a voz racional pura em nada se distingue da voz de um texto. Nesse sentido também, a tarefa de empreender uma crítica da razão pura torna-se indistinta de uma poética: o que é precisamente, na leitura que fazemos, o que vai acontecer na *Kritik der Urtheilskraft*: os juízos reflexivos considerados enquanto fontes do auto-conhecimento da razão, são as fontes do auto-conhecimento da razão considerada enquanto agência mimética de produção de objectos textuais, ou seja, de razões sem vontade e sem corpo. A parte prática da razão, ligada à vontade e ao corpo, é a parte que dá e recebe ordens (os imperativos) estabelecendo este como critério essencial para distinguir entre o que é e não é uma voz racional humana; e nesse sentido, também de determinação da voz racional individual.

A partir daqui torna-se mais fácil explicar e fazer a correspondência entre as fontes do conhecimento kantiano e as vozes da razão em geral. Assim, a voz da razão humana individual corresponde aos juízos analíticos *a priori* (não existem juízos analíticos *a posteriori*) na medida em que, sendo tais juízos, para Kant, as fontes do conhecimento da lógica, a voz da razão humana individual é a voz do discurso “lógico” enquanto detentor daquele conjunto de critérios que permitem distinguir entre ela e a voz da razão humana do outro. Ela é a voz humana imanente da razão. A voz da razão humana dos outros corresponde aos juízos sintéticos *a priori* na medida em que, sendo tais juízos, para Kant, enquanto ligado às intuições puras da sensibilidade, o espaço e o tempo, as fontes do conhecimento da geometria e da matemática, a voz da razão humana dos outros é a voz do discurso da voz comum através da qual é possível aproximar a voz da razão individual de cada um da voz da razão dos outros, sem que isso implique a perda, por parte de cada um, da voz da sua razão individual. Essa voz comum corresponde ao discurso das ciências. Ela é a voz inter-subjectiva da razão, a voz comum do discurso “científico”, a meio caminho entre a voz da razão individual e a voz da razão dos outros. De forma não inter-subjectiva, a voz da razão humana do outro corresponde aos imperativos da razão prática, os quais funcionam, através de dar e receber ordens, como critério de distinção absoluto entre a voz da razão individual de cada um e a voz da razão dos outros. Consoante se trate de determinar uma ou outra voz, ela é, ou imanente (como nos juízos analíticos), ou transcendente. No caso de se tratar da determinação que a razão de um outro faz da nossa razão individual, fazendo com que a nossa acção, o nosso acto de vontade, dependa de uma ordem emitida pela razão do outro, ou seja, «[n]o caso da acção ser boa como meio

para qualquer coisa, o imperativo é hipotético (...) [Wenn nun die Handlung bloß wozu anders als Mittel gut sein würde, so ist der Imperativ hypothetisch (...)]» (IV 414). No caso de se tratar de uma determinação que a nossa razão individual faz da razão de um outro, fazendo com que a sua acção, um acto de vontade dele, dependa de uma ordem emitida pela nossa razão, ou seja, «(...) se a vontade é representada como boa em si; por conseguinte como necessária numa vontade em si conforme à razão como princípio dessa vontade, então o imperativo é categórico [(...) wird sie als an sich gut vorgestellt, mithin als nothwendig in einem an sich der Vernunft gemäßen Willen, als Princip desselben, so ist er kategorisch.]» (IV 414). Ou seja, a voz dos imperativos hipotéticos é transcendental, a voz dos imperativos categóricos é imanente. A voz da razão do texto corresponde aos juízos reflexivos de gosto e de finalidade na medida em que, sendo tais juízos, para Kant, as fontes do auto-conhecimento da razão, a voz da razão do texto é a voz que permite distinguir entre a voz de uma razão que dá e recebe ordens e a voz de uma razão que não dá nem recebe ordens, ou seja, de uma razão pura, separada da vontade e do corpo. Ou seja, os juízos reflexivos reportam-se à voz do texto como voz separada de uma vontade e de um corpo. Os juízos reflexivos de finalidade são os juízos miméticos na medida em que, correspondendo eles a uma finalidade problemática (como se), eles correspondem à voz textual da imitação da voz humana racional. Como Kant refere:

«(...) o julgamento teleológico pode, ao menos de uma forma problemática [virtual, como se], ser usado correctamente na investigação da natureza; mas somente para a submeter a princípios da observação e da investigação da natureza [da voz enquanto fenómeno discreto] segundo a analogia com a causalidade segundo a fins [por imitação], sem por isso pretender explicá-lo através daqueles. Esse julgamento pertence por isso à faculdade reflexiva do juízo e não à faculdade determinante. (...) nós introduzimos um fundamento teleológico quando atribuímos, a um conceito de objecto [como uma voz], causalidade [imitação] a respeito de um objecto, como se ele se encontrasse na natureza (não em nós), ou representamos até a possibilidade do objecto segundo a analogia com uma tal causalidade (semelhante à que encontramos em nós) e por conseguinte pensamos a natureza tecnicamente (...) [Gleichwohl wird die teleologische Beurtheilung, wenigstens problematisch, mit Recht zur Naturforschung gezogen; aber nur um sie nach der Analogie mit der Causalität nach Zwecken unter Principien der Beobachtung und Nachforschung zu bringen, ohne sich anzumaßen sie darnach zu erklären. Sie gehört also zur reflectirenden, nicht der bestimmenden Urtheilskraft. Der Begriff von Verbindungen und Formen der Natur nach Zwecken ist doch wenigstens ein Princip mehr, die Erscheinungen derselben unter Regeln zu bringen, wo die Gesetze der Causalität nach dem bloßen Mechanism derselben nicht zulangen. Denn wir führen einen teleologischen Grund an, wo wir einem Begriffe vom Objecte, als ob er in der Natur (nicht in uns) befindlich wäre, Causalität in Ansehung eines Objects zueignen, oder vielmehr nach der

Analogie einer solchen Causalität (dergleichen wir in uns antreffen) uns die Möglichkeit des Gegenstandes vorstellen, mithin die Natur als durch eignes Vermögen technisch denken (...).]» (*Kritik der Urtheilskraft*, §. 61).

Eles são a possibilidade da não-contingência da voz contingente da razão humana individual. Esses juízos são também os que constituem a voz como imagem, isto é, são a voz que faz depender toda a cultura da textualidade, através dos quais “pensamos tecnicamente [como imagem] a natureza”. É nesse sentido que deve ser lida a afirmação kantiana de que o fim último da razão humana é a cultura:

«A produção da aptidão de um ser racional para fins desejados em geral (por conseguinte na sua liberdade) é a cultura. Assim, só a cultura pode ser o último fim, o qual se tem razão de atribuir à natureza a respeito do género humano (não a sua própria felicidade na terra ou simplesmente o instrumento preferido para instituir ordem e concórdia na natureza fora dele desprovida de razão [Die Hervorbringung der Tauglichkeit eines vernünftigen Wesens zu beliebigen Zwecken überhaupt (folglich in seiner Freiheit) ist die Cultur. Also kann nur die Cultur der letzte Zweck sein, den man der Natur in Ansehung der Menschengattung beizulegen Ursache hat (nicht seine eigene Glückseligkeit auf Erden, oder wohl gar bloß das vornehmste Werkzeug zu sein, Ordnung und Einhelligkeit in der vernunftlosen Natur außer ihm zu stiften).]» (§. 83).

E é nesse sentido também que a cultura, ou seja, a voz mimética do texto, deve ser entendida como uma actividade produtora de imagens ou textos. Os textos são as imagens que tapam o ponto de escuta da voz enquanto fenómeno discreto o qual corresponde à voz dos juízos sintéticos *a posteriori* enquanto fonte dos conhecimentos empíricos, transformando essa voz na voz de um original invisível, ou seja, tapado, dos juízos sintéticos *a posteriori* ligados a uma intuição do entendimento enquanto fonte de um hipotético (problemático) conhecimento metafísico. Os textos surgem assim como vozes transcendentais, ou seja, como vozes que substituem a incomensurabilidade transcendente da voz da razão do outro por uma imitação da razão do outro, despida de vontade e de corpo, tornando a razão do outro numa imagem da nossa razão:

«Os fins têm uma relação directa à razão, ela pode ser uma [razão] alheia ou a nossa própria. Só que para os colocar também numa razão estranha à nossa, nós precisamos de tomar por fundamento a nossa própria, pelo menos como um analogon dessa outra, porque sem a nossa razão eles não podem ser representados [Zwecke haben eine gerade Beziehung auf Vernunft, sie mag nun eine fremde, oder unsere eigene sein. Allein, um sie auch in fremder Vernunft zu setzen, müssen wir

unsere eigene, wenigstens aks ein analogon derselben, zum Grunde legen; weil sie ohne diese gar nicht vorgestellt werden können.]» (Gebrauch, Ak. Vol. VIII, 182).

A voz do texto, enquanto cultura, é uma imagem, ou seja, uma imitação, da voz da razão dos outros. Ela é uma consequência da impossibilidade da existência de juízos sintéticos *a priori*, ou seja, da impossibilidade de escutar a voz da razão dos outros tal como escutamos a voz da nossa própria razão individual, condenando dessa forma cada razão individual a uma contingência sem apelo. Uma voz metafísica, considerada nestes termos, corresponderia a uma voz em que eu escutaria a voz da razão dos outros como se fosse a voz da minha razão e os outros escutariam a voz da minha razão como se fosse a voz da razão deles, não como razões separadas, mas como a mesma razão, como uma fusão de todas as razões humanas (o que, de facto, não é possível). A voz do texto, porque não tem vontade nem corpo, não nos dá ordens, e, não nos dando ordens, os textos permitem-nos lidar com a voz da razão do outro sem o risco de, conseguindo ela, como garantia para a sua racionalidade, submeter a nossa voz à dele, perdermos dessa forma a nossa razão. Eles permitem-nos lidar com a voz da razão dos outros de uma forma meramente virtual. A voz do texto, apesar de não ser capaz de emitir ordens, e apesar de nós não sermos capazes de distinguir a voz da nossa razão da voz da razão do texto dando ordens ao texto (porque ele não obedece), é contudo uma voz que produz efeitos. Isso leva-nos aos juízos reflexivos de gosto enquanto voz catártica do texto. A esse respeito Kant refere:

«Gosto é a faculdade de julgamento de um objecto ou de um modo de representação mediante um comprazimento ou descomprazimento (independente de todo o interesse). O objecto de um tal comprazimento chama-se belo [Geschmack ist das Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.]» (Kritik der Urtheilskraft, §. 5).

E posteriormente acrescenta:

«Quando se julgam objectos [as vozes] simplesmente segundo conceitos [imagens], toda a representação de beleza é perdida [capacidade para julgar o prazer e a dor]. Logo não pode haver tão pouco uma regra, segundo a qual alguém devesse ser coagido a reconhecer algo como belo [como prazenteiro ou doloroso]. (...) Queremos submeter o objecto aos nossos próprios olhos, como se o nosso comprazimento dependesse da sensação; e contudo, se então chamamos ao objecto, belo, cremos ter em nosso favor uma voz universal [a voz do texto] e reivindicamos a adesão de qualquer um, já que de contrário cada sensação privada decidiria só e unicamente para o

observador e o seu comprazimento. Ora, aqui se trata de ver que no juízo de gosto nada é postulado, a não ser talvez uma tal voz universal com vista ao comprazimento sem mediação de conceitos; por conseguinte a possibilidade de um juízo estético, que ao mesmo tempo possa ser considerado válido para qualquer um. O próprio juízo de gosto não postula o acordo unânime de qualquer um pois isto só pode fazê-lo um juízo lógico-universal, porque ele pode alegar razões); somente imputa a qualquer um este acordo como um caso da regra, com vista ao qual espera a confirmação, não de conceitos [imagens], mas da adesão dos outros [os efeitos] [Wenn man Objecte bloß nach Begriffen beurtheilt, so geht alle Vorstellung der Schönheit verloren. Also kann es auch keine Regel geben, nach der jemand genöthigt werden sollte, etwas für schön anzuerkennen. (...) Man will das Object seinen eignen Augen unterwerfen, gleich als ob sein Wohlgefallen von der Empfindung abhinge; und dennoch, wenn man den Gegenstand alsdann schön nennt, glaubt man eine allgemeine Stimme für sich zu haben und macht Anspruch auf den Beitritt von jedermann, da hingegen jede Privatempfindung nur für den Betrachtenden allein und sein Wohlgefallen entscheiden würde. Hier ist nun zu sehen, daß in dem Urtheile des Geschmacks nichts postulirt wird, als eine solche allgemeine Stimme in Ansehung des Wohlgefallens ohne Vermittelung der Begriffe; mithin die Möglichkeit eines ästhetischen Urtheils, welches zugleich als für jedermann gültig betrachtet werden könne. Das Geschmacksurtheil selber postulirt nicht jedermanns Einstimmung (denn das kann nur ein logisch allgemeines, weil es Gründe anführen kann, thun); es sinnt nur jedermann diese Einstimmung an, als einen Fall der Regel, in Ansehung dessen es die Bestätigung nicht von Begriffen, sondern von anderer Beitritt erwartet.] (§. 8).

Do que resulta que:

«A comunicabilidade universal subjectiva do modo de representação num juízo de gosto, visto que ela deve ocorrer sem supor um conceito determinado, não pode ser outra coisa senão o estado de alma resultante do livre jogo da imaginação e do entendimento (na medida em que concordam entre si, como é requerido para um conhecimento geral), enquanto somos conscientes de que esta relação subjectiva própria do conhecimento em geral tem de valer também para todos e consequentemente ser universalmente comunicável, como o é cada conhecimento determinado, que pois sempre se baseia naquela relação como condição subjectiva [Die subjective allgemeine Mittheilbarkeit der Vorstellungsart in einem Geschmacksurtheile, da sie, ohne einen bestimmten Begriff voraussetzen, Statt finden soll, kann nichts anders als der Gemüthszustand in dem freien Spiele der Einbildungskraft und des Verstandes (sofern sie unter einander, wie es zu einem Erkenntnisse überhaupt erforderlich ist, zusammen stimmen) sein, indem wir uns bewußt sind, daß dieses zum Erkenntniß überhaupt schickliche subjective Verhältniß eben so wohl für jedermann gelten und folglich allgemein mittheilbar sein müsse, als es eine jede bestimmte Erkenntniß ist, die doch immer auf jenem Verhältniß als subjectiver Bedingung beruht.]» (§. 9).

O que Kant designa por “comunicabilidade universal subjectiva das representações” refere-se aqui à propriedade que a voz do texto possui enquanto imitação da voz da razão de um outro, como remédio para a inexistência de uma voz metafísica. Essa voz, sendo uma imitação, por um lado, não tem uma vontade que a mova, e por outro, dado que não tem uma vontade que a mova, repete invariavelmente o mesmo discurso, sendo esse o elemento que garante a sua universal comunicabilidade. E o “livre jogo da imaginação e do entendimento” refere-se ao próprio acto de produção dessa imagem. Para tal, como vemos, Kant invoca, para além das que já foram referidas, uma faculdade suplementar, a imaginação, localizada entre a sensibilidade e a razão. Kant já havia localizado a faculdade do juízo, ou seja, das fontes do auto-conhecimento da razão, como estando entre o entendimento e a razão, ou seja, entre a fonte da voz racional individual e a fonte da determinação da voz da razão dos outros. Ao localizar a imaginação entre a sensibilidade e o entendimento Kant está a localizar essa faculdade entre a fonte sensível do aparecer discreto das vozes enquanto fenómeno e a fonte da determinação da voz racional individual. Ela corresponde à faculdade, não de determinação, mas de imitação (e portanto, de indeterminação) da voz individual da razão de um outro. Essa imitação pode ser, ela própria, através de um exercício meu de escrita, uma imitação da minha própria razão individual, mas quando eu a leio enquanto “texto”, ela sofre uma transformação mimética: deixa de ser a minha razão para passar a ser a minha razão como se fosse a razão de um outro (pois a voz que eu aí ouço não tem vontade nem corpo, e eu, por esse motivo, tenho de a redescrever a ela como qualquer outra voz mimética). Nesse sentido, os juízos de gosto não são:

«(...) nenhuma outra coisa senão a conformidade a fins subjectiva na representação de um objecto [uma voz] sem qualquer fim (objectivo ou subjectivo) [sem determinação de vontade], consequentemente a simples forma da conformidade a fins [imitação] na representação [imagem ou texto], pela qual um objecto [a voz] nos é dado, pode, na medida em que somos conscientes dela, constituir o comprazimento [prazer] que julgamos como comunicável universalmente sem conceito, por conseguinte o fundamento determinante do juízo de gosto [(...) nichts anders als die subjective Zweckmäßigkeit in der Vorstellung eines Gegenstandes ohne allen (weder objectiven noch subjectiven) Zweck, folglich die bloße Form der Zweckmäßigkeit in der Vorstellung, wodurch uns ein Gegenstand gegeben wird, sofern wir uns ihrer bewußt sind, das Wohlgefallen, welches wir ohne Begriff als allgemein mittheilbar beurtheilen, mithin den Bestimmungsgrund des Geschmacksurtheils ausmachen.]» (§. 11).

Os juízos de gosto são catárticos porque correspondem à voz dos efeitos da voz texto considerado enquanto imitação da voz da razão humana, ou seja, ao efeito de escutar a voz da razão humana, seja a minha ou a de um outro de forma virtual através da imitação que a voz do texto dela faz. Esses efeitos são catárticos porque, não estando essa voz dependente de uma vontade, ela permite-nos entrar em contacto, quer com a contingência da voz da nossa razão individual, quer com a transcendência da voz da razão do outro, sem o medo e a piedade que o contacto directo com essa contingência e com essa transcendência invariavelmente suscitam. Quando directo, esse contacto causa-nos dor. Se conseguido através da mediação da voz do texto, isto é, através da imitação que o texto faz dessas vozes, libertando-as da sua vontade e do seu corpo, torna-se possível transformar essa dor em prazer. Isso é conseguido porque os juízos de gosto correspondem, como Kant refere, a uma «simples forma da conformidade a fins na representação», ou seja, não os fins em si mesmos, mas a simples forma desses fins ou imitação de fins, isto é, não a determinação de uma finalidade através de uma vontade, mas a determinação de uma finalidade sem ser através de uma vontade, na ausência de uma vontade, e portanto, enquanto simples imitação da mesma. A possibilidade de sentir, através da voz mimética do texto, os efeitos de uma vontade, mas sem que essa vontade esteja presente, isto é, sem que ela nos possa dar ordens ou coagir-nos, determinando-nos, e sem que o facto de nós desobedecermos a uma ordem por ela dada tenha consequências, é propriamente o que nos permite sentir com prazer aquilo que, não fosse essa possibilidade, seria sentido inevitavelmente como sofrimento. Os juízos de finalidade são miméticos porque é neles que assenta a produção de textos enquanto imitações da voz racional humana. Eles correspondem à finalidade técnica da poética. Os juízos de gosto são catárticos porque é neles que assenta a produção de efeitos, por parte da voz do texto, nas acções dos homens. Eles correspondem à finalidade prática da poética. As vozes mimética e catártica do texto correspondem às vozes por meio das quais Rorty pretende, por um lado, redescrever continuamente a situação contingente do homem, ou seja, através da produção de imagem textuais que tapem a voz trágica da razão humana individual – essa função cabe à voz mimética dos juízos de finalidade; por outro lado, condicionando, através dos efeitos da voz mimética do texto, o comportamento dos homens com vista à obtenção pragmática da felicidade – essa função cabe à voz catártica dos juízos de gosto. Com efeito, é fácil perceber que Rorty concebe o poder da redescrição linguística da mesma forma que Aristóteles concebe o poder da catarse trágica: transfigurando o sentimento de dor associado à piedade e ao terror provocados pela situação de contingência sem apelo da voz trágica da razão

individual num sentimento de prazer. Nesse sentido, há uma última acusação que é possível dirigir a Rorty: a de que ele olha para os seres humanos, isto é, para o conjunto de razões incomensuráveis a que eles correspondem, como se fossem textos. No fundo, e em termos mais gerais, Rorty confunde racionalidade com cultura, a voz contingente humana com a sua imitação empreendida através da voz do texto. Essa, aliás, é uma consequência lógica do efeito da catarse textual, como quem diz: conseguimos olhar para contingência humana sem a dor que ela transporta consigo se conseguirmos olhar para ela como literatura. Nós não dizemos que seja possível posicionar a razão de cada ser humano numa posição inteiramente aberta à contingência, e portanto, que seja possível abdicar da literatura em nome da felicidade. Mas também não dizemos o contrário, dado que a obtenção de uma tal posição, a ser possível, terá de corresponder a uma posição, não de fala, mas de escuta atenta do silêncio metafísico do ser. Dizemos contudo, como Heidegger, que a colocação da pergunta por esse silêncio, entendida enquanto pergunta sobre porque é que há seres em vez de nada, é, uma vez concebida, irrecusável para lá de toda a virtualidade da voz textual da cultura. Ela é justamente a pergunta pelo que está para lá dessa voz e que nos desafia com o seu silêncio: um silêncio que está antes de qualquer pergunta feita e não aquele fica depois de uma qualquer resposta ser dada.

11. VOCABULÁRIO E SILÊNCIO

Rorty não é um grande filósofo. É contudo um grande intérprete. Não é um grande filósofo porque não é um produtor de metáforas novas e poderosas, um utilizador criativo da linguagem, e que, em virtude disso, tenha a capacidade de transformar a voz da sua razão individual na voz de uma razão universal. Rorty é um grande intérprete porque nos fornece um vocabulário de equivalência excepcionalmente abrangente, o qual, através de um exercício de comparação exaustiva, se torna num facilitador do acesso ao sentido das metáforas produzidas pelos grandes filósofos. Esse vocabulário funciona como uma moeda de troca que permite estabelecer a equivalência entre o valor de diferentes reservas de ouro semânticas. Rorty é, não um criador, mas um explicador de metáforas. A esse propósito, diz:

«Todos os seres humanos trazem com eles um conjunto de palavras que usam para justificar as suas acções, as suas crenças e as suas vidas. Estas são as palavras em que nós formulamos louvor pelos nossos amigos e desprezo pelos nossos inimigos, os nossos projectos de longo-prazo, as nossas mais profundas auto-desconfianças e as nossas mais altas esperanças. Elas são as palavras em que contamos, às vezes prospectivamente e às vezes retrospectivamente, a história das nossas vidas. Eu chamarei a estas palavras o “vocabulário final” de uma pessoa. É “final” no sentido que se uma dúvida é lançada sobre o valor destas palavras, o seu utilizador não tem um recurso argumentativo não-circular. Estas palavras são tão longe quanto podemos ir com a linguagem; para lá delas há só passividade indefesa ou o recurso à força. Uma parte pequena do vocabulário final é feita de termos finos, flexíveis e ubíquos tais como “verdadeiro”, “bom”, “certo” e “beleza”. A parte maior contém termos mais espessos, mais rígidos e paroquiais, por exemplo “Cristo”, “Inglaterra”, “padrões profissionais”, “decência”, “bondade”, “a Revolução”, “a Igreja”, “progressivo”, “rigoroso”, “criativo”. Os termos paroquiais fazem a maior parte do trabalho [All human beings carry about them a set of words which they employ to justify their actions, their beliefs, and their lives. These are the words in which we formulate praise for our friends and contempt for our enemies, our long-term projects, our deepest self-doubts and our highest hopes. They are the words in which we tell, sometimes prospectively, sometimes retrospectively, the story of our lives. I shall call these words a person’s “final vocabulary.” // It is “final” in the sense that if doubt is cast on the worth of these words, their user has no noncircular argumentative recourse. Those words are as far as we can go with language; beyond them there is only helpless passiveness or a resort to force. A small part of a final vocabulary is made up of thin, flexible, and ubiquitous terms such as “true,” “good,” “right,” and “beautiful.” The larger part contains thicker, more rigid, and more parochial terms, for

example, “Christ,” “England,” “professional standards,” “decency,” “kindness,” “the Revolution,” “the Church,” “progressive,” “rigorous,” “creative.” The more parochial terms do most of the work.]» (1995, 73).

Quando Rorty diz que o vocabulário final é o ponto máximo até onde é possível ir com a linguagem, ponto esse a partir do qual resta apenas «passividade indefesa ou o recurso à força», isso deve ser entendido como querendo dizer que esse é o ponto até onde se pode esperar ir com vista a interpretar as metáforas que a linguagem utiliza para que possa fazer sentido, ou o que é o mesmo, de as explicar através da atribuição de uma definição. Atingindo-se esse ponto a interpretação termina e fica apenas o uso livre das metáforas. Isso não quer dizer que essas metáforas, à maneira de axiomas, são indefiníveis porque ininterpretáveis – ao contrário, o que isso quer dizer é que todas as definições explicativas que, num dado momento, é possível dar de uma metáfora, estão dadas. Um vocabulário torna-se final, não porque resista à interpretação, mas porque a interpretação, perante esse vocabulário, deu por terminada a sua tarefa.

Podemos assim perceber, em Rorty, três níveis de uso da linguagem: a) o uso de um vocabulário que não é final e que consiste na tarefa de interpretar exhaustivamente o sentido das palavras que são usadas por uma linguagem; b) o uso de um vocabulário final que consiste na tarefa de utilizar palavras que já não é mais possível interpretar, que esgotaram a sua capacidade para se lhes atribuírem definições explicativas, e que, em virtude disso, atingiram o seu grau mais elevado de inteligibilidade e de persuasividade, ou o que é o mesmo, que se transformaram em metáforas absolutas; e, por fim, c) o uso, para além da própria linguagem, da força bruta. O recurso à força bruta está para as metáforas absolutas, para um vocabulário final, assim como a guerra está para a política: ela é a sua continuação por outros meios. Se a capacidade persuasiva de um determinado vocabulário final, se o impacto semântico das metáforas absolutas que compõem esse vocabulário, não é suficiente para subsumir em si os significados de todos os outros vocabulários, para que seja possível referir o sentido de todas as palavras a certas metáforas que se constituem como o seu centro semântico, seja porque esse vocabulário não é ainda verdadeiramente final e lhe falta empreender um certo conjunto de interpretações suplementares, seja porque é confrontado com outro vocabulário final de força igual ou superior, então a força bruta entra em campo, ou pela supressão da voz que profere esse vocabulário concorrente (ocupando o espaço ocupado por uma voz com o de

outra voz; o silêncio absoluto não é uma alternativa), ou pela eliminação física do corpo (singular, plural ou textual) de onde emana a voz que profere esse vocabulário (ocupando o espaço ocupado por um corpo com o de outro corpo). Ou seja, quando a força bruta intervém é sempre com vista a obter o mesmo efeito que originalmente se pretendia através do desenvolvimento de um vocabulário final: a força bruta, a violência, é uma extensão natural desse vocabulário.

As metáforas produzidas pelos grandes filósofos possuem uma qualidade logofágica: elas devoram, através do impacto criado pelo seu campo semântico, através da capacidade que têm para revelar novos significados e encobrir significados antigos, a multiplicidade de discursos produzidos, quer pelos filósofos menores, quer pelos intérpretes ou pelos meros utilizadores quotidianos de uma dada linguagem. Para avaliar a força de uma metáfora, a força que, no seio de uma linguagem, uma dada palavra tem se considerada enquanto metáfora, basta, para tal, consultar um dicionário e observar o número de significados que lhe são atribuídos. Quanto maior for esse número, ou seja, quanto maior for, nessa linguagem, tendo em vista a sua definição, o número de relações que essa palavra estabelece com todas as outras, maior é, nessa linguagem, a força dessa palavra enquanto metáfora. Com efeito, a capacidade que uma dada palavra tem para se relacionar com as outras é especificamente o que corresponde à sua capacidade metafórica enquanto mecanismo básico de produção de sentido.

A construção de um discurso rigoroso depende da utilização de metáforas fortes. Quanto maior for o número de significados que é possível atribuir a um dada palavra, maior é capacidade que essa palavra tem para tornar o discurso em que ela é utilizada num discurso rigoroso. Um aspecto desse rigor consiste precisamente no exercício de explicar quais são esses significados. Assim, um discurso torna-se tanto mais rigoroso quanto mais exaustivamente explicar os vários significados que as palavras que o compõem têm. Mas outro aspecto desse rigor – o mais importante – está na aptidão que as palavras de grande capacidade metafórica têm para, através de um processo de equivalência, ligar pelo sentido as palavras umas às outras. Quando dizemos que a palavra P possui um determinado número de significados, isto é, quando dizemos que P é x, que P é y, que P é Z, e assim por diante, sempre que, num discurso em que a palavra P é utilizada, as palavras x, y, z, e todas as outras que estiverem contidas na definição de P, são utilizadas, a rede de relações que desse modo se estabelece é propriamente o rigor do discurso.

Quanto maior for o número dessas relações, maior a aptidão desse discurso para se tornar rigoroso; e o inverso também é válido. Nessa lógica, o discurso maximamente rigoroso será aquele em que a uma palavra P nele contida correspondam, como definições possíveis, todas as outras palavras contidas nesse mesmo discurso; P, nesse caso, será uma tautologia e uma metáfora absoluta. Palavras como “Ser”, “Deus”, “Razão” ou “História”, têm, em momentos diferentes de evolução da linguagem, surgido como candidatos a serem essa metáfora mais forte que todas as outras. Mais recentemente, Harold Bloom sugeriu a palavra “Shakespeare” como correspondendo a esse semanticizador universal. As melhores de todas as metáforas fortes são invisíveis, como seja o caso da palavra “facto” ou “coisa”. Mas as metáforas mais fortes de todas são talvez os números. Com efeito, a matemática é rigorosa precisamente porque obedece, sem exceção, a este princípio de equivalência vocabular. Considere-se por exemplo a equação $x+5=7$ onde x pode ter um valor numérico infinitamente equivalente tal que $x=2$ ou $x=1+1$ ou $x=4-2$, e assim indefinidamente.

Assim, Rorty deve ser visto como alguém que é particularmente competente a escrever as entradas lexicais para cada um dos vários significados que as metáforas fortes do discurso da filosofia historicamente possuem. E contudo, ele próprio não produz, nem reclama ter produzido, quaisquer metáforas de consequência – pelo contrário, o que ele diz é que se vê como um mero parafraseador do pragmatismo deweyano. Filósofos como Freud, Heidegger, Wittgenstein ou até mesmo Derrida surgem como importantes contribuidores líquidos para o vocabulário filosófico do Séc. XX. A contribuição de Rorty a esse respeito é reduzida ou até mesmo negligenciável (“linguistic turn” e “final vocabulary” serão os únicos prováveis contendentes a essa posição). Contudo, enquanto intérprete, o ponto de situação que ele nos oferece sobre a situação em que actualmente o discurso filosófico se encontra, é, argumentavelmente, uma das melhores, no sentido de ser a mais explicativa. Rorty tem os méritos de um enciclopedista.

Na medida em que a linguagem corresponde ao uso da força, ela deve ser entendida como a expressão de uma vontade de poder (no sentido em que Nietzsche utiliza essa expressão). Ao nível da aquisição de um vocabulário final, ela é a expressão de uma vontade de poder que, porque operando ao nível da voz, tem por propósito submeter, mas não suprimir, a totalidade plural e súbdita dos corpos a uma voz singular e soberana. Essa é a dimensão política da linguagem. A vontade é um princípio de movimento da

realidade (como a ψυχή o era para os gregos antigos). O reconhecimento de uma vontade presente na realidade, na constatação metafísica de que há alguma coisa em vez de nada, é válido mesmo para o caso em que se considere que essa vontade não é deliberada ou premeditada. Nesse caso, quanto muito, estamos perante uma vontade caótica, desdivinizada, não possuidora de uma parte consciente. As vontades antagónicas – monárquica e trágica – que se expressam através da linguagem, através da ocorrência de sentido, devem ser vistas como a parte consciente de uma vontade mais primária (“dionisíaca” diria Nietzsche), mais profunda, mais presa nas garras do inconsciente, do que aquela que por elas, secundariamente, é expressa. Nesse caso, o advento da linguagem é o momento de reconhecimento, de passagem do esquecimento ao relembramento, daquilo que está encoberto para aquilo que, enquanto verdade, é revelado, por parte do que é em vez de não ser, de que é e de que quer ser. A linguagem surge assim como a expressão anagnorética de um auto-conhecimento, por parte de uma vontade primordial, inominável, idêntica ao real, da sua própria condição silenciosa originária. É nesse sentido também que é possível dizer que a linguagem coincide com a consciência (e também com a actividade filosófica, dado que a filosofia, na sua acepção socrática, consiste precisamente na busca por esse auto-conhecimento). A ideia de que a linguagem é a expressão de uma vontade está assumida na tese rortyana de que o platonismo, ou seja, a filosofia Ocidental, conduz inevitavelmente a um pragmatismo.

As unidades básicas do político, tais como sejam a família, a nação ou o Estado (ou outras), são, desse ponto de vista, suportes materiais para a aquisição de um vocabulário final, modos de organização da pluralidade de corpos, ou seja, da πόλις (literalmente, dos “muitos”), para que falem a uma só voz. Essa voz a vários corpos é o princípio de unidade do político; ela corresponde, propriamente, ao μοναχός (literalmente, ao “princípio que é um”, “aquilo que é unívoco ou a uma só voz” (Cf. *Metafísica*, 995b16; 1012a29). O monarca é a voz cujo vocabulário é a “lei” (em grego, um cognato de λόγος). A lei é a expressão de uma vontade que se torna manifesta através dessa voz, por uma regra, por um imperativo, por uma ordem. Até que ponto uma lei pode ou não constituir-se como um vocabulário final depende da força das metáforas que utiliza, as quais são tanto mais ou menos poderosas quanto mais ou menos necessário for recorrer à força bruta para impor a vontade por elas expressa. Um vocabulário final absoluto, isto é, que subsumisse em si, sem apelo, todos os possíveis vocabulários alternativos, que estivesse dotado de metáforas

ecuménicas e de mandamentos sirénicos, implicaria, ao limite, a absoluta desnecessidade de qualquer recurso à violência. Uma unidade política onde a lei pudesse corresponder a um vocabulário final desse tipo, em que não fosse de todo necessário recorrer à força bruta para impor a vontade por ela expressa, em que não houvesse dissensão porque nenhuma voz surgiria como dissonante, seria equivalente a um regime totalitário perfeito. Se, em qualquer uma das unidades que dão corpo ao poder político, emergir uma dissonância que concorra com a voz que, através da expressão de uma vontade, constitui essa unidade, ou seja, com a voz do monarca, essa unidade entra em crise podendo chegar ao ponto de se desagregar. Assim, não há poder político sem monarca, sem uma voz que faça a luz, que dê a lei, que lidere, que manifeste uma vontade. Mas também não há poder político sem súbditos, sem uma multiplicidade de corpos que essa voz sirva para unir numa unidade de muitos. O indivíduo, o Eu, enquanto união de uma voz singular a um só corpo, pode, desse ponto de vista, ser entendido como sendo politicamente impotente, e portanto, como estando fora do político. Isso corresponde especificamente à sua condição heróica trágica.

Nos estados modernos, a voz do monarca, ou seja, a lei, corresponde propriamente à voz da “Constituição”. A Constituição é aquilo que, nos estados modernos, equivale, na esfera do político, à elaboração de um vocabulário final. A *Virginia Declaration of Rights* de 1776 emanada da Revolução Americana e a *Déclaration Des Droits De L'homme Et Du Citoyen* 1789 emanada da Revolução Francesa são (entre outros) dois dos melhores exemplos desse tipo de vocabulário. O exemplo dado pela Constituição dos estados modernos mostra como a voz do monarca não tem de corresponder obrigatoriamente à voz que emana de um corpo; ao invés, ela é sempre a voz de uma πόλις, de uma pluralidade de corpos. Quando o monarca é um Rei, e portanto, alguém cuja voz emana de um corpo, o corpo do Rei é, para todos os efeitos, indistinto de todos os outros corpos que essa voz, ao manifestar a sua vontade, constitui como uma unidade política. O corpo do monarca, diferentemente do corpo do Rei, que é individual, corresponde à soma de todos os corpos, incluindo o do Rei, que através dessa voz se constituem como um corpo político, porque movidos pela mesma vontade, assim como pela lei que expressa essa vontade, por via do vocabulário final, da força das metáforas, que estão contidas na mesma. A Constituição, porque é a voz de um texto, a imitação de um voz, tem a particularidade de ser uma voz sem corpo – ou melhor, uma voz cujo corpo, sendo o da escrita, não possui capacidade de movimento, e portanto, vontade. Mas ela mostra, melhor do que qualquer outro tipo de

voz monárquica, de que forma a unidade do corpo político não depende de uma ligação individual que possa existir entre um corpo e uma voz mas é a causa da unidade de vários corpos a uma voz. É contudo de prever que o mesmo tipo de problemas que a voz textual, porque é uma voz mimética (e catártica), coloca ao nível de uma abordagem epistemológica e poética sejam os mesmos que também coloca ao nível da abordagem política.

A linguagem, entendida enquanto *vontade de poder*, isto é, enquanto expressão de uma vontade que, por via da lei, se afirma em si e para si própria, uma vontade capaz de constituir a pluralidade dos corpos numa unidade política, surge como estando dotada de uma vontade autónoma, separada da vontade individual de cada um. A linguagem surge aí sempre como a expressão da vontade do *outro*, como a voz do *outro*. A voz da lei, com efeito, não é a voz de ninguém. O juiz, por ex., quando lhe é pedido que delibere e profira a sua sentença, é-lhe pedido que o faça, nunca em nome pessoal, mas sempre em nome da colectividade política que ele putativamente “representa” – como se a sua voz, nesse momento, deixasse de ser a sua voz para passar a ser a voz de um monarca: quando o juiz age e fala em nome do Estado é como se a voz de um *outro* agisse e falasse através da sua voz individual (como um poeta inspirado por uma Musa); e o mesmo é válido, ainda que em graus diferentes, para o legislador e para o governante. A voz do Estado, da πόλις, é a voz do *outro*. Quando uma vontade se manifesta, não na lei, não na voz do monarca, não na constituição de um corpo político, na união de vários corpos numa voz única, mas, em vez disso, na união de uma voz a um corpo único, então essa vontade é, não política, mas ética (na acepção de ἦθος, de “carácter”). Ela é a expressão de uma vontade, a qual, em vez de querer submeter, como no caso da vontade política, vários corpos ao domínio de uma vontade única, possui o propósito contrário de querer preservar, a todo o custo, e em oposição à vontade política, a união entre uma vontade única e um corpo singular. Assim, se a voz do monarca é a voz do *outro*, a do herói trágico é propriamente a voz do Eu. A voz do monarca quer ganhar um poder ilimitado mediante a mobilização de todos os corpos sob o comando de uma voz única. Ao contrário, a voz do herói trágico quer resistir inflexivelmente, inquebrantavelmente, irredutivelmente à vontade de poder que é expressa por essa voz monárquica, quer permanecer livre, quer destronar o seu jugo, quer defender a união de um só corpo a uma só voz, quer demarcar sem ambiguidades a fronteira entre o *eu* e o *outro*.

O equivalente, no caso do herói trágico, a um vocabulário final, é algo muito próximo daquilo a que Wittgenstein chamou uma “linguagem privada”. Essa possibilidade, em nosso entender, ilude Rorty. Ela corresponde àquilo que designamos como a dimensão trágica da linguagem. A voz monárquica é a expressão de uma vontade de poder cujo propósito é o de alcançar o domínio sobre os corpos, submetendo-os a uma mesma vontade, o de dar um reino a um Rei, o de fundar o Império. A *voz trágica* é também a expressão de uma vontade de poder, mas de uma natureza distinta: ela quer, não o domínio do corpo político, mas a preservação do corpo individual. Nesse sentido, ela é oposta à vontade monárquica.

A vontade que a *voz monárquica* expressa pretende ver cumprido o seu propósito de domínio sobre o corpo político através do desenvolvimento de um vocabulário que é tanto mais final quanto maior for a força, quanto maior for a universalidade e a persuasividade, das metáforas nele contidas. O recurso à força bruta, em vez do recurso à força contida das metáforas de um vocabulário final, não é vantajoso para a vontade expressa na voz monárquica. Com efeito, a força bruta funciona, ou pelo silenciamento daquelas vozes que insistem em não se deixar persuadir pelo vocabulário apresentado por uma determinada voz monárquica, e que teimam em apresentar vocabulários alternativos, ou, em último recurso, pela eliminação física dos corpos de onde a voz que expressa esse vocabulário alternativo emana. O recurso à força bruta não é vantajoso para a vontade expressa na voz monárquica porque, no primeiro caso, ela fica sem saber se o silêncio a que as vozes com vocabulários alternativos se remeteram corresponde a uma adesão efectiva dessas vozes ao vocabulário por ela apresentado (lançando, além disso, uma suspeita também sobre as vozes que mostram adesão – o que, ao limite, conduz à paranóia), e porque, no segundo caso, a eliminação física de corpos corresponde a um movimento contraditório face ao desejo último dessa vontade: cada corpo eliminado é um corpo a menos com que essa vontade pode contar com vista a aumentar o seu poder, o qual, para todos os efeitos, depende de um factor quantitativo: uma vontade de poder monárquica será tanto mais poderosa quanto maior for o número de corpos que conseguir mobilizar, quanto mais espaço conseguir ocupar. Assim, o recurso à força bruta é sempre um sinal de debilidade do vocabulário utilizado por uma voz monárquica. E o propósito de uma vontade de poder monárquica é sempre melhor conseguido quando ela consegue

converter, em vez de subtrair, as vozes que apresentam vocabulários alternativos ao seu próprio vocabulário.

A vontade que a voz trágica expressa pretende ver cumprido o seu propósito de preservação de um corpo individual, separado do corpo político, através da manutenção da independência da sua voz. Essa independência terá de ser garantida através do desenvolvimento de um contra-vocabulário ao vocabulário final apresentado pela voz monárquica. Esse contra-vocabulário, contudo, não se pode nunca chegar a constituir como um vocabulário também ele final. Com efeito, se isso sucedesse, o propósito de preservação do corpo individual que está na base da vontade de poder trágica sairia gorado, dado que, ao constituir-se como tal, ele teria de ter permitido assumir o controlo sobre mais do que um corpo. E a voz trágica teria nesse momento perdido o controlo que detinha sobre o corpo individual, teria de ter unido, sob a mesma voz, o seu corpo a outro, teria de se ter tornado *promíscua*, transformando-se a sua voz numa voz monárquica.

A vontade monárquica controla o corpo político. A vontade trágica controla o corpo individual. A vontade monárquica controla o movimento daqueles corpos que, por se moverem sob o comando de uma voz comum, se encontram mobilizados e se movimentam todos na mesma direcção. A voz trágica controla o movimento daquele corpo que, enquanto todos os outros se movimentam numa mesma direcção, se movimenta noutra diversa. A capacidade de movimentar o corpo político, como se cada um dos corpos que a compõem tivesse a possibilidade de se movimentar de forma autónoma, como que animado por uma vontade própria, está, por definição, vedada à vontade monárquica. Ou vemos, no corpo político, a totalidade dos corpos obedecer a uma ordem, a um princípio de movimento comum, ou então a força das metáforas que compõem o vocabulário final da voz monárquica que os comanda, necessariamente, queda-se enfraquecida.

O contra-vocabulário desenvolvido pela voz trágica terá pois de possuir uma natureza diferente da de um vocabulário final. As suas metáforas não podem ser tão fortes que cheguem, com essa força, a converter ao seu domínio outros corpos que não sejam o corpo individual sobre o qual ela já tem domínio. A força dessas metáforas tem de ser fraca o suficiente para não chegar a transformar a voz trágica que as profere numa voz monárquica. Nesse sentido, elas devem ser metáforas de separação em vez de de

unificação, devem ser persuasivas no sentido de preservarem a independência do corpo individual do corpo político, mas devem ser o mais afastadas da universalidade que seja possível, dado que é essa universalidade precisamente aquilo que possibilita a conversão de outras vozes a uma mesma voz. E um vocabulário cujas metáforas, em vez de universais, são unicamente metáforas particulares, capazes só de persuadir a própria vontade trágica de onde provêm da inteira impersuasividade das metáforas contidas no vocabulário final de uma qualquer vontade monárquica que a tente converter, mas nunca de persuadir outra vontade da sua própria persuasividade, é o mesmo que uma “linguagem privada”.

O contra-vocabulário pelo qual se define uma linguagem privada é uma prova de resistência face à linguagem pública de um vocabulário final. O ser a linguagem desse vocabulário privada e as suas metáforas particulares não significa que, enquanto vocabulário, ele não seja verbalizável – isso seria, obviamente, um contra-senso. A privacidade da sua linguagem e a particularidade das suas metáforas deve ser entendida unicamente como uma medida da ininteligibilidade, inapreensibilidade, incomensurabilidade, desse, face a outros vocabulários. Ou seja, se a sua linguagem é privada e as suas metáforas particulares isso acontece porque esse vocabulário é inteiramente intraduzível noutro. Assim, um contra-vocabulário será tanto mais forte, será tanto mais apto a preservar a independência do corpo individual, quanto menos for traduzível noutro vocabulário, quanto menos o âmbito das suas metáforas estiver abrangido pelo das metáforas de um vocabulário final (e estamos a falar de um vocabulário dito na mesma língua, dado que o problema colocado por um vocabulário dito em duas línguas diferentes não é um problema de metáforas, mas, mais elementarmente, de código: é por isso que uma língua é sempre traduzível por outra, enquanto que as metáforas não). Inversamente, um vocabulário final será tanto mais forte, será tanto mais apto a submeter ao seu domínio o corpo político, quanto mais o âmbito das suas metáforas conseguir abranger o das metáforas de outro vocabulário, seja ele um vocabulário final alternativo ou um contra-vocabulário. Quando uma vontade de poder monárquica se vê incapaz de suprimir a voz de uma outra vontade que se lhe opõe, seja porque, no caso dessa outra vontade ser monárquica, o seu vocabulário fracassa em produzir metáforas que sejam universais o suficiente para que possam persuadir, em favor das das dela, a outra vontade a abdicar das suas próprias metáforas, seja porque, no caso dessa outra vontade

ser trágica, o significado das metáforas que o vocabulário dessa outra vontade produz lhe escapa, então ela desiste de as converter e decide recorrer à força bruta.

O recurso à força bruta, de início, consiste apenas em silenciar, em tapar a boca à voz que é a expressão de uma vontade de poder antagónica; falhando isso, em eliminar fisicamente o corpo, político ou individual, que serve de suporte a essa voz. Se conseguida, a eliminação física é uma forma eficaz, se bem que não a mais vantajosa, como já vimos, de levar a bom termo os propósitos imperiais da vontade monárquica. Mas o silenciamento, através de um acto de força, de vozes antagónicas à voz monárquica, é sempre, por parte da vontade que ela expressa, uma má política. Com efeito, se a voz que for silenciada for uma voz que expressa uma vontade de poder trágica, uma vontade, não de unificação, mas de separação do corpo político, não de assimilação, mas de preservação do corpo individual, porque o vocabulário desenvolvido por essa vontade é composto por metáforas cujo significado escapa à vontade monárquica, metáforas ininteligíveis, inapreensíveis, incomensuráveis face às metáforas que compõem o vocabulário final da voz monárquica, quando remetida ao silêncio, o silêncio dessa voz, em termos semânticos, é em tudo indistinto da linguagem privada expressa por essa mesma vontade de poder trágica. O que não é possível ser compreendido no silêncio é o mesmo que não é possível ser compreendido naquilo que, sendo dito, não se compreende. Remeter uma voz trágica ao silêncio é sempre uma má política por parte da vontade monárquica porque a incapacidade que daí resulta em ela conseguir distinguir entre linguagem privada e silêncio, entre um vocabulário que é ininteligível e um vocabulário que não se consegue escutar, entre uma presença da linguagem que é igual à sua ausência e a uma ausência da linguagem que é igual à sua presença, é propriamente a forma como ela se irá dar conta de que possui uma limitação inultrapassável – e sobretudo, uma limitação que não se resolve recorrendo à eliminação física do corpo individual que serve de suporte a essa voz, dado que essa incapacidade não se extingue com tal acto. A partir desse momento o silêncio escutado pela vontade de poder monárquica será equivocadamente interpretado por ela como idêntico a um vocabulário antagónico. A vontade monárquica poderá até silenciar uma voz trágica, nem que seja, em último recurso, através da eliminação física do corpo que serve de suporte a essa voz, mas porque a ininteligibilidade das metáforas apresentadas por essa voz trágica é, para todos os efeitos, idêntica à de um silêncio assignificativo, ela não conseguirá nunca perceber a diferença entre o momento em que essa voz falou pela última vez e o silêncio eterno e tumular que se segue. Ela assumirá então todo o silêncio como

mais preenche de significado do que qualquer vocabulário alternativo que explicitamente lhe possa ser apresentado. E, conseqüentemente, ela irá tentar interpretar aquilo que, por definição, não pode ser interpretado: irá tentar interpretar o silêncio e, ao fazê-lo, irá colocar perguntas para as quais não está em posição de obter resposta, perguntas que, porque não reconhece esse silêncio como silêncio, mas equivocadamente como uma voz cujo sentido lhe escapa, não pode contudo também deixar de colocar (como referido por Kant). Em troca da interpretação do silêncio, em troca da tentativa de traduzir em metáforas suas o significado de metáforas que não existem, que simulam uma linguagem, a vontade monárquica irá receber a oferta de uma interpretação sem fim, de um movimento incessante de repetição que pede, para cada descrição feita do silêncio, uma suplementar redescrição dessa descrição. O silêncio é a anti-metáfora contida em todos os contra-vocabulários trágicos.

Assim, a vontade monárquica, paradoxalmente, está limitada pelo seu próprio poder. Ela é uma vontade cujo poder, apesar de não conhecer limites óbvios ao nível da mobilização política dos corpos, não consegue reconhecer os seus próprios limites ao nível da sua capacidade para empreender de forma efectiva essa mesma mobilização. Em resultado disso temos que ela é regida pela figura da necessidade, pelo que é e não pode não-ser, pela identidade e pela não-contradição. Oposto a isso temos a vontade trágica regida, ao invés, pela figura da liberdade, pelo que é e pode não-ser, pela contradição, pelo movimento de uma dialéctica onde, para toda a síntese, enquanto momento de superação de uma oposição entre tese e antítese, há sempre uma antítese segunda que constitui essa síntese como uma tese que se lhe opõe, e que aponta para uma síntese outra que sofrerá o mesmo destino, e assim indefinidamente. Esse movimento dialéctico da voz trágica é propriamente o que faz com que a voz monárquica deixe de conseguir estabelecer a diferença entre linguagem e silêncio vendo-se por isso presa a um ciclo infinito de perguntas e respostas. Através desse movimento a voz trágica desenvolve um contra-vocabulário cuja função é contradizer de forma sistemática a universalidade das metáforas utilizadas pelo vocabulário da voz monárquica. Esse contra-vocabulário compõe-se de metáforas inteiramente intraduzíveis, inteiramente incapazes de possuir qualquer tipo de equivalência no vocabulário da voz monárquica. É isso que faz com que o vocabulário que as contém seja uma “linguagem privada”. Quando nenhum argumento que possa ser apresentado pela voz de uma vontade monárquica é suficientemente persuasivo para conseguir convencer uma vontade trágica da validade desse mesmo argumento, não

porque esse ele seja falacioso, mas simplesmente porque se trata de um argumento que é dado por uma voz que é monárquica, quando o que quer que possa ser dito por essa voz monárquica é, como num jogo que está viciado, logo à partida, antes mesmo de qualquer palavra ter sido proferida, considerado por essa voz como inevitavelmente inválido, isso é um sinal, para a vontade monárquica, de que o vocabulário que, através da suas metáforas, ela está a tentar submeter, é o vocabulário de uma “linguagem privada”. Tudo o que a voz trágica possa então dizer resulta tão intangível como se ela nada dissesse, como se permanecesse calada, como se tudo o que se ouvisse fosse um silêncio.

O vocabulário da linguagem privada da voz trágica é ininteligível, não apenas para a vontade monárquica, mas também para a própria vontade trágica. Com efeito, a função das metáforas produzidas por esse vocabulário é, não clarificar, mas obscurecer o sentido do discurso, é torná-lo opaco, turvo, nublado. As metáforas produzidas pelo vocabulário trágico, quais mecanismos de detonação do sentido, servem para destruir a capacidade semântica das metáforas produzidas pelo vocabulário monárquico deslocando tropicamente o significado dessas mesmas metáforas de forma a inutilizá-lo. Ao fazê-lo, a vontade trágica nunca está em posição de conseguir controlar o vocabulário por ela produzido como se fosse um vocabulário final – pelo contrário, quanto mais essa vontade trágica, contradizendo-se, se esforça por distanciar do vocabulário monárquico, mais se aproxima de uma situação de caos semântico, mais o que diz se resume a um conjunto de dilemas e aporias sem solução. Esse é o ónus que vontade heróica trágica terá de carregar como preço pela garantia da independência, face ao corpo político, do seu corpo individual. É ao não se conseguir compreender a si própria que a voz trágica se consegue tornar incompreensível para quem a queira compreender. E é isso propriamente que define a situação trágica como trágica. Essa é a dimensão trágica da linguagem.

Aparentemente, tanto o vocabulário desenvolvido por uma vontade monárquica como o vocabulário desenvolvido por uma vontade trágica leva a um desfecho catastrófico. Um, o monárquico, por causa da incapacidade que esse vocabulário manifesta, face ao vocabulário trágico, de o tornar inteligível, leva, ao limite, a uma situação neurótica de redescrição obsessiva do silêncio assignificativo a que, do ponto de vista da vontade monárquica, o vocabulário trágico, se este for suficientemente forte, inevitavelmente corresponde. O outro, o trágico, por causa da necessidade que tem, face ao vocabulário monárquico, de o tornar inteligível, leva, ao limite, a uma situação

trágica de incapacidade de escapar às contradições insanáveis a que esse mesmo vocabulário produz tendo em vista esse fim. O vocabulário final que expressa a vontade monárquica pretende reconstruir logicamente um vocabulário cujo significado constantemente se desvanece. O contra-vocabulário que expressa a vontade trágica pretende dialecticamente construir um vocabulário cujo significado constantemente se auto-destrói. Em ambos os casos, a linguagem é conduzida ao limite da sua performatividade, da sua capacidade de expressão. No caso do vocabulário final, daquilo que pode ser dito. No do contra-vocabulário, daquilo que não pode ser dito. Em virtude da situação de catástrofe, de dissolução, de aniquilação a que, face às vontades das quais eles são a expressão, conduzem, ao limite, ambos esses vocabulários, torna-se necessário que eles desenvolvam mecanismos de defesa catárticos que permitam conservar a integridade dessas mesmas vontades. No caso da vontade monárquica esses mecanismos são a esperança e a nostalgia. No da vontade trágica, a comédia e a ironia.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO, Sto., *De doctrina Christiana in Aurelii Augustini Opera (4:1) in Corpus Christianorum, Series Latina*, 1962.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, trad. António Caeiro, Lisboa, Quetzal Editores, 2004 – *Nicomachean Ethics*, trad. H. Rackham, Loeb Classical Library, W. Heineman, London & Harvard UP, Cambridge, 1985.
- _____, *Retórica*, trad. Manuel Alexandre Júnior, Lisboa: INCM, 2005 – “*Art*” of *Rhetoric*, trad. trad. J. H. Freese, Loeb Classical Library, W. Heineman: London & Harvard UP, Cambridge, 1982.
- _____, *Poética*, trad. Valentín Garcia Yebra, Editorial Gredos: Madrid, 1988 – *Poética*, trad. Ana Maria Valente, Gulbenkian: Lisboa, 2004.
- _____, *Política*, trad. António Amaral e Carlos Gomes, Vega, Lisboa, 1998.
- _____, *Metafísica*, trad. Valentín Garcia Yebra, Editorial Gredos, Madrid, 1990.
- _____, *De l'âme*, trad. A. Jannone e E. Bartorin, Paris, Les Belles-Lettres, 2002 – *Tratado da Alma*, trad. Carlos Humberto Gomes, Lisboa, Ed. 70, 2001.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1994 – *Mimesis: The representation of reality in western literature*, trad. Willard R. Trask, Princeton UP, Princeton, 1991.
- AUSTIN, J. L., *How to do Things with Words*, Oxford UP: Oxford, 1992.
- BARNES, Jonathan (ed.), *The Complete Works of Aristotle – the Revised Oxford Translation*. Princeton UP: Princeton, 1991.
- BARTHES, Roland, *De l'œuvre au texte* in *Œuvres Complètes* (Vol. II), Éditions du Seuil, Paris, 1994.
- _____, Roland, *La mort de l'auteur* in *Œuvres Complètes* (Vol. II), Éditions du Seuil, Paris, 1994.
- _____, Roland, *S/Z* in *Œuvres Complètes* (Vol. II), Éditions du Seuil, Paris, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Galilée, Paris, 1998.
- BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* in *Gesammelte Schriften* (Vol. I.1), Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1974 – *A Origem do Drama Trágico Alemão*, trad. João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa, 2004.
- CHOMSKY, Noam, *Aspects of the Theory of Syntax*, The MIT Press, Cambridge, 1965.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.
- _____, Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967 – *A voz e o fenómeno*, trad. Maria Semião e Carlos Brito, Ed. 70: Lisboa, 1996.

- ECO, Umberto, *Arte e beleza na estética medieval*, trad. António Guerreiro, Editorial Presença: Lisboa, 1989 – *Arte et Bellezza nell’Estetica Medievale*, Fabbri, Milano, 1987.
- FEIJÓ, António M., “*Mimesis*” in *Enciclopédia Biblos*, Verbo, Lisboa, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *Let mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton UP, 2000.
- GODZICH, Wlad, *The Culture of Literacy*, Harvard UP, Cambridge, 1994.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich, “*Cascades of Modernization*” in *Repenser la modernité: entre les ideologies et l’esthétique*, Wladimir Kryszinski, Montreal, 1996.
- HABERMAS, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Modern*, Frankfurt: Suhrkamp, 1985 – *O discurso filosófico da modernidade*, trad. vários, Dom Quixote, Lisboa, 1990.
- HAVELOCK, Eric, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present – Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. Yale UP, New Haven & London, 1986 – *A Musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*, trad. Maria Leonor Santa Bárbara, Gradiva, Lisboa, 1996.
- HAMILTON, Edith & CAIRNS, Huntington (eds.), *The Collected Dialogues of Plato*, Bollingen Series LXXI, Princeton UP, Princeton, 1989.
- HEIDEGGER, Martin, “*Brief über den “Humanismus”*” in *Wegmarken*, Gesammelteausgabe, Vol. 9, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1976 – *Carta sobre o humanismo*, trad. Pinharanda Gomes, Guimarães Editores, Lisboa, 1987.
- _____, Martin, “*Die Zeit des Weltbildes*” in *Holzwege*, Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1976 – “*O tempo da imagem do mundo*” in *Caminhos de Floresta*, trad. Alexandre Sá, Gulbenkian: Lisboa, 2002.
- _____, Martin, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen, 1996.
- _____, Martin, “*Was ist Metaphysic?*” in *Wegmarken*, Gesammelteausgabe, Vol. 9, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1976.
- HERMAN DIELS & WALTER KRANZ (eds.), *Die Fragmente der Vorsokratike*. Dublin & Zurich: Weidmann, 1971 (3 volumes).
- HERÓDOTO, *Histoires*, Les Belles Lettres, Paris, 1946-1960 – *Histórias*, Livro I, trad. José Ribeiro Ferreira e Maria F. Silva, Ed. 70, Lisboa, 1994.
- HESIODO, *Hésiode*, Les Belles Lettres, Paris, 1951.
- HOMERO, *Iliade* Paris, Les Belles Lettres, 1949-1957 – *Íliada*, trad. Frederico Lourenço, Livros Cotovia, Lisboa, 2005.
- HOMERO, *L’Odyssée*, Paris, Les Belles Lettres, 1947-1955 – *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Livros Cotovia, Lisboa, 2003.
- HUGO DE SÃO-VÍTOR, *Patrologiae cursus completus*, 175.

- KANT, Immanuel, *Gesammelte Schriften*, Vol. 1-29, Ed. Deutsch Akademie der Wissenschaft, Berlin, Göttingen, 1902 ss.
- _____, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft* in *Kants Werke* (Vol. 3 & 4), Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1968 – *Crítica da Razão Pura*, trad. Manuel F. Morujão, Gulbenkian, Lisboa, 1989.
- _____, Immanuel, *Kritik der praktischen Vernunft* in *Kants Werke* (Vol. 5), Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1968 – *Crítica da razão prática*, trad. Artur Mourão, Ed.70, Lisboa, 1989.
- _____, Immanuel, *Kritik der praktischen Vernunft* in *Kants Werke* (Vol. 5), Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1968 – *Crítica do Juízo*, trad. António Marques e Valério Rohden, INCM, Lisboa, 1992.
- KIERKEGAARD, Søren, *Repetition*. Princeton, Princeton UP, 1983.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*. Paris, Minuit, 1979.
- NUSSBAUM, Martha, *The Fragility of Goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge UP, Cambridge, 1986.
- _____, Martha, “The Discernment of Perception: An Aristotelian Conception of Private and Public Rationality” in *Love’s Knowledge – Essay on Philosophy and Literature*, Oxford UP, Oxford, 1990.
- PARMÉNIDES, *Da Natureza*, trad. José Trindade Santos, Alda Editores, Lisboa: 1997.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (org. e trad.), *Hélade – antologia da cultura grega*, Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1990.
- PÍNDARO, *Néméennes*, trad. A. Puech, Les Belles Lettres: Paris, 2003.
- PINKER, Steven, *The Language Instinct*. London: Pinguin Books, 1994.
- PLATÃO, *Apologie de Socrate*, trad. Maurice Croiset, Les Belles Lettres, Paris, 1970 – *Apologia de Sócrates*, trad. José Trindade Santos, INCM, Lisboa, 1993.
- PLATÃO, *Phédon*, Léon Robin, Les Belles Lettres, Paris, 1952 – *Fédon*, trad. Maria Schippa de Azevedo, Livraria Minerva: Coimbra, 1988.
- PLATÃO, *La République* (3 volumes), trad. Émile Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 2002, 2003 – *República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Gulbenkian, Lisboa, 1990.
- PLATÃO, *Le Banquet*, trad. Paul Vicaire, Les Belles Lettres, Paris, 1989 – *O Banquete*, trad. Maria Schiappa de Azevedo, Ed. 70: Lisboa, 1991.
- PLATÃO, *Phèdre*, trad. Léon Robin, Les Belles Lettres, Paris, 1970 – *Fedro*, trad. José Ribeiro Ferreira, Ed. 70, Lisboa, 1997.
- PLUTARCO, *Vies* (Vol. II), Les Belles-Lettres: Paris, 1968.
- RORTY, Richard, *Consequences of Pragmatism – Essays: 1972-1980*, Hempel Mapstead, Harvester Wheatsheaf, 1991.

- _____, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford: Basil Blackwell, 1984 – *A filosofia e o espelho da natureza*, trad. Jorge Pires, Dom Quixote, Lisboa, 1988.
- _____, Richard, (1991a), “Deconstruction and Circumvention” in *Essays on Heidegger and Others* (Philosophical Papers, Vol. 2), Cambridge UP, Cambridge, 1991.
- _____, Richard, (1991b), “Heidegger, Contingency and Pragmatism” in *Essays on Heidegger and Others* (Philosophical Papers, Vol. 2), Cambridge UP, Cambridge, 1991.
- _____, Richard, (1991c), “Philosophy as Science, as Metaphor, and as Politics” in *Essays on Heidegger and Others* (Philosophical Papers, Vol. 2), Cambridge UP, Cambridge, 1991.
- _____, Richard, “Human Rights, Rationality and Sentimentality” in *Truth and Progress* (Philosophical Papers, Vol. 3), Cambridge UP: Cambridge, 1998.
- _____, Richard, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge UP, Cambridge, 1989.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1949 – *Curso de Linguística Geral*, trad. José Victor Adragão, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1995.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad C.K. Ogden, Routledge & Kegan Paul, New York, 1961 – *Tratado Lógico-filosófico*, trad. M. S. Lourenço, Gulbenkian, Lisboa, 1987.
- _____, Ludwig, *Zettel in Schriften* (Vol. 5), Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970 – *Fichas (Zettel)*, trad. Ana Berhan da Costa, Ed. 70, Lisboa, 1989.

NOTAS

¹ Valerie Sutton desenvolveu um sistema de escrita onde uma *SignWriting* surge inserida num conjunto amplo de linguagens gestuais desenvolvidas a partir da sua experiência como dançarina clássica. Para além de uma *SignWriting* que regista o movimento das linguagens gestuais dos surdos-mudos, Sutton desenvolveu também uma *DanceWriting* que regista os movimentos da dança, uma *MimeWriting* que regista os movimentos dos gestos estilizados e da mímica, uma *SportsWriting* que regista os movimentos das actividades atléticas e uma *ScienceWriting* que regista os movimentos da linguagem gestual natural, quer a humana, quer a de outras espécies animais. O sistema de escrita associado à *American Sign Language* está baseado na *SignWriting* por ela desenvolvida. Veja-se: VALERIE, Sutton, *Sutton movement shorthand - a quick, visual, easy-to-learn method of recording dance movement*. Movement Shorthand Society, 1973.

² Sobre este aspecto relativo à geometria analítica veja-se: DESCARTES, René, “*La Geometrie*” in *Discours de la Méthode & Essais*. Vrin, Paris, 1973. A este propósito ele diz que: «Tous les Problemes de Geometrie se peuuent facilement reduire a tels terms, qu’il n’est befoin, par après, que de connoître la longueur de quelques lignes droites, pour les confondre. Et comme toute Arithmetique n’est composée que de quatre ou cinq operations, qui font: l’Addition, la Soustraction, la Multiplication, la Diuifion, & l’Extraction des racines, qu’on peut prendre pour vne espece de Diuifion; ainfi n’a-t-on autre chose a faire, en Geometrie, touchant les lignes qu’on cherche, pour les preparer a estre conuës, que leur adiouter d’autres, ou en offer; ou bien, en ayant que ie nommeray l’vnité pour la rapporter d’autant mieux aux nombres, & qui peut ordinairement estre prise a difcretion, puis en ayant encore deux autres, en trouuer vne quatriefmr, qui foit a l’vne de ces deux comme l’autre est a l’vnité, ce qui est le mefme que la Multiplication; ou bien en trouuer vne quatriefme, que foit a l’vne de ces deux comme l’vnité est a l’autre, ce qui est le mefme que la division; ou enfim trouuer vne, ou deux, ou plufieurs moyennes proportionelles entre l’vnité & quelque autre ligne, ce qui est le mefme que tirer la racine quarrée, ou cubique, &c. Et ie ne craindray pas d’introduire ces termes d’Arithmetique en la Geometrie, affin de me rendre plus intelegible» (369-370).

³ Veja-se: PARRY, Milman, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry* (Ed. Adam Parry). Oxford: Oxford UP, 1987.

⁴ Sobre ψυχαγωγέω compare-se com Platão, *Leis*, 909b.

⁵ Cf. Isócrates, IV, 44; cf. Aristófanes, *Rãs*, 2; *Nuvens*, 518.

⁶ Cf. Heródoto, XVIII, 116.

⁷ O hipogrifo é um animal que tem a cabeça e a parte dianteira do corpo de um grifo alado e a parte traseira do corpo de um cavalo. É um animal meta-simbólico (um símbolo do próprio símbolo do símbolo) na medida em que surge como o cruzamento de um animal que é real, o cavalo, com um animal que é, ele próprio, lendário, o grifo. Aparece no *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto.

⁸ “Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens“ (61-80) in *Zur Sache des Denkens*. Niemeyer, Tübingen, 1969.