

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O SOPRO MUDO DAS IMAGENS

Estudo sobre a impropriedade do gesto artístico

Sara Soares Belo

Orientador: Prof. Doutor Tomás Santos Maia

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-
Artes, na especialidade de Pintura

2023

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O SOPRO MUDO DAS IMAGENS

Estudo sobre a impropriedade do gesto artístico

Sara Soares Belo

Orientador(es): Prof. Doutor Tomás Santos Maia

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na
especialidade de Pintura

Júri:

Presidente: Doutor Fernando Manuel Baeta Quintas, Professor Auxiliar e vogal do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade à data da nomeação, Prof. Doutor Ilídio Óscar Pereira de Sousa Salteiro, nos termos do n.º 1.1 do Despacho n.º 3426/2021, publicado em Diário da República, 2ª série, n.º 62, de 30 de março;

Vogais:

- Doutora Maria João Mayer Branco, Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [1º arguente];
- Doutor Rodrigo Eduardo Rebelo da Silva, Professor Coordenador da Escola Superior de Artes e Design do Instituto Politécnico de Leiria [2º arguente];
- Doutora Margarida Penetra Prieto, Professora Auxiliar da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias;
- Doutora Teresa Palma Rodrigues, Professora Auxiliar da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias;
- Doutor Tomás Santos Maia, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientador].

Tese financiada pelo Programa de Bolsas de Investigação da Universidade de Lisboa

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Sara Soares Belo, declaro que a tese de doutoramento intitulada “O sopro mudo da imagem: Estudo sobre a impropriedade do gesto artístico”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 25 de Janeiro de 2023

Resumo

Dizemos que estamos inspirados quando algo nos tocou de tal maneira que exige que façamos alguma coisa. Deste modo, recorreremos à metáfora da inspiração do ar sugerindo que este é o combustível do nosso acto criador. Vários aspectos fazem da noção de inspiração um estudo de caso particularmente pungente: a persistência dessa expressão, a sua origem num período histórico de indiferenciação entre a arte e a religião, o modo como um certo discurso filosófico a tentou absorver, assim como a suspeição que desperta quando hoje alguém ainda recorre a ela. Através da inspiração podemos apreender a dificuldade e o desconcerto que se experimenta quando nos esforçamos por compreender a permeabilidade e a transitividade da experiência artística, o seu carácter simultaneamente interior e exterior, profundamente relacional, e o que isso diz sobre a nossa “identidade”. Na primeira parte desta dissertação, proponho uma reflexão sobre a articulação entre o gesto criador, o acto representacional e o processo de subjectivação ou de construção da identidade, através de uma investigação sobre a noção de inspiração. Mais especificamente, proponho-me a esclarecer os motivos da ambivalência que podemos sentir face a essa experiência a que se tem dado o nome «inspiração» conquanto ela revela uma indeterminação essencial do ser humano, ou aquilo a que Philippe Lacoue-Labarthe chamou «impropriedade constitutiva». As teses de Richard Onians, Julian Jaynes e Jean-Pierre Vernant, sobre as origens históricas da subjectividade, servem de base à proposta da emergência dessa ambivalência na Antiguidade grega; o pensamento de Philippe Lacoue-Labarthe em torno da mimese, e o de Tomás Maia a respeito da origem da imagem artística orienta a articulação entre essa proposta e a configuração actual da ambivalência face à experiência da inspiração, procurando também vertê-la para um pensamento sobre a imagem artística e sobre o emudecimento que ela induz. Esta reflexão sobre a relação entre a experiência da inspiração, a representação e a formação da identidade é complementada, na segunda parte, por uma análise do filme *O Capitão* (2018), de Robert Schwentke. Por fim, na terceira parte, apresento algumas imagens e textos do projecto artístico desenvolvido paralelamente à investigação e à escrita desta tese, um projecto que actuou sempre como a sua força motriz.

Palavras-Chave: inspiração, mimese, imagem, impropriedade, identidade

Abstract

We say that we feel inspired when something has touched us in such a way that it demands that we do something. Thus, we resort to the metaphor of inhaling (or rather inspiring) the air suggesting that it is the fuel for our creative act. Several aspects make the notion of inspiration a particularly poignant case study: the persistence of its use, its origin in a historical period of undifferentiation between art and religion, the way in which a certain philosophical discourse tried to absorb it, as well as the suspicion that arouses today when someone still uses it. Through inspiration we can grasp the difficulty and bewilderment experienced when we strive to understand the permeability and transitivity of the artistic experience, its simultaneously interior and exterior, profoundly relational nature, and what this says about our “identity”. In the first part of this dissertation, I propose a reflection on the articulation between the creative gesture, the representational act and the process of subjectivation or the construction of identity, through an investigation of the notion of inspiration. More specifically, I propose to clarify the reasons for the ambivalence that we can feel towards this experience that has been given the name «inspiration», since it reveals an essential indeterminacy of the human being or what Philippe Lacoue-Labarthe called «constitutive impropriety». The theses of Richard Onians, Julian Jaynes and Jean-Pierre Vernant on the historical origins of subjectivity serve as the basis for a proposal for the historical origins of this ambivalence in Greek Antiquity. The contributions of Philippe Lacoue-Labarthe on mimesis, as well as those of Tomás Maia regarding the origins of the artistic image, guide the articulation between the aforementioned proposal and the current configuration of the ambivalence we may feel towards the experience of inspiration, while also translating it into an understanding of the artistic image and the silencing that it induces. This reflection on the relationship between the experience of inspiration, representation and the formation of identity is complemented, in the second part, by an analysis of the film *The Captain* (2018), by Robert Schwentke. Finally, in the third part, I present some images and texts from my artistic project, which I developed in parallel with the research and writing of this thesis, a project which has always acted as its driving force.

Keywords: inspiration, mimesis, image, impropriety, identity

Agradecimentos

Os anos que passei a pintar, a pensar e a escrever esta dissertação foram anos de uma intensa aprendizagem e transformação que não teria sido possível sem a força, o amor, o deslumbre, o apoio, a sabedoria e a ousadia daqueles que tenho a sorte de ter na minha vida. Sinto-me profundamente grata.

Ao Tomás Maia, pela abertura do caminho: Esta investigação começou a germinar numa aula tua, que mudou para sempre o curso da minha vida. Desde então tens sido incansável para ajudar a vir à luz este texto que eu precisava de escrever. Jamais o teria conseguido sem a tua sábia orientação, a tua imensa atenção e a amizade que partilhamos.

À Teresa Projecto, pela intensidade dos trânsitos que circulam entre nós e que avivam o meu pensamento há já tantos anos.

À Ana Mata, pelo olhar raro que nunca cessa de me surpreender e de me reconduzir ao coração da vida.

À Anabela Mota, pelo mergulho na alegria do diálogo e por todas as provocações com que gentilmente me impeliste a ousar algo.

À Catarina Domingues, pelos abraços calorosos e pela atenção à poesia da partilha quotidiana.

À Marija Paunovic, pela força e pela gentileza de um laço que resiste, ileso, ao tempo e à distância.

À Mina Anguelova, pelas conversas mais íntimas sobre a pintura (essa pintura que nos leva a todo o lado), que mantiveram a chama da imagem acesa, mesmo nas travessias mais áridas da escrita.

À Joana Duque, ao Henrique Silva, ao João e ao Isaac Chigueco que, juntamente com a Mina, iluminam a nossa casa quando cá vêm jantar – as nossas festas são as minhas favoritas e um carnaval necessário para temperar a gravidade do estudo.

Às minhas amigas do colectivo humor líquido – Ana Mata, Anabela Mota, Catarina Domingues, Marta Castelo, Nádia Duvall e Teresa Projecto –, pela descoberta da abertura do gesto criador em colectivo e em amizade.

Aos amigos das Escola Livre, pela circulação dessa palavra errante que me tem ensinado a escutar e a ousar o imprevisto da fala. Muito do que escrevi nestas páginas

germinou da partilha generosa que acontece nesses encontros. Um agradecimento especial ao Paulo Sarmento, ao Pedro Florêncio e à Potira Maia.

Aos professores, Isabel Sabino, Manuel Botelho e Domingos Rego, por me ajudarem a afinar a entrada e a passagem pelo atelier.

Expresso também a minha gratidão para com a Universidade de Lisboa e a Faculdade de Belas-Artes, por me terem concedido uma Bolsa de Doutoramento, sem a qual teria sido impossível dedicar a esta investigação o tempo que lhe reservei, e cuja longa gestação foi crucial para os desenvolvimentos que pude alcançar.

A minha família e rede de suporte mais íntima foram determinantes para a realização deste trabalho.

À minha mãe e ao meu pai, Maria da Conceição Soares e António Belo, por tudo: de vocês recebi a generosidade de um dom sem reservas e sem expectativas, o puro dom do amor incondicional, que é o princípio de tudo.

À minha irmã Mariana Belo, pela cumplicidade, também ela absolutamente incondicional, e pelo carinho implícito em todos os gestos de apoio, sobretudo nas leituras infindáveis do meu inglês.

Ao Samuel, pela alegria da confiança plena em que podemos crescer juntos, por seres meu companheiro e acreditar sempre em mim.

Ao Silvestre, pela leveza.

À Irina António, pelo imenso trabalho de fundo, por essa voz que tantas vezes me guiou a entrar de costas na sala escura e que me convidou a descobrir no tremor do medo a excitação pela vida.

à minha mãe e ao meu pai

Índice

Resumo	i
Agradecimentos	iii
Introdução	9
Parte I: Da inspiração divina à inspiração artística	25
I.1 A velha história da inspiração.....	26
I.1.1 Um risco existencial	26
I.1.2 A origem histórica de uma ambivalência	31
I.1.3 No rastro da inspiração	33
I.2 A inspiração antes da diferenciação entre o artístico e o religioso	37
I.2.1 Um problema fundacional	37
I.2.2 Uma mentalidade anterior.....	40
I.2.3 Richard Onians: o esquema da respiração	44
I.2.4 Julian Jaynes: o substrato alucinatório da inspiração	53
I.2.5 O potencial problemático de pensar a origem através da afirmação da diferença	63
I.2.6 Jean-Pierre Vernant: pluralidade, transitoriedade e incompletude.....	68
I.2.7 Cuidar de uma inquietação	74
I.3 Do canto das Musas ao canto das Sereias	76
I.3.1 A memória mítica.....	76
I.3.2 Uma experiência directa	86
I.3.3 Do duplo à imagem	101
I.3.4 O duplo, ainda.....	115
I.3.5 <i>O encontro de Ulisses com as Sereias</i>	125
I.3.6 Da inspiração ao perigo de asfixia	127
I.3.7 Um canto e um herói questionam-se	137
I.4 A inspiração e a impropriedade	151
I.4.1 As diferentes vias para a secularização da palavra.....	151
I.4.2 A memória mítica, ainda	159
I.4.3 Resistir às cigarras.....	170
I.4.4 Da inspiração à falsificação	179
I.4.5 Duas mimeses	186
I.4.6 O golpe do espelho e a vítima sacrificial.....	198
I.4.7 A irrealidade da imagem, remédio para o medo	218
I.4.8 O sopro mudo da imagem.....	234
Intervalo	239

Parte II: Uma lição de desapropriação da imagem: entre a máscara e o uniforme	245
II.1 O Capitão	246
II.2 Uma inversão dramática.....	249
II.3 A (falta de) carácter de Herold	253
II.4 O perigo de subir o rio	260
II.5 A máscara e o uniforme	267
II.6 Um problema de identidade	273
II.7 Um remédio para o medo	277
Parte III: Correntes de ar	285
III.1 rastro	287
III.2 estátuas	306
III.3 Só e Maravilha	314
III. 4 cabana / fogueira	320
III.6 desterrado.....	326
III.7 manual	336
III.8 presente	344
Considerações Finais.....	357
Bibliografia.....	363
Índice de figuras.....	371
Anexos	375
Anexo 1. “Inspiração” (entrada para o <i>Dictionnaire Maurice Blanchot</i>).....	376
Anexo 2. “Atravessar o intervalo: o abismo da experiência artística”	382

Quanto mais pura é a inspiração, mais destituído é aquele que entra no espaço onde ela atrai, onde ouve o apelo mais próximo da origem, como se a riqueza em que toca, essa superabundância da fonte, fosse também a extrema pobreza, fosse, sobretudo, a superabundância da recusa, e fizesse dele o que não produz, que erra no seio de uma inoperância infinita.

Maurice Blanchot

o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento

Georges Bataille





Fig. 1¹

Fig. 2

¹ As referências das imagens encontram-se no Índice de figuras (p. 377-379).

Introdução

O que é uma imagem? Porque somos afectados pelas imagens? Que trocas acontecem entre nós e as imagens, as imagens em que nos projectamos, nos reflectimos e nos encontramos, mas onde também nos precipitamos, nos afundamos, nos perdemos? Porque nos ausentamos, ao olhar uma imagem? Em que circunstâncias “regressamos”? Como somos transformados?

A imagem convoca uma estranha experiência. Experimenta-se um esbatimento dos limites, uma indeterminação entre o eu e o outro, o interior e o exterior. A imagem tem, para nós, uma estranha vida, não nos aproximamos dela com a mesma segurança com que manipulamos outros objectos inanimados. Mas se a experiência de olhar uma imagem é inquietante, a experiência de a produzir pode lançar-nos num estranhamento ainda mais vertiginoso.

Pela minha parte, noto que, ao desenhar ou ao pintar, o meu rosto acompanha a imagem emergente que a minha mão vai esboçando, contorcendo-se e transformando-se como se eu fosse uma actriz e a produção da imagem fosse uma espécie de teatro através do qual convoco uma presença. Se os traços e as manchas começam por ser os *meus* traços e as *minhas* manchas, gestos vindos de mim, radicados em mim, essa relação de pertença vai gradualmente sendo invertida, até me sentir eu “mesma” transformada nessa imagem que me esforçava por trazer à existência, uma entidade imaginária que me afasta de mim mesma e me desdobra noutra coisa. Como se eu me tornasse uma árvore, um arbusto, uma nuvem que muda de forma, sem cessar, ou algo ainda mais indefinido, como uma cor, um movimento, uma poça de tinta. No atelier, torno-me extremamente permeável à representação de que me ocupo, a ponto de ser indiscernível de onde vem exactamente a força de alteração e de formação com que jogo... Vem da minha imaginação, vem da matéria colorida que ganha forma sob as minhas mãos?

James Elkins afirma que a pintura é «uma espécie de insanidade», concedendo que uma tal afirmação pode parecer fora de moda «porque a doutrina pós-modernista abandonou a noção de que os artistas são génios melancólicos inclinados à depressão

maníaca e para lá do alcance do senso-comum».² Elkins insiste: «o atelier é uma insanidade necessária», uma «demência multicolorida», uma «psicose», atribuindo a loucura da pintura, em particular, ao que de mais íntimo há no próprio acto de pintar: o momento em que a tinta remete para si mesma, se auto-reflecte, e então ameaça absorver o atelier e o próprio pintor.³ A insistência na materialidade da tinta, que alastra cobrindo e transformando as superfícies do atelier e as roupas do pintor – que, por sua vez, se torna uma estranha criatura manchada, «como um soldado numa camuflagem perpétua»⁴ –, pretende sublinhar a experiência quotidiana de quem se dedica à pintura, de quem passa largas horas da sua vida no caos do atelier, por oposição, por exemplo, a alguém que trabalhe na atmosfera «asséptica» de um escritório. Com efeito, Elkins, compara mesmo o acto de pintar ao contacto com uma ferida infectada: não importa o quão o pintor se esforce por manter o atelier organizado, «não importa o quão bem limpa a ferida possa estar, é inútil fingir que ela está saudável ou que a infecção não existe».⁵ Daí que, para Elkins, o atelier também seja comparável a um útero morno, cuja temperatura tanto viabiliza a criação de vida quanto acelera um processo de putrefacção, o que o leva ainda a uma outra metáfora: «o atelier é um pelicano, curvado sobre si mesmo, e o artista é o fluído que continuamente se eleva, condensando-se, e volta a escorrer sobre si mesmo».⁶ Então, porque a indeterminação do material com que o pintor luta para criar uma imagem de algum modo ameaça o pintor de se tornar ele mesmo um ser indeterminado, informe, esses momentos em que a pintura remete para a própria tinta, na intimidade do atelier, tendem a adquirir uma qualidade interdita e a serem recalcados como uma «cena ilícita».⁷

Nesta investigação proponho algumas pistas, não tanto para esclarecer ou desmitificar esta experiência de estranhamento, mas para a articular com as exigências da vida além-atelier – como admitir que ela aconteça em primeiro lugar, como voltar dela, o que é que ela diz sobre mim, etc. Embora não me detenha especificamente no caso particular da pintura, recorrendo a uma abordagem mais abrangente do impulso criador e do acto representacional, procuro, sempre que possível, retornar à questão da

² James Elkins – *What Painting Is: How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy* (1999), p. 168.

³ Elkins – *Op. cit.*, p. 172-173.

⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁶ *Ibid.*, p. 178.

⁷ *Ibid.*, p. 178.

imagem e, mais precisamente, às questões que a estranha vida que pressentimos na imagem nos coloca a nós, ao nosso eu, às ideias que cada um possui sobre si próprio, mesmo as mais arreigadas. Proponho, pois, uma reflexão sobre como essa indeterminação, despertada no nosso íntimo pelo processo criativo (assim como pela imagem que dele resulta), entra em conflito com uma exigência que dificilmente nos deixa de espicaçar: a exigência de nos afirmarmos como *alguém*, e como alguém *bem determinado* – a exigência de possuir ou adquirir uma identidade própria, um modo de ser autónomo, consistente, estável, que não se dissolve nem se altera, mesmo perante as circunstâncias mais perturbadoras. O processo criativo, tal como o descrevi nos parágrafos anteriores, parece exigir de nós algo inteiramente contrário à exigência de autocontrolo e de autodeterminação que subjaz a uma tal concepção de identidade. E, no entanto, ouvimos amiúde que é pela arte que expressamos aquilo que nos é mais próprio, que a arte é a expressão máxima da nossa subjectividade – entendendo-se por subjectividade a nossa particularidade mais irreduzível, aquilo que nos distingue de todos os outros, aquilo que, em nós, é único e irrepetível, absolutamente original. Mas será que aquilo que em nós é único e irrepetível nos é realmente próprio e original? Será justo pensá-lo como uma propriedade e como uma originalidade? Como se a *expressão* e a *causa* do nosso ser pudessem coincidir absolutamente, ser a mesma coisa? E como poderia o gesto artístico ser um gesto realmente *criador* se tivesse como fim exprimir algo que existiria algures em nós, já totalmente determinado?

É sabido, em todo o caso, que os artistas sempre se confrontaram com uma boa dose de desposseção no seu fazer: obsessões, compulsões, bloqueios, catarses, enfim, todo um conjunto de resistências e movimentos que revelam diferentes graus de involuntariedade e um desconhecimento radical sobre o que verdadeiramente motiva e guia o processo criativo. Mas, então, aqueles que foram ou têm sido capazes de criar são aqueles que de algum modo persistem ao acederem a ser temporariamente levados por essa força desapropriadora que o processo criativo desperta neles. Mesmo que se comece a trabalhar com uma certa intenção, é uma prerrogativa do processo criativo que o próprio médium utilizado, o material que constitui a obra emergente, adquira gradualmente uma vida própria, exigindo ao artista esta ou aquela abordagem, e nunca deixando de o ameaçar, como o exemplo da tinta e do pintor nos deixa entrever. Escutando os artistas ou lendo os seus testemunhos, é evidente que o poder de criar não está efectivamente nas suas mãos e é por isso que o seu fazer não pode ser reduzido a uma técnica ou a uma mestria: o que fazem tem mais que ver com necessidade e

intuição do que com escolhas voluntárias e deliberadas. Uma tal falta de controlo não constitui apenas uma aura de carisma artístico, antes é, como defendo, a própria essência do carácter de um artista, a essência do seu modo de ser, e esse modo de ser do artista, por sua vez, pode ensinar-nos algo sobre a condição humana, especialmente a insustentabilidade da ambição de identificação plena que tem obcecado o Ocidente. O que pode aprender com o artista uma cultura obcecada com a fixação da identidade? Eis, em suma, a pergunta que mantereí no horizonte desta investigação.

Mais especificamente, portanto, proponho uma reflexão sobre como a experiência de indeterminação, tal como ela é enquadrada pela arte, pode contribuir para suspender ou destabilizar as pressuposições inerentes a uma certa concepção de identidade prevalente na nossa cultura. Como procuro explicitar ao longo dos capítulos desta dissertação, a arte convida-nos a experimentar de um modo positivo – criador e libertador – aquilo que, em nós, foge ao controlo do nosso eu. Sem um mínimo de confiança nessa perda de controlo, não é possível responder ao apelo da arte, não é possível consentir que a loucura do atelier, essa «cena ilícita» (denegada pela «doutrina pós-modernista»), não é apenas temível, mas também desejável. Antes de prosseguir, contudo, é necessário notar que a loucura a que me refiro não é a da psicopatologia (não procuro, de modo algum, romantizar a doença mental), mas a loucura no sentido preciso de que o acto criativo implica uma experiência (doseada) de desidentificação, de saída de si – aquilo a que Platão chamou *ékstasis*. Esta experiência, renovando-se em cada acto, implica sempre, então, uma outra manifestação do “sujeito”, o qual existirá necessariamente enquanto multiplicidade do “si”.

A ideia de que possuímos ou devemos adquirir um modo de ser “próprio” (que a arte por sua vez expressaria, como se o gesto artístico fosse o apogeu de um autoconhecimento, a capacidade de revelar a verdade sobre quem nós somos) corresponde a uma concepção da identidade que entra em conflito com o mergulho no desconhecido que o processo criativo precisamente nos exige. Tal conflito deve muito à tradição filosófica em que se forjou o conceito de sujeito moderno, conceito esse decisivo para o advento da modernidade propriamente dita, para a consolidação da emancipação da razão face ao fundo religioso de onde ela emergiu. Com efeito, durante muitos séculos o pensamento racional continuou a precisar de recorrer à ideia de Deus ou do divino para se afirmar como um discurso através do qual nós, seres humanos, seres claramente falíveis e limitados, podemos ainda assim conhecer o real, conhecimento esse que viabiliza um domínio sobre as coisas do mundo, nos dá controlo

sobre o que nos acontece e sobre o que fazemos acontecer. Já a filosofia moderna, através do conceito de sujeito, esforçou-se por transferir para o homem a proveniência divina das condições do acto de conhecer, enquanto acto que nos confere um poder de acção, pois só um sujeito inteiramente autónomo na sua capacidade de conhecer se pode tornar um agente inteiramente responsável pelos seus próprios actos – um agente livre.⁸

Ora, a palavra sujeito vem do latim *subjectum*, que significa «lançado de baixo», aludindo ao que está por baixo, ao que se *supõe* para que se possa conhecer (é essa a questão transcendental colocada por Emmanuel Kant: «o que há a supor como condições para que essa experiência que temos [acerca do conhecimento do mundo] seja possível?»⁹). Com efeito, é sobretudo com Kant, e antes deste, com Descartes (e depois destes, com Hegel), que se vai consolidando o conceito de sujeito moderno como uma *base* a partir da qual poderíamos voltar a adquirir as certezas a respeito do “ser” do ser humano que outrora se radicavam na ideia de Deus. É por isso que, se o conceito de sujeito se começa a delinear para que se possam re-fundar as certezas (e o domínio) sobre o real num paradigma secular, para que o sujeito possa conhecer e manipular, de forma inteiramente autónoma e livre de qualquer constrangimento, os objectos que lhe concernem, sejam estes objectos físicos ou abstractos, o principal “objecto” que o sujeito deve necessariamente conhecer e dominar é ele mesmo, enquanto sujeito («o que há a *supor*?»). Todavia, no coração de uma tal operação filosófica jaz uma contradição: como pode o sujeito conhecer-se a si mesmo, se, para tal, ele tem de se fazer objecto, nunca podendo coincidir consigo mesmo, nunca conseguindo fixar-se enquanto uno?

Voltemos ao par constituído pelo artista e pela obra de arte, que escapa inegavelmente à lógica pressuposta pelo par sujeito-objecto, tal como ela foi concebida pela tradição filosófica que acabei de evocar. O artista actua sobre a obra emergente e transforma-a, mas o movimento dessa acção não tem uma direcção unívoca, circula

⁸ Esta breve síntese sobre as condições que levaram à invenção do sujeito radica nos contributos do filósofo Marc Sherringham (*Introduction à la philosophie esthétique*, 1992, p. 122-130), que descreve o advento da filosofia moderna como a passagem de uma metafísica do ser a uma metafísica do sujeito. Segundo o autor, a transformação do ser em sujeito consolida-se no domínio da teoria do belo: se antes o belo era uma qualidade atribuída ao objecto, na modernidade o belo passa a ser considerado *subjectivo*, relativo à particularidade de cada sujeito individual – passa a ser uma *questão de gosto*. O que significa também que cada vez menos se atribui a causa da fruição estética à relação de desejo que nos atrai a um objecto, privilegiando, antes, o sentimento de prazer que gozamos ao contemplar algo que julgamos ser belo. Por outras palavras, é a ideia de que a fruição estética depende exclusivamente do sujeito, que levou a que se tenha chegado a afirmar a sua total autonomia, pré-requisito para considerar o sujeito a nova referência central da ontologia.

⁹ Kant *apud* Jean-Luc Nancy – “Un sujet?” (1992), p. 43.

vertiginosamente entre um e o outro, até que o artista se sente transformado pela obra, uma inversão que parece dotar a obra de vida e de capacidade de acção, privando o artista das propriedades definidoras do sujeito (o controlo sobre as próprias acções através da capacidade de explicar racionalmente o que está a acontecer, de identificar as causas e distingui-las das consequências). Não se pode, em rigor, atribuir a obra de arte a um “sujeito” conhecedor daquilo que está a fazer, pelo menos não lha podemos atribuir da mesma maneira, como por exemplo, num tribunal, atribuiríamos ao sujeito de direito que tenha cometido este ou aquele crime, a decisão deliberada, consciente, premeditada, de o praticar – ambos são autores de um acto, ambos respondem por ele, mas essa autoria, ou essa responsabilidade, baseia-se ou deve basear-se em pressupostos distintos. No contexto jurídico, para manter o exemplo, exige-se que se pense o sujeito como uma unidade que goza de autonomia de decisão. Mas esta concepção, directamente proveniente do sujeito do conhecimento forjado pelo discurso filosófico, é uma construção, e enquanto construção ela surgiu em resposta a certas necessidades, ignorando necessariamente outras, e falhando redondamente em dar conta de certos fenómenos – nomeadamente o gesto artístico. Sem dúvida, podemos conceber o “ser” do ser humano de outras maneiras, mas foi o conceito filosófico do sujeito moderno que veio a tornar-se dominante, não apenas no contexto jurídico que acabei de referir, mas em todos os domínios do mundo dito ocidental (tanto que, se nos quisermos referir à noção de sujeito predominante, hoje, na nossa cultura, será mais justo afirmar que “sujeito ocidental” é uma expressão redundante). Com efeito, mesmo se a noção de sujeito já foi, entretanto, amplamente discutida, criticada, desconstruída, a ponto de se declarar a «morte do sujeito» pelo próprio discurso filosófico que a trouxe à luz (e para esse questionamento, de resto, foram contribuindo outros discursos entretanto formados, como a psicologia, as ciências sociais, a linguística, as neurociências, para além de uma profunda autocrítica da filosofia), isso não significa, de todo, que os pressupostos subjacentes a esse conceito tenham deixado de ser operantes. Muito pelo contrário, continuam a determinar o sentido convencional que se atribui hoje à palavra sujeito, mesmo se este fosse agora mais vago e difuso. Por isso, tais pressupostos continuam a influir no modo como nos apreendemos a nós próprios, como interpretamos a *nossa* experiência do mundo. Num seminário intitulado “O suposto sujeito” (1992)¹⁰, Jean-

¹⁰ A transcrição deste seminário foi publicada, juntamente com a transcrição de um segundo seminário intitulado “Alguém”, sob o título “Um sujeito?” (em francês “Un sujet?”) no volume colectivo organizado

Luc Nancy adverte que não é de todo certo, numa discussão a respeito do sujeito, que os intervenientes estejam a falar da mesma coisa, mas aponta para um «sentimento linguístico» transversal comum a todos os usos da palavra (sem o qual, de resto, esta tornar-se-ia inoperante), sentimento que o autor descreve assim:

sujeito designa o ser próprio de um agente de representação ou de volição. [...] Um sujeito é esse “alguém” que pode ter representações e/ou volições. [...] [O] mesmo sentimento linguístico indica-nos também que poder ter esse tipo de coisas, de representações e/ou de volições, supõe imediatamente uma propriedade bastante precisa e que é precisamente a propriedade da apropriação. Poder ter representações ou volições é poder tê-las como suas, e isso, não no sentido de uma posse exterior, mas segundo uma verdadeira assimilação a si mesmo. É preciso que esse “alguém” tenha a representação ou a volição presente em si mesmo como si mesmo. [...] Neste sentido, ter algo como seu é de uma maneira ou de outra reencontrar-se nisso ou reencontrar-se a si mesmo nisso. O sujeito que compreendemos como agente, ou como portador de uma representação ou de uma volição, é então aquele que é para si mesmo. O “ter-se a si mesmo” ou o “ser para si mesmo” define mais latamente o sujeito assim compreendido.¹¹

Em suma, o sujeito supõe-se a si mesmo a partir do sentimento de que as representações e volições que o atravessam são suas, porque esse sentimento de pertença parece indicar que elas têm origem nele mesmo, que ele é a sua própria causa. Dito de outra maneira, o sujeito faz confluir o ter e o ser, depreendendo-se a si mesmo a partir de uma identificação interpretada como posse. Ora, neste mesmo texto, Nancy dedica-se a demonstrar que esta significação do sujeito, oriunda do discurso filosófico, constitui uma tautologia: a pressuposição de um si mesmo que determina o “si mesmo” como pressuposição. Trata-se de um processo de auto-constituição ou de auto-fundação, no qual, quanto mais o sujeito se supõe a si mesmo como causa ou fundamento de si mesmo a partir de um sentimento de propriedade, mais seguramente se ergue e se afirma enquanto sujeito que põe e dispõe daquilo que lhe é “próprio”, interpretado como tendo origem em si mesmo. Um tal sujeito sente-se seguro da sua própria existência na exacta medida em que ela é pressuposta por tudo aquilo que ele sente como seu, como

por Dominique Weil, acima citado.

¹¹ Nancy – *Op. cit.*, p. 54.

sua propriedade, tendo origem em si e sendo determinado por si. Um tal sujeito sente-se ameaçado, enfim, quando, entrando no atelier ou aproximando-se de uma imagem artística, experimenta essa lógica desmoronar, lançando o seu ser na maior das incertezas. A experiência de indeterminação, tal como ela é enquadrada pela arte, questiona a relação causal que identifica o sujeito como causa das representações e volições que sente como suas, convidando-nos a interpretar de outra maneira o sentimento de pertença que, não obstante, identifica o sujeito com essas representações e essas volições. Uma pergunta pode já começar a ressoar (e tentarei, ao longo desta tese, se não dar uma resolução cabal, enunciar algumas linhas de resposta): *essas representações vêm do sujeito, ou é ele que vem delas?*

É, pois, um tal questionamento do sujeito como causa de si mesmo (e das suas representações e volições) que me proponho a aprofundar nesta investigação. O gesto artístico, e o reconhecimento das pistas que aí descobrimos sobre um outro modo de pensar o “ser” do ser humano, que não aquele pressuposto numa acepção lata de “sujeito”, integram o cerne desta investigação, ainda que não me pareça necessário (ou sequer viável) que abandonemos este “sujeito” problemático, dado que não podemos abdicar de “nos supor”, de termos algumas certezas a respeito de quem somos para conseguirmos agir no nosso dia-a-dia. Tudo depende, como procuro mostrar, do grau em que pretendemos assegurar-nos de quem somos, apropriar-nos das representações e das volições que nos constituem. Tudo depende, enfim, se somos capazes de *nos* questionarmos e de o fazermos em profundidade. Daí que tenha começado por afirmar que busco, com esta investigação, pistas para articular a experiência do atelier com a vida “lá fora”: a vida dita “prática”, “corrente”, “quotidiana”. Quando uma certa lógica subjaz ao conceito de sujeito e se mantém actuante, ela é, como procuro argumentar ao longo desta dissertação, incompatível com o gesto artístico. No atelier, quando se cria alguma coisa, isso acontece à revelia de qualquer esforço de se supor a si mesmo como causa daquilo que se procura fazer acontecer, mas também pode dar-se o caso, e acontece amiúde (se esse esforço auto-referencial estiver demasiado presente), que se deixe de conseguir criar. A criação artística não é compatível com a lógica da auto-suposição.

A título de exemplo (um exemplo bastante benigno, diga-se de passagem, de entre as possíveis consequências negativas de levar a lógica do sujeito para o interior do atelier), imaginemos o dia-a-dia de uma potencial artista que ingressa num curso de pintura, e que, à medida que avança na sua formação artística, à medida que se torna

cada vez mais consciente de si mesma, enquanto produtora de representações, e se preocupa sucessivamente com a originalidade do seu fazer, também, cada vez mais, se esforça por fazer remeter a causa dessa produção a si própria, ao seu eu vigilante e ávido de se conhecer e de se apropriar dessa potência apropriadora que é o acto representacional. Se me é permitido, aqui, aludir a uma aprendizagem pessoal, a uma dificuldade que informou sem dúvida o arranque e o desdobramento desta investigação, avanço desde logo que pode suceder, no dia-a-dia dessa aprendiz de pintora, uma progressiva paralisação diante da folha em branco que outrora cobria de tinta sem pensar duas vezes, um bloqueio criativo que não ata nem desata enquanto não for posta em causa a lógica do sujeito que a aprisiona, sem que ela o saiba, nesse eu expectante de ver algo acontecer a partir dele mesmo. Obviamente, não defendo aqui que, para criar, nos devemos esforçar por nos manter na ignorância a respeito do processo criativo, nem que devemos evitar estimular ou ampliar a nossa autoconsciência. Se rejeito a lógica auto-referencial subjacente ao conceito de sujeito, não nego de todo a participação da autoconsciência no processo criativo, tampouco o seu papel absolutamente fundamental. Simplesmente oriento o foco para a necessidade de reposicionar o eu do artista, para a necessidade de o retirar do centro do processo criativo de maneira a desobstruí-lo. A verificação dessa desobstrução, enfim, poderá servir de mote para cuidarmos que, não só a lógica do sujeito não seja transposta para o atelier, como essa outra lógica do atelier, a estranha lógica que subjaz ao processo criativo, possa extravasar um pouco para lá do atelier, possa tocar, fecundar e transformar a vida além-atelier.

A linguagem que usamos para descrever o processo criativo, de resto, não cessa de desmentir a auto-referencialidade do sujeito, ou essa centralidade do eu, que faz definhar o gesto artístico. Quando se diz que os artistas respondem a uma *vocação*, subentende-se que o gesto artístico não nasce de uma decisão autónoma e voluntária, mas de uma pré-disposição, algo que *antecede* o eu, e que, nessa antecendência, de algum modo chama por ele, incitando-o a criar. Falamos de *dom* artístico, indicando o fazer artístico como o resultado de uma recepção. Quando a “coisa” flui, dizemos que estamos *inspirados*, recorrendo a essa metáfora que faz do ar que vem de fora de nós o combustível do acto criador.

Ora, é precisamente a noção de inspiração, essa expressão frequentemente convocada no atelier, que servirá de mote ao desenvolvimento das questões que tenho vindo a colocar. Pode parecer estranho, propor-me a investigar uma palavra aparentemente tão gasta, que ainda para mais nunca se desvinculou totalmente de um

discurso religioso, mas o facto é que ela persiste. Tal persistência interessa-me precisamente porque é através dela que podemos pensar a insuficiência da técnica (da mestria do sujeito, do reino dos fins) para falar em arte. Interessa-me que seja à inspiração que recorremos para indicar a fecundidade de um contacto. Dizemos que algo nos inspira quando desencadeia não apenas uma comoção interior, mas a necessidade de lhe dar forma. De *fazer* alguma coisa. A inspiração evoca simultaneamente algo que nos precede e que nos excede. Que nos preenche, transbordando. Está próxima de noções como *passagem* ou *transmissão*, dando conta da porosidade das fronteiras implicadas no fazer artístico, que não começa nem acaba na pessoa do artista, nem tampouco na obra produzida – tanto que quem não é artista, mas se sente tocado (trespassado, instigado, alterado...) pela sua exposição a uma obra também diz: *fiquei inspirado*. A inspiração nomeia, em suma, a possibilidade de um recomeço que advém de uma passagem, a abertura de um caminho através de uma recepção que nos chega de fora – pelo menos, de fora do eu – e essa recepção é o germe, em torno do qual algo novo pode começar a ganhar forma.

Todavia, a noção de inspiração é também embaraçosa. Não é um acaso que, sendo uma palavra perfeitamente viva no discurso informal que circula entre nós, dificilmente a encontraremos em certos contextos mais “sérios”, como, por exemplo, a escrita de uma dissertação de doutoramento. Certamente, algumas das vezes em que partilhei estar a escrever uma dissertação sobre a inspiração, a reacção foi de alguma incredulidade: *como assim? porque não falar antes em criatividade?* O motivo dessa aversão à noção de inspiração prende-se com o facto de que ela está também bastante veiculada à acepção que o Romantismo lhe conferiu, de um *poder* criador a que alguém acede e controla para produzir uma obra de arte. Quem quer que seja sensível à necessidade de não submeter a arte à lógica do sujeito que expus nos parágrafos anteriores (e que é levada ao seu auge, notemos, precisamente no período romântico), deverá necessariamente, e com razão, franzir o sobrolho a essa acepção. Ela atribui a originalidade e o valor da obra produzida a uma propriedade de um sujeito, apela à autoridade de “alguém”, e não à experiência artística propriamente dita. Vale a pena notar que esta interpretação da inspiração está muito próxima de uma certa interpretação que se pode fazer da noção de génio, através da qual se tem pensado a excepcionalidade do artista, e que também se presta à afirmação da auto-suficiência de um sujeito, ao apelo à autoridade e ainda a prescrições normativas de quem pode, ou não, ser um génio. Todavia, se essas interpretações da inspiração e do génio, que em nada se

alinham com as propostas desta investigação, continuam actuautes, como terei oportunidade de explicitar, não é porque insistimos em pronunciar as palavras «inspiração» e «génio», mas porque algo absolutamente estruturante da lógica que subjaz a essa interpretação, mesmo se aquela já vem sendo contestada há décadas, permanece por questionar. Rejeitar activamente estas palavras ou desvalorizá-las como atavismos que sobrevivem na linguagem corrente de um modo inconsequente, não garante de todo a reformulação dessa lógica, sobretudo quando as próprias palavras contêm em si mesmas as pistas para a desmentir. Assim sendo, não poderá ser mais útil o esforço de despir a noção de inspiração dessas conotações (marca de originalidade e valor, poder criativo, autoridade), para descobrir o que nela persiste de verdadeiro? Para nos aproximarmos daquilo que o gesto artístico tem de mais inexplicável? E para compreender o que esse gesto tem, efectivamente, de criador e libertador?

Maurice Blanchot, que não teve pruridos em falar de inspiração, afirma que se conserva a pureza da inspiração se se fizer da obra uma via para a inspiração em vez da inspiração uma via para a obra.¹² Embora não tenha havido lugar, nesta dissertação, para convocar e desdobrar o pensamento deste autor, é necessário referir desde já que, sem a reformulação da inspiração proposta por Blanchot nalguns textos críticos e teóricos publicados ao longo dos anos 40 e 50 do século XX, a minha investigação não teria tomado a direcção que tomou.¹³ Ideias de Blanchot, tais como «[a] inspiração não é o dom do poema a alguém que já exista, mas o dom da existência a alguém que ainda não existe»,¹⁴ ou «para escrever é preciso já estar a escrever»¹⁵, assim como a epígrafe que antecede esta Introdução, são como que um refrão recitado interiormente, conduzindo o

¹² Cf. Maurice Blanchot – *L'espace littéraire* (1955), p. 248.

¹³ Destes textos, destaca-se o ensaio *L'espace littéraire* (1955), onde Blanchot dedica todo um capítulo à inspiração (“L’inspiration”, p. 213-250), assim como alguns textos publicados nas colectâneas de artigos *Faux pas* (1943), *La part du feu* (1949) e *Le livre à venir* (1959), este último publicado em português pela editora Relógio D’Água, em 2018 (*O Livro Por Vir*). Num outro lugar, pude fazer uma síntese do pensamento de Blanchot em torno da inspiração (a entrada, intitulada “Inspiration”, para o *Dictionnaire Maurice Blanchot*, organizado por Mike Holland e Hannes Opelz, que ainda se encontra no prelo), sendo que planeio, num futuro próximo, articular o pensamento de Blanchot com as conclusões que a investigação exposta na presente dissertação me permitiu delinear. Em jeito de antecipação, e para que se possa sondar a presença matricial – ainda que ausente – de Blanchot nestas páginas, junto em anexo, no final desta dissertação, o artigo escrito para o referido *Dictionnaire*, assim como um artigo que publiquei em *Convocarte: Revista de Ciências da Arte*, nº8/9 – Arte e Tempo (2020), pp. 180-200, intitulado “Atravessar o intervalo: o abismo da experiência artística”, onde já pude começar a pensar essa articulação.

¹⁴ Blanchot – *Op. cit.*, p. 306.

¹⁵ *Ibid.*, p. 234.

teor destas páginas em torno do abismo misterioso que a arte nos revela e para onde a inspiração nos arrasta.

Ora, para esclarecer o que a inspiração nos pode convidar a descobrir, não apenas sobre o processo criativo, mas sobre a condição humana em geral – para arrancar a inspiração dessa associação a uma suposta auto-suficiência do artista, para voltar a pensar a base *relacional* do acto criador –, proponho que prestemos atenção ao movimento respiratório que ela convoca, ao facto de que ela nos propõe pensar o acto criador através do esquema da respiração. Para tal, proponho recuar às origens da formulação dessa metáfora na Antiguidade grega mais recuada, reconhecendo a sua primeira manifestação (de que temos conhecimento) no período homérico, passando pelo período arcaico, até à sua reconceptualização filosófica no período clássico, com Platão e Aristóteles. Para tal, procedo a uma análise dos termos gregos *enthousiasmós*, *ékstasis* e *melankholía*, que, vertidos para o português como entusiasmo, êxtase e melancolia, constituem o substrato daquilo que viemos a entender por inspiração.

A este rastreio etimológico da noção da inspiração, proponho ainda articular uma outra palavra herdada da Antiguidade grega que, não explorando o mesmo esquema da respiração subjacente à noção inspiração (e aos seus antecedentes gregos), o esclarece profundamente: a mimese (em grego, *mimesis*), também ela uma palavra de complexa definição. Mobilizada para nomear o acto representacional, a mimese oscila, já desde a Antiguidade grega, entre um entendimento da representação artística como a apresentação de algo novo, uma produção criadora, ou como uma repetição de algo pré-existente, uma *re*-produção ou imitação (daí as palavras mimetismo e mimetizar). A dificuldade em definir a mimese, como procuro tornar claro, tem tudo que ver com essa indeterminação abissal com que o artista inspirado se confronta, através da estranha lógica que governa o acto criador.

Philippe Lacoue-Labarthe, que pensou profundamente a relação entre uma impropriedade constitutiva do humano e o gesto artístico, fez da mimese o *leitmotiv* da sua obra, pelo que o seu pensamento (latente na escrita deste documento, desde a sua primeira linha e certamente reconhecível a quem os seus textos são familiares) guiará os meus esforços por vislumbrar, na via artística, através da inspiração e da mimese, uma alternativa à lógica da auto-apropriação que inevitavelmente ameaça tomar conta de qualquer sujeito, de qualquer um que, ao pressupor-se, o procure fazer com uma excessiva certeza.

Um outro autor que orientou esta investigação (literalmente e no domínio das ideias), é Tomás Maia, em cujo pensamento me apoio para verter para a imagem artística, sempre que possível, as considerações e conclusões ensaiadas nesta investigação, em que a inspiração e a mimese se entrelaçam, de modo a esclarecer como também a imagem artística pode abrir, para quem se aproxime dela com confiança, a mesma vertigem criadora e libertadora, aberta pelo processo criativo.

Na primeira parte desta dissertação, intitulada “Da inspiração divina à inspiração artística”, debruço-me sobre o sentimento de recepção que a inspiração nomeia, num questionamento que é duplo. Em primeiro lugar, procuro esclarecer os motivos de a produção artística, historicamente atribuída a uma origem divina, ser uma actividade que continua a resistir à apropriação pelo sujeito que se lhe dedica, mesmo no recuo das narrativas míticas e religiosas que dominaram a maior parte da nossa história. Em segundo lugar, problematizo a tendência, na sequência de um tal recuo, de tentar resolver ou colmatar essa resistência à apropriação, de maneira a explicitar as condições necessárias para manter desobstruída a via artística enquanto via de criação e libertação. A noção de inspiração e o levantamento etimológico dos termos gregos que lhe deram origem (entusiasmo, êxtase e melancolia, como já referi), servem de fio condutor para lançar este duplo questionamento, procurando mostrar como o esquema da respiração que lhes é subjacente nos permite reconsiderar a experiência da inspiração, hoje. Para tal, ao longo dos capítulos da primeira parte, proponho uma hipótese: que as sucessivas formulações gregas da inspiração traduzem as sucessivas etapas da emergência da autoconsciência – da progressiva apropriação, por parte de um indivíduo, dos seus pensamentos, sentimentos e impulsos para a acção (ou, como Nancy lhes chama, das suas representações e volições), cada vez mais sentidos como seus e reunidos no seio de uma interioridade unificada e pessoal. Então, quanto mais consolidada a autoconsciência, mais inquietante e ambivalente se torna a experiência da inspiração, a qual, além de ser sentida como a recepção de algo estranho ao eu, se impõe com uma força que o ultrapassa e o altera. Para condensar as tensões que a experiência da inspiração intensifica nesse processo histórico de vinda do eu a si mesmo, recorro a uma diferenciação entre o canto das Musas e o canto das Sereias. Estas duas figuras da mitologia grega traduzem duas maneiras diferentes de conceber a relação do poeta com o canto (é na poesia ou, mais rigorosamente, no canto poético que encontramos uma primeira reflexão a respeito do acto criador, a qual será aqui extrapolada para um pensamento sobre o acto representacional em geral), convocando uma oscilação

profundamente esclarecedora da ambivalência face à experiência da inspiração, como aquela que é expressa pelos pares presença/ausência, memória/esquecimento, controlo/descontrolo e vida/morte, pares que lhes são frequentemente associados. Neste passo, são fundamentais os estudos de Richard Onians, Julian Jaynes e Jean-Pierre Vernant, que procuraram reconstruir, a partir dos documentos históricos sobreviventes da Antiguidade grega mais recuada, uma mentalidade pré-racional, que terá antecedido a consolidação da autoconsciência. Esta proposta de que é a vinda do eu a si mesmo (a emergência da autoconsciência) que motiva a emergência de uma ambivalência face à experiência da inspiração, tem como fim esclarecer a intensidade com que se impõe, na história do Ocidente, a vontade de apropriação do gesto artístico, assim como a violência que decorre de se tentar submeter o gesto artístico a um projecto de auto-apropriação do sujeito. A articulação entre a recolha de dados históricos a que procedo – para argumentar a origem comum da emergência da autoconsciência e de uma ambivalência face à inspiração – e um esclarecimento sobre a forma actual dessa ambivalência, ou seja, o modo como tendemos, hoje, a experimentar e a responder à inspiração, será guiada, como já referi, pelo pensamento de Lacoue-Labarthe e de Maia.

Na segunda parte, intitulada “Uma lição de desapropriação da imagem: entre a Máscara e o Uniforme”, procuro aprofundar a relação entre o acto representacional e a formação da identidade, explicitando duas vias que o dispositivo representacional viabiliza (consoante se procura, ou não, reduzi-lo a uma função de identificação): a via da dominação e a via da libertação. Para melhor compreender como pode a arte abrir o caminho a um movimento libertador, mesmo se permanentemente em risco de ser instrumentalizada por um desígnio de dominação, proponho uma análise das diferenças entre uma máscara artística e um uniforme. Mais especificamente, foco-me em como cada um destes dispositivos miméticos mobilizam diferentes acções consoante a concepção de identidade que veiculam: no caso da máscara artística, o resultado temporário de uma instância de identificação entre muitas outras; no caso do uniforme, o resultado de uma fixação, a vontade de uma estabilização permanente. Desenvolvo esta diferenciação a partir de uma análise do filme *O Capitão* (2018) de Robert Schwentke, na companhia do pensamento de Philippe Lacoue-Labarthe sobre a *impropriedade*, assim como do ensaio *O Mito Nazi* (1990), por Lacoue-Labarthe em co-autoria com Jean-Luc Nancy.

Na terceira parte, intitulada “Correntes de ar”, exponho alguns registos do projecto artístico que constituiu a componente prática desta investigação de

Doutoramento e que desenvolvi em paralelo com a dissertação.¹⁶ Nos primeiros anos da investigação, todavia, o fazer artístico, o “trabalho” de atelier, tomou a dianteira na definição e exploração das linhas de investigação adoptadas, uma opção que se revelou determinante, tanto para as séries produzidas ao longo destes anos, como para o desenvolvimento da componente teórica que acabei de apresentar, uma vez que a leitura e a escrita foram sempre guiadas pela experiência do atelier. O projecto artístico, por sua vez, desenvolveu-se em torno de um fascínio pela transitoriedade das experiências (sejam estas sensitivas, emocionais ou intelectuais) e pela capacidade das imagens para captar e relançar esse movimento: o que elas têm de tocante, incisivo, disruptivo, face à experiência interior de as criar, mas também de as contemplar. No final de cada série apresentada, acrescento algumas palavras breves que acompanharam o seu aparecimento (ou a sua construção) no espaço do atelier, surgindo espontaneamente nos intervalos do fazer ou escritas posteriormente. Julgo pertinente a apresentação desses textos uma vez que tornam mais clara a pré-existência, ou mesmo a pré-condição, transversal a todas as séries produzidas, de um estranhamento que as inspira mas que só advém pelo próprio fazer da imagem, e que, em última instância, emudece. Sobre a relação entre esse emudecimento e a brevidade desses textos, posso antecipar o seguinte: umas vezes, escrevo como que para calibrar a abertura da pintura, afastar-me um pouco do excesso imersivo de uma imagem, quando sinto que poderá ser benéfico dar um passo atrás e conter vagamente a experiência; outras vezes, escrevo numa pausa natural da intensidade da pintura, quando me sinto algo tagarela e com a curiosidade de saber o que a imagem me convida a dizer. Em geral, no entanto, só escrevo sobre uma imagem quando esta já é suficientemente forte para resistir às palavras que lhe são dirigidas. O mais das vezes, se demasiado precoces, as palavras afugentam a aparição da imagem. A produção de uma imagem é delicada, como uma nuvem de vapor que só a custo se adensa para tomar uma forma, e que facilmente se dissipa quando alguém se põe a falar. Mas se a imagem já se *insuflou* dessa estranha forma de vida que a anima, então é às palavras que podemos precisar de recorrer, tal é a intensidade do emudecimento a que a imagem nos remete. O título que escolhi para esta dissertação – *O sopro mudo das imagens* – aponta para a desarticulação da fala que rodeia as imagens, como se face a cada imagem tivéssemos de reaprender a falar. Retomar o sopro mudo que antecede as palavras – e que lhes sucede.

¹⁶ Para aceder a um arquivo mais completo desse projecto, consultar o site: sarabelo.com.

Parte I: Da inspiração divina à inspiração artística

A estranheza da inspiração está ligada a essa anterioridade essencial do poema em relação ao poeta, esse facto de que este se sente, na sua vida e no seu trabalho, ainda por vir, ainda ausente em face da obra, ele mesmo inteiramente por vir, presença e celebração do porvir. Essa dependência é essencial.

Maurice Blanchot

Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?

Clarice Lispector

I.1 A velha história da inspiração

I.1.1 Um risco existencial

Num certo registo, digamos, prático, utilitário, que não podemos dispensar, um pintor não hesita em atribuir a si mesmo o impulso que o leva a pintar um quadro, pelo menos não hesitará em colocar o seu nome na folha de sala que o acompanha em exposição, e os visitantes dessa exposição não hesitarão em identificar o pintor como autor do objecto que têm agora diante de si. Ele fez a pintura, a pintura é sua. Mas se prestarmos atenção à experiência íntima de um artista embrenhado no processo criativo, é provável que se esboroe a qualidade de evidência que atribuímos a essa relação de posse, pois entre a intenção do artista e a realização da obra cresce um intervalo de resistências, surpresas e diferenças que a põe profundamente em causa. Como explicitiei na introdução, não é em si mesmo que o artista encontra a chave para a produção da obra, mas na própria elaboração da obra, à medida que esta parece ganhar uma vida própria. Quanto mais avançado o processo criativo, mais é a obra que dita o caminho, de tal maneira que ela parece produzir-se *apesar* do artista, à revelia dos seus motivos e das suas vontades.¹⁷

Num breve texto intitulado *O acto criador* (1957)¹⁸, Marcel Duchamp afirma que o artista parece agir como um ser mediúnico, fundamentando essa comparação na

¹⁷ Volto a remeter, aqui, para o pensamento de Maurice Blanchot, que nos convida a inverter a fórmula «é o artista que faz a obra», identificando, antes, a obra como causa do aparecimento do artista enquanto alguém capaz de criar.

¹⁸ Este texto constitui uma transcrição de um discurso proferido pelo artista na Convenção da Federação Americana das Artes, nos EUA, em 1957.

afirmação de que o artista não está plenamente consciente «daquilo que faz, ou porque o faz», sendo que as suas decisões, orientadas pela «pura intuição», «não podem ser traduzidas numa autoanálise, falada, ou escrita ou mesmo pensada».¹⁹ É neste texto que Duchamp apresenta uma «relação aritmética» para esclarecer sobre a diferença entre a intenção do artista e a obra que este produz, a diferença entre «o intencionado que permaneceu inexprimível e aquilo que se exprimiu inintencionalmente»:

No acto criador o artista vai da intenção à realização passando por uma cadeia de reacções totalmente subjectivas. A sua luta pela realização é uma série de esforços, dores, satisfações, recusas e decisões que não podem nem devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético.

O resultado do ser esforço é a diferença entre a intenção e a realização, diferença essa de que o artista não tem consciência.

Consequentemente, na cadeia de reacções que acompanha o acto criador há um elo que falta. A cisão que representa a inabilidade do artista para expressar completamente a sua intenção; essa diferença, entre aquilo que ele projectou realizar e o que realizou, é o “coeficiente artístico” pessoal contido na obra.²⁰

Ora, o «coeficiente artístico» é precisamente aquilo que escapa ao sujeito e desenlaça a sua auto-suposição. O acto criador advém de um diferimento interno que se manifesta nessa diferença irreduzível entre a intenção do artista e a realização da obra. Certamente, a introdução de um tal espaçamento ou intervalo entre intenção e expressão não é de todo exclusiva ao acto criador, mas o que pode o fazer do artista, que se esforça por abri-lo, ensinar-nos sobre os afazeres humanos em geral, que constantemente falham o seu propósito declarado?

É profundamente significativo que a concepção do artista como autor ou causa da sua obra seja tão recente, sendo que, durante a maioria da nossa história, o artista era considerado um ser inspirado por deus, alguém que recebia de outrem o seu dom criativo. Por sua vez, o recuo das explicações mítico-religiosas e a emergência da filosofia, e mais tarde da psicologia e do conceito de inconsciente, não aclararam assim

¹⁹ Marcel Duchamp – *O acto criador* (1957 [2022]), p. 8. Mais adiante, o autor acrescenta: «Eu sei que esta visão não suscitará a aprovação de muitos artistas que recusam o seu papel mediúnico e insistem na validade da sua plena consciência durante o acto criador – no entanto, a História da Arte, persistentemente, fundamentou as suas decisões acerca das virtudes de uma obra de arte em considerações completamente divergentes das explicações racionais do artista» (p. 10).

²⁰ Duchamp – *Op. cit.*, p. 13-14

tanto a estranheza que se introduz, ao longo do processo criativo, entre o artista e a sua obra.²¹ Tal sucede, precisamente, devido à inexorável precedência da obra em relação ao artista. Emmanuel Lévinas chamou à inspiração «essa intriga do infinito onde me faço autor daquilo que escuto»²², sugerindo que a apropriação de uma obra pelo seu autor é posterior a uma inexplicável experiência de recepção. Como referi na introdução, uma tal precedência nega ao processo criativo a inteligibilidade imediata das acções que se enquadram numa concepção de conhecimento clássica da relação entre um sujeito e um objecto. Num outro lugar, Lévinas observa que o «descrédito que atinge o sobrenatural no pensamento e nos costumes do Ocidente não alcançou o mistério da inspiração».²³ Podemos ler esta afirmação de duas maneiras: por um lado, continua em circulação uma concepção mítico-religiosa da inspiração, por outro lado, por mais que tentemos desconstruir esse tipo de discurso, a experiência da inspiração não se desmistifica – isto é, não se deixa apreender e dominar pelo “sujeito” que a experimenta. Como que aludindo aos motivos desta resistência, Lévinas, afirma que a

consciência da intromissão estrangeira na causalidade humana, essa velha experiência da inspiração [...] adquire uma gravidade excepcional quando nos perguntamos se o entusiasmo ou a possessão não se dissimulam no fundo de toda a actividade, e até sob a actividade primordial da consciência e da linguagem; se um delírio mais profundo que o pensamento não transporta o pensamento; se a linguagem que se pretende acto e origem, «palavra que corta», e se pretende como a possibilidade, se a houvesse, de terminar e de interromper, não é afinal uma passividade inveterada, o retorno de uma velha história, sem começo nem fim, um redemoinho impessoal e profundo que a sensação não percorre senão como uma ondulação superficial.²⁴

Lévinas alude assim que a experiência da inspiração é a intensificação de uma disposição que não diz respeito apenas à actividade artística, mas à generalidade da

²¹ Em *The theory of inspiration: Composition as a crisis of subjectivity in Romantic and post-Romantic writing* (1997), Timothy Clark atribui esta dificuldade ao modo como a generalidade das teorias da criatividade procuram compreendê-la somente através da psicologia individual, dando assim continuidade ao mito romântico de um poder criativo pessoal, auto-suficiente (p. 5-9). Pela minha parte, acrescento que esse falhanço decorre também de se procurar explicar logicamente ou cientificamente o processo criativo, pressupondo que a relação entre o artista e a sua obra se rege pela mesma lógica do par sujeito-objecto tal como este foi concebido para determinar as condições à priori do acto de conhecer.

²² Emmanuel Lévinas – “Dieu et la philosophie” (1975), p. 268.

²³ Emmanuel Lévinas – “La servante et son maître: a propos de ‘L’attente l’oubli’” (1966), p. 515.

²⁴ Lévinas – *Op. cit.*, p. 514-515.

condição humana. Com efeito, nesta primeira parte da minha dissertação tenho como objectivo examinar a ambivalência que sentimos perante a experiência da inspiração conquanto esta põe em evidência, expõe e intensifica, um modo de ser em aberto, que deriva do facto de que nos constituímos a partir das relações com o outro, o outro que sempre precede a formação de qualquer eu. Pensar a experiência da inspiração exige que reconheçamos, portanto, o quão nos encontramos expostos a forças que nos são anteriores e que nos ultrapassam, o quão somos influenciados e movidos por elas e, consequentemente, o quão indeterminado e volátil é o nosso modo de ser, aquilo que cada um chama habitualmente “a minha identidade”. A consideração de uma tal vulnerabilidade e indeterminação, por sua vez, exige que nos questionemos sobre os limites da consciência e sobre a capacidade de agir por conta própria – não apenas quando entramos no atelier ou transpomos a porta de um museu ou de um cinema, portanto, mas em todos os domínios da nossa vida. Pensar o mistério da inspiração sem recorrer a uma concepção mítico-religiosa da inspiração (mas sem deixar de reconhecer aí uma pista fundamental para o pensar), exige assim que se reconheça a precedência e a natureza inapropriável de uma exterioridade que nos é constitutiva, e exige, enfim, que se situe a persistência do mistério da inspiração na enorme dificuldade gerada pela retirada das narrativas-mítico religiosas: a angustiante incerteza sobre o sentido e o propósito do ser humano, uma angústia vivida intimamente por cada um de nós sempre que nos sentimos solicitados por uma escolha, pela exigência de uma acção pela qual assumimos total responsabilidade. É essa, enfim, a maior angústia do artista: como pode ele aproximar-se de um gesto verdadeiramente criador, como pode ele ser *original*?

Num breve ensaio intitulado “Le désastre du sujet” (1990)²⁵, Lacoue-Labarthe propõe que a emancipação da arte face à religião resulta numa crise que é dupla: não é apenas uma crise dos conteúdos da representação (dado que a arte se liberta da função de representar o divino), é também uma crise do próprio sujeito que se dedica ao gesto artístico – uma duplicidade que a palavra *sujet*, na língua francesa em que este autor pensa, nos dá a escutar, pois tanto nomeia o sujeito (neste caso, o autor) como designa aquilo a que chamamos *tema*, em português. Ao passar a ser o responsável pela decisão do que é ou não é arte, o artista passa também a ter de se autorizar a si mesmo enquanto artista, um movimento infinitamente complicado que o leva frequentemente ao extremo

²⁵ Em português: *O desastre do sujeito*. Este ensaio foi publicado na colectânea *Écris sur l'art: nouvelle édition revue et corrigée* (2014), p. 175-183.

de se confundir a si e à sua vida com a obra propriamente dita, pois torna-se difícil distinguir o processo criativo de um processo de autocriação.

Após o recuo das figuras divinas que mediavam a relação entre um artista e a sua obra, em vez de se aclarar essa relação, algo tende a esvair-se e a confundir-se. Quanto menos delimitada e abrigada pela crença religiosa, mais a experiência da inspiração se revela como uma autêntica experiência do limite: o limite que circunscreve uma determinada concepção do ser humano ou uma determinada identidade pessoal, que se torna poroso ou intermitente, que se entreabre para revelar uma falta de ser próprio. Então, tanto a obra em potência como a pessoa que se lhe dedica arriscam perder a sua definição, arriscam esvair-se um no outro. Tudo indica, portanto, que, na sua essência, a experiência da inspiração comporta um autêntico risco existencial. Apesar de viabilizar a produção de uma obra de arte, ela constitui a exposição máxima a um risco de indeterminação – exige ao artista que se estranhe a si mesmo e que abdique do controlo.

Ora, um tal perigo, por sua vez, não fica contido no processo criativo. Produzida a obra, quando alguém se acerca dela para a experienciar, pode voltar a abrir-se o mesmo abismo e a desenrolar-se o mesmo redemoinho impessoal e profundo que tão intensamente nos arrasta e nos mete em causa. É por isso que as obras artísticas nos inquietam tanto quanto nos fascinam, também elas nos lançam nessa incerteza existencial, prestando-se a um duplo movimento em que nos buscamos e nos perdemos simultaneamente. É com um tal risco em mente que proponho uma reflexão sobre como se joga, no processo criativo, mas também na relação entre o espectador e a imagem artística, a articulação entre a «velha história da inspiração» e a necessidade, precisamente, de nos constituirmos como sujeitos – a necessidade de nos pressupormos, de nos auto-sustentarmos, de nos apreendermos como uma unidade coerente e contínua, capaz de auto-reflexão, autodeterminação e autodomínio.

Trata-se, inevitavelmente, de uma articulação tensa e paradoxal, pois, como já referi, põe em jogo dois movimentos contrários: a inspiração leva à indefinição e o processo de subjectivação exige autodefinição. Apesar de contrários, os dois movimentos não requerem necessariamente uma relação de mútua exclusão; não só é possível encontrar um equilíbrio, aprender uma alternância, uma dança em que ambos os pólos desta dupla exigência se aprendem a valorizar mutuamente, como se descobre – é esse o horizonte desta primeira parte – que um viabiliza a existência do outro, que a abertura constitutiva que subjaz à experiência da inspiração é a condição do sujeito.

Todavia, embora condição, aqui, denote a possibilidade de vinda à existência do sujeito, e não o seu constrangimento, o segundo sentido da palavra tende a prevalecer quando nos deparamos com a abertura constitutiva do sujeito, ou, como Lacoue-Labarthe lhe chama, a sua impropriedade originária – daí o foco desta primeira parte ser o de esclarecer, não apenas os motivos da ambivalência que sentimos perante a experiência da inspiração, mas as consequências negativas de a tentar suprimir ao tentar resolver o paradoxo que a inspiração revela, uma supressão que se daria através de uma suposta ultrapassagem da condição em aberto do sujeito. Tais consequências constituem mesmo o horizonte desta tese, que termina com uma demonstração de como não podemos de todo excluir o elemento arriscado da experiência da inspiração, a vertigem onde o sujeito se abisma, lembrado do seu sem-fundo.

I.1.2 A origem histórica de uma ambivalência

Proponho estudar a origem histórica desta ambivalência, assim como da pretensão a ultrapassá-la (através supressão do abismo aberto pela experiência da inspiração), intuindo que a sua forma germinal nos permite vislumbrar com maior clareza algo que a sua configuração tende a ocultar – o facto de que ela é activada pela percepção de uma impropriedade constitutiva, que tanto nos fascina como nos aterroriza. Procedo, assim, à recuperação de alguns dados referentes aos primeiros esforços de compreender e de problematizar o gesto artístico como algo disruptivo, que interfere com uma necessidade, crescente ao longo da nossa história, de construir e preservar uma certa noção do eu.

Nesta pesquisa articulam-se, portanto, três fios condutores: as interpretações da experiência da inspiração mais antigas a que temos acesso, as origens históricas de uma certa concepção do “ser” do ser humano sem a qual a noção de sujeito ocidental não poderia ter ganho forma e a emergência da noção de imagem artística tal como a concebemos hoje, como uma representação onde simultaneamente nos procuramos e nos estranhamos. Procuro mostrar que, quanto mais consolidada a consciência do eu a respeito de si mesmo, mais inquietante e ambivalente se torna a experiência da inspiração, que, além de ser sentida como a recepção de algo estranho ao eu, se impõe com uma força que o ultrapassa e o altera. Proponho ainda que um tal entendimento da experiência da inspiração nos permite compreender melhor a ambivalência que também

sentimos perante a experiência de olhar uma imagem, tanto pelo modo como esta põe em causa quem pensamos ser, como pela facilidade com que ela nos conduz à alteração.

Ora, é na Antiguidade grega que podemos vislumbrar o desdobramento de todos os começos acima convocados: a preocupação com a individualidade e com a interioridade psicológica que se tornará o fundamento do sujeito ocidental, a consciência do papel das representações na construção dessa subjectividade, assim como a problematização do papel da experiência da inspiração nessa construção.

Dedico-me, pois, ao mapeamento de uma emergência gradual da ambivalência face à inspiração na Antiguidade grega, propondo-a separar em três etapas:

- (1) num primeiro momento, a experiência da inspiração é tida como uma experiência relativamente benigna (mesmo se ela comporta um risco²⁶);
- (2) num momento transicional, a ambivalência torna-se cada vez mais manifesta e é elaborada uma primeira formulação da experiência da inspiração como uma experiência problemática;
- (3) por último, a ambivalência é plenamente articulada e é formulada uma solução com consequências imensas, negativas, para a tradição ocidental.

As duas primeiras etapas, situo-as entre a Grécia homérica e a Grécia arcaica. Proponho que é na poesia de Homero, entre a *Ilíada* e a *Odisseia*, que encontramos a passagem de uma formulação da experiência da inspiração como algo relativamente benigno para a sua reformulação como uma experiência problemática. Esta proposta baseia-se numa análise das diferenças e das continuidades entre as figuras mitológicas das Musas e das Sereias, e numa leitura do episódio odisseico do encontro entre Ulisses e as Sereias.

²⁶ Que o gesto artístico, ou aquilo que identificamos retrospectivamente como tal, sempre se associou a uma experiência arriscada, é evidente, desde logo, nas pinturas pré-históricas, elaboradas no interior de grutas profundas, de difícil acesso e de ar rarefeito. A este respeito, vale a pena ler o artigo de Georges Charrière, “La scène du puits de Lascaux ou le thème «de la mort simulée»” (1968), onde o autor analisa uma das raras representações da figura humana da pintura pré-histórica – um caçador que aparenta soçobrar, junto a um bisonte igualmente moribundo – a partir de um levantamento dos perigos necessariamente associados à concretização dessa pintura, nomeadamente a alta concentração de dióxido de carbono no fundo da gruta, onde esta se encontra. Remeto também para o trabalho de David Lewis-Williams e Jean Clottes (*Les Chamanes de la préhistoire: text intégral, polémiques et réponses*, [1996] 2015), que compara a arte do paleolítico com a arte rupestre de povos caçadores-recolectores, e que explora a hipótese de que a primeira se teria enquadrado num conjunto de práticas xamanistas onde se vivia, precisamente, um confronto com a morte. A classificação da experiência da inspiração como uma experiência benigna não equivale, portanto, a considerá-la inócua ou isenta de perigos, mas tão-somente positiva, algo que se procura e que se valoriza sem reservas.

A terceira etapa, situo-a na Grécia clássica quando a inquietação face à experiência da inspiração é formulada em termos filosóficos em torno de uma reflexão sobre a noção de mimese e sobre a poesia mimética que pode ser generalizada para a arte em geral. É então que Platão avança com uma solução para o problema que a experiência da inspiração constitui para a formação dos cidadãos da sua cidade ideal, condensada na cena matricial que este legou para o pensamento ocidental sobre a arte, quando o filósofo afirma que se deveriam expulsar da cidade os poetas miméticos. Embora, pouco tempo depois, Aristóteles tenha formulado uma resposta alternativa, que consiste na reabilitação das actividades miméticas rejeitadas por Platão, sempre que precisamos de pensar o destino da arte na sua relação com a educação e com a possibilidade de uma conduta ética – isto é, sempre que precisamos de pensar a relação entre a arte e a *formação* do sujeito – sentimos a necessidade de revisitar a decisão platónica da expulsão dos poetas miméticos. Se tal sucede, se repetimos e replicamos as palavras de Platão, mesmo que seja para as refutar, se continuamos a sentir a necessidade de defender a arte do seu juízo, é porque algo permanece por resolver, e é por isso, essencialmente, que me ateno a este intervalo temporal.

I.1.3 No rastro da inspiração

Mas o plano que acabei de delinear, é preciso sublinhar, constitui apenas uma proposta – nada nos permite ter certezas sobre um passado tão remoto e sobre a sua relação com o presente.

Em primeiro lugar, não existe, no vocabulário grego, nenhum termo que corresponda rigorosamente à nossa actual noção de inspiração, que deriva do latim *inspiratio*, sendo necessário deduzir a concepção da experiência de recepção que ela nomeia através de um conjunto diverso de vocabulário que surge sobretudo associado à criação poética. Esse vocabulário, por sua vez, sofreu inúmeras transformações e descontinuidades ao longo do período histórico em análise, o que torna ainda mais incerta a história das ideias a que me proponho dedicar.

Como aprofundarei no ponto dedicado a Platão, este entende a inspiração como *ekstásis*, termo que significa estar fora de si, um estado de êxtase, de loucura, incompatível com o pensamento racional, aquele que permite a alguém conhecer e explicar os motivos das suas próprias acções. É por isso que esse estado também é

descrito várias vezes como *ekprhon*: fora do juízo. Numa das últimas menções que faz à actividade poética, Platão condensa-a da seguinte forma:

Existe, caro legislador, uma antiga estória [*palaios mythos*] – que, aliás, nunca nos cansamos de repetir – que consegue merecer o acordo universal de todos os poetas. Sempre que o poeta toma assento no tripé da Musa, deixa de ser senhor do seu próprio espírito [*ouk emprhôn*] e, à maneira de uma nascente, dele todas as coisas brotam e fluem livremente. (Leis: 719c)

Deixo em suspenso, por enquanto, o motivo da loucura, e comento apenas a afirmação de que uma tal experiência de arrebatamento constitui uma «antiga estória». Como Jackie Pigeaud observa, «o corte, a nostalgia da Antiguidade, existia já entre os antigos»²⁷, e, na sua obscuridade, a Antiguidade grega já se apresentava, no tempo de Platão tal como nos dias de hoje, como um terreno fértil para imaginar a origem de determinados modos de ser, ainda que a determinação dessa fundação pudesse corresponder, na verdade, a uma projecção retrospectiva. Quão antiga seria realmente essa concepção do poeta como alguém enlouquecido, fora de si?

Se voltarmos a nossa atenção para a Grécia homérica e para a linguagem utilizada na *Ilíada* e na *Odisseia*, nos documentos mais antigos escritos em grego que chegaram até nós, não encontramos nenhuma menção a uma experiência equiparável à que Platão descreve; é essa a conclusão a que chegaram vários estudiosos da Antiguidade, procurando mostrar que a associação da criação poética à loucura do êxtase foi elaborada apenas no século V a.C.²⁸ Mas isso não significa que os gregos do período homérico e, mais adiante, do período arcaico, não experimentassem de alguma outra forma a inspiração (o sentimento de recepção associado à criação), deixando-nos na sua linguagem, que nos chega somente através da poesia, pistas sobre o modo como conceptualizavam essa experiência.²⁹ Não há, todavia, um consenso sobre como interpretar essas indicações linguísticas, pois, além de se tratar de um trabalho de reconstituição complexo e especulativo, o desafio de compreender a experiência da inspiração em Homero insere-se no problema geral da interpretação da experiência

²⁷ Jackie Pigeaud – *Melancholia: Le malaise de l'individu* (2008), p. 216.

²⁸ Cf. E. R. Dodds – *Os Gregos e o Irracional* (1951), p. 95; cf. Tigerstedt – “Poetic inspiration in Greek literature before Democritus and Plato” (1970), p. 169, nota 30.

²⁹ Cf. Penelope Murray – “Poetic inspiration in early Greece” (1981), p. 88.

religiosa grega, dado que então as duas esferas, a artística e a religiosa, ainda não se tinham diferenciado.

Acontece, pois, que um dos indícios mais significativos sobre a experiência da inspiração em Homero é a celebre abertura dos poemas com um apelo a uma divindade – à deusa, no caso da *Ilíada*, para que esta cante a cólera de *Aquiles*, e à Musa, no caso da *Odisseia*, para que esta fale ao aedo sobre Ulisses, «o homem astuto que tanto vagueou». Esta invocação do divino, que parece definir a inspiração como uma instância de recepção divina, coloca desde logo a questão que ocupará o próximo ponto: como interpretar a identificação grega entre a inspiração e o divino?

Durante muito tempo, a invocação das musas, que continuou a integrar os diferentes géneros de criação poética que sucederam à poesia épica homérica, foi interpretada como um artifício imaginativo, um recurso estilístico próprio a uma obra de ficção e que não deve, portanto, ser tomado literalmente. É preciso notar que, para todos os efeitos, há já muito tempo que o vocativo às Musas se consolidou, de facto, como uma formalidade estilística. Na sua sobrevivência ao longo dos séculos (dos milénios!), trata-se de um procedimento que, embora não testemunhe pela vertente propriamente criativa da poesia, cumpre o desígnio de reivindicar a autoridade de uma certa qualidade poética através do alinhamento do poema com uma longa tradição que o sanciona como tal, a tradição herdada da Antiguidade grega. E como convenção épica, a invocação a uma divindade é particularmente ambiciosa na medida em que este género de poesia frequentemente se associa a uma vontade de legitimação de um povo.³⁰ No entanto, embora seja compreensível que se tenha podido “reconhecer” na invocação dos poemas homéricos o mesmo mecanismo formal de apelo a uma autoridade fundacional a que os seus ecos posteriores recorrem, essa familiaridade resulta de uma identificação anacrónica que obscurece a experiência original que lhes subjaz.

Fixadas pela escrita algures na passagem do período homérico para o período arcaico³¹, a *Ilíada* e a *Odisseia* são o produto de uma tradição oral, em que os poemas

³⁰ Lembremos, por exemplo, o poema *Os Lusíadas*, publicado em 1572, durante o classicismo português, que glorifica a história de Portugal e abre com uma invocação às Tágides, as ninfas do Tejo, nas estrofes 4 e 5 do Canto I. Mas já os romanos, os primeiros a apropriar-se da cultura grega e a fazê-la sua, replicavam esta fórmula; também a *Eneida*, que reivindica, para os romanos, uma ascendência à era dos heróis cantada pelos poemas épicos gregos, ao apresentar o povo romano como descendente do troiano Eneas, abre com a interpelação: «Musa! Recorda-me as causas da guerra» (I, 8).

³¹ Como terei oportunidade de aprofundar mais adiante, embora os antigos considerassem que Homero foi o autor destes poemas e durante muito tempo se tenha assumido sem questionamento essa atribuição de autoria, é actualmente um consenso de que a *Ilíada* e a *Odisseia* são o resultado de uma longa tradição

não eram lidos, mas cantados, e a sua composição era indistinguível da memorização e da recitação. Foram, portanto, poemas formados e reformulados por gerações anónimas de aedos que se sucederam ao longo da chamada “idade das trevas gregas”, o intervalo de séculos que vai do colapso da civilização Micénica em 1100 a.C. até à ascensão das primeiras cidades-estado gregas, no início do séc. IX a.C.. Relatando a grandeza da era dos heróis, e retendo muitos traços da desaparecida civilização micénica que precedeu a civilização grega, estes poemas foram engendrados num período marcado por invasões e migrações em larga escala que resultaram numa acentuada diminuição populacional e na dispersão e no isolamento das comunidades, que se tornaram iliteratas, predominantemente rurais e se organizaram em pequenos *genos* de base familiar. Largos séculos e condições de vida materiais e sociais profundamente distintas separam, pois, a Grécia homérica de qualquer tradição que a tenha vindo a replicar, inclusive a própria tradição grega posterior, a que nos chega do período clássico, e que, apesar de corresponder a um período histórico bastante circunscrito, frequentemente é tomado como sinónimo da Antiguidade grega por inteiro. Assim, se quisermos considerar a *Ilíada* e a *Odisseia* como poemas de algum modo fundacionais da tradição ocidental que veio a engendrar o sujeito ocidental (o sujeito que a experiência da inspiração põe em causa), justificando que aí se busquem pistas para nos compreendermos melhor a nós mesmos, é necessário, para esse exercício ter efectivamente alguma validade histórica, que sejamos capazes de diferenciar a Grécia que nos é familiar, a Grécia do célebre século de Péricles, da Grécia recuada e desconhecida que gerou esses poemas, e de onde eles nos chegam como fragmentos em grande medida desprovidos de contexto. É preciso perscrutar a estranheza desses poemas, pelo que ela indicia de uma outra forma de perceber e conceber o mundo.

Ora, como já fiz alusão através do comentário preliminar à citação de Platão, o estudo da Antiguidade não é desinteressado, transporta expectativas e preconceitos do presente, tanto mais que olhamos para Antiguidade grega nem mais nem menos como o lugar de origem da cultura ocidental, o lugar onde desabrocharam o discurso filosófico-científico e a tradição artística que se toma por base da identidade ocidental. Porque nos *identificamos* com a Grécia antiga, as ideias que temos sobre nós estão profundamente

oral eventualmente fixada pela escrita. Se a questão de Homero continua em aberto, hoje, o que se debate é se o nome designava uma pessoa real, o aedo alfabetizado que teria vertido estes poemas em escrita, ou se “Homero” não designará antes o conjunto de poetas ou aedos que cantavam as histórias dos heróis da guerra de Tróia.

implicadas na interpretação que dela fazemos. Esta implicação do presente no modo como somos capazes, ou não, de conceber o passado é uma condição que não podemos perder de vista, pois uma tal pesquisa histórica sobre as origens não pode dispensar uma reflexão sobre o que a motiva. Se, como já referi, o problema da interpretação da experiência da inspiração insere-se no problema geral da interpretação da experiência religiosa grega, este último problema, por sua vez, apresenta-se como um autêntico campo de batalhas teóricas onde estão em jogo, precisamente, os fundamentos ontológicos, epistémicos e éticos daquilo a que convencionámos chamar sujeito – um ser que se pretende altamente individualizado, autónomo, responsável pelas suas próprias acções e profundamente empenhado em actividades auto-reflexivas que almejam um elevado grau de autodomínio.

Porque proponho uma reflexão sobre a emergência histórica da ambivalência que sentimos perante a experiência da inspiração a partir de uma análise do choque entre esta e a necessidade de nos constituirmos como sujeitos (mas nem a história da inspiração nem a história da subjectividade, entrelaçadas na história da experiência religiosa grega, são de todo consensuais), dedico-me, no próximo ponto, a um breve preâmbulo sobre algumas disputas teóricas associadas à conceptualização da subjectividade no estudo da Antiguidade. Procuro, sempre que possível, tornar clara a pertinência de uma certa abordagem à Antiguidade grega e ao problema da subjectividade (aquela com que me alinho e a partir da qual delineio a minha proposta) para a compreensão do fundo inapropriável da experiência da inspiração.

I.2 A inspiração antes da diferenciação entre o artístico e o religioso

I.2.1 Um problema fundacional

Como notei no ponto anterior, não é possível abordar a experiência da inspiração na Antiguidade grega sem primeiro a contextualizar no problema geral da religião grega, que por sua vez é inseparável das disputas associadas à conceptualização da subjectividade, dado que se atribui a essa Antiguidade a eclosão do *ethos* ocidental, pensado como um modo de ser racional, emancipado do pensamento religioso. Como tem afectado esta auto-concepção do sujeito ocidental o estudo da Antiguidade grega?

Ora, no século XIX e no princípio do século XX, quando os estudos da Antiguidade começaram a delinear-se e a distinguir-se de outras disciplinas, vigorava nas academias uma perspectiva profundamente eurocêntrica e colonialista. Neste contexto, a recente teoria evolucionista de Darwin parecia autorizar, no estudo de outras culturas, mas também no estudo das civilizações passadas (às quais se atribuía pejorativamente uma mentalidade “primitiva”), a busca de pistas para uma narrativa evolutiva que explicaria a superioridade do homem moderno europeu sobre os restantes povos. Mas outros desenvolvimentos contribuíam para este empreendimento, como por exemplo a filosofia de Hegel, que postula a emergência histórica da subjectividade moderna como resultado da busca por uma vida ética concebida como a capacidade de um indivíduo se realizar a si mesmo sem constrangimentos à sua liberdade.³²

Ideais de racionalidade, progresso e ascensão moldavam, pois, a abordagem ao estudo da Antiguidade grega, procurando-se identificar no «milagre grego»³³ a origem deste modo de ser “elevado”. Embora se tratasse, aparentemente, de um empreendimento secular, esta abordagem ainda não se tinha desembaraçado de uma concepção teleológica da história e de uma concepção essencialista do sujeito – os gregos *tinham* que ser de determinada maneira, aquela que fundamentasse a superioridade do seu descendente, o europeu racional que dispensa a superstição da coerção divina para se constituir como um sujeito ético. Este preconceito resultava numa incapacidade de considerar o lado irracional e religioso dos gregos; ou então, se se contemplava essa religiosidade, era para a determinar como uma religiosidade precursora de uma trajectória progressiva rumo ao monoteísmo cristão, tido como fenómeno religioso superior.³⁴

Neste contexto, a invocação às musas só poderia, evidentemente, ser apreendida como uma mera figura de estilo, uma maneira de falar curiosa a que os poetas recorriam para embelezar a sua poesia.

Para que se tenha podido começar a encarar a religiosidade grega como tal (permitindo reconhecer no apelo às musas uma indiferenciação entre o ritual religioso e a invocação artística), foi necessário que se contemplasse primeiro a possibilidade de que os gregos não fossem assim tão “racionais” como se idealizava, e essa possibilidade

³² Esta síntese do pensamento de Hegel foi extraída do artigo de Jon Stewart, “Hegel’s theory of the emergence of subjectivity and the conditions for the development of human rights” (2019).

³³ Para uma síntese sobre a natureza problemática desta expressão e da tese que ela encerra, ver Reviel Netz, “The problematic Greek miracle” (2020).

³⁴ Cf. Renaud Gagne – “The Battle for the Irrational: Greek Religion 1920-50” (2019), p. 42-53.

só foi sendo seriamente considerada à medida que a própria racionalidade do homem moderno europeu foi posta em causa, o que sucedeu através de um confronto cada vez mais inevitável com a irracionalidade dos seus actos (através da chamada «descoberta» do inconsciente).

Segundo Renaud Gagne, o período entre guerras contribuiu para consolidar essa mudança de abordagem, dado que pensar a irracionalidade da Antiguidade grega tornou-se uma «maneira carregada de reflectir sobre a crise da cultura europeia depois da morte de Deus e do cataclisma da guerra mecânica», uma mudança de perspectiva, portanto, que apesar de rejeitar uma série de pressupostos, não deixa de procurar nos gregos «novas fundações para a modernidade».³⁵ Por esse motivo, ainda que uma tal mudança de perspectiva possa parecer inicialmente benigna, ela não deixa de comportar novos perigos. Nesses anos turbulentos entre as guerras, em que a apreensão face à força do irracional se torna, por vezes, indistinguível de um autêntico fascínio pelas suas potencialidades, a reconsideração da Antiguidade grega e da sua religiosidade vai aliar-se à emergência de uma preocupação com o declínio da espiritualidade no Ocidente, tornando-se extremamente vulnerável à instrumentalização pelas ideologias fascistas que então despontam.³⁶

O papel fundamental da abordagem alemã à Antiguidade grega – tanto na emergência desta nova compreensão da Grécia antiga, como na possibilidade da sua instrumentalização para fins nefastos – é especialmente instrutivo sobre a gravidade que pode assumir a relação do estudo do passado com as expectativas e inquietações do presente. Como Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy expõem num ensaio que escreveram juntos, *O Mito Nazi* (1980, 1991)³⁷, a lógica que sustentava a ideologia nazi procurava solucionar um problema de falta de identidade alemã que já vinha do período romântico, no qual estava implicada a relação da Alemanha com a Antiguidade grega. Querendo afirmar-se como «o seu próprio sujeito»³⁸, como uma nação autónoma das restantes potências europeias, a Alemanha romântica dos finais do século XIX encontrou na descoberta de uma *outra* Grécia (a Grécia mística, até então esquecida ou

³⁵ Renaud Gagne – *Op. cit.*, p. 42.

³⁶ Cf. *Ibid.*, p. 63-67.

³⁷ Este ensaio resulta da passagem para a forma escrita de uma exposição oral feita pelos autores num colóquio organizado pelo Comité de Informações sobre o Holocausto, em Schiltigheim, intitulado “Os mecanismos do fascismo”, em 1980. A dupla data de publicação indica a inclusão, pelos autores, de um prefácio numa re-edição de 1991, valendo a pena salientá-la dado que aí se avançam algumas considerações sobre a pertinência deste texto para pensar o nosso presente.

³⁸ Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy – *O Mito Nazi* (1980, 1991 [2021]), p. 44.

ignorada) a chave para se distinguir da França e de Inglaterra. Mas se, no início, essa reformulação e reapropriação da fundação grega ocorreria apenas no plano filológico, a partir de uma identificação entre a língua grega e a língua alemã, no século XX começou a ganhar os contornos de uma identificação racial que veio contribuir para a sustentação teórica de uma suposta supremacia racial do ariano, a figura mítica onde se cristaliza a suposta identidade nazi. Na segunda parte, retomarei este texto de Lacoue-Labarthe e Nancy; por agora é suficiente evocá-lo para sublinhar como uma aproximação inicialmente mais lúcida à Antiguidade grega pôde, não obstante, alimentar e fortalecer algo tão horrível como o ideal de pureza racial da ideologia nazi.

Com efeito, a possibilidade de uma tal colaboração marcou profundamente os estudos da Antiguidade, que, desde então, se tornaram bastante mais cautelosos em contribuir para grandes narrativas sobre o desenvolvimento do *ethos* ocidental ou sobre a natureza humana em geral. Essa cautela é, sem dúvida, absolutamente necessária, dado que esse tipo de narrativas constituem um exercício vulnerável à postulação de valores circunstanciais (a uma cultura ou a uma época) como verdades universais. No entanto, e aqui reside a complexidade do problema de que nos abeiramos, o zelo com que se vigia esse tipo de exercício não está livre dos seus próprios excessos, como tento sugerir um pouco mais adiante.

I.2.2 Uma mentalidade anterior

Ora, apenas um ano após o final da Segunda Guerra Mundial, em 1946, foi publicada a primeira edição de *The Discovery of the Mind*³⁹, um ensaio seminal de Bruno Snell que, embora tenha suscitado acérrimas críticas desde a sua publicação, não veio de todo a cair no esquecimento, continuando ainda hoje a ser revisitado e comentado.⁴⁰ Tal sucede porque Snell retoma esse esforço de determinar as origens do

³⁹ Em português: *A descoberta da mente*. A forma final deste ensaio, aquela consultada para a redacção desta dissertação, foi publicada em 1953, sob o título *The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought*.

⁴⁰ Brooke Holmes, em “Bruno Snell, *The Discovery of the Mind* (1946; trans. 1953)” (2020), considera-o um *Undead Text* da cultura ocidental, pois apesar de «se declarar repetidamente que Snell estava, não apenas errado, como iludido», esta sua obra «continua a aguentar-se de pé, apesar de tudo, como um monumento mal tratado à história da subjectividade na renegociação interminável de um período na Grécia antiga convencionalmente chamado de “clássico” e oposto ao que lhe foi anterior: o arcaico, o primitivo, o pré-clássico» (p. 364). Pela minha parte, neste ponto e nos próximos, procuro mostrar que uma leitura crítica das intuições de Snell não as invalida completamente.

modo de ser ocidental, propondo, desta vez, que há uma diferença radical entre a psicologia de Homero e a nossa maneira de pensar (herdada, não obstante, dos gregos).

Segundo o autor, a mente tal como a tendemos a conceber (o intelecto ou o espaço mental infinito, no centro do qual um eu comandaria a acção) foi «descoberta» pelos gregos, mas uma análise linguística cuidadosa da poesia homérica revela que a escrita destes poemas precede esse advento. Snell procura então reconstituir a mentalidade homérica, propondo que as personagens de Homero não demonstram possuir uma noção unificada de si mesmas, não demonstram possuir um eu no sentido que atribuímos hoje a essa palavra, apreendendo-se, em vez disso, como um aglomerado de membros e órgãos abertos à intervenção de forças divinas.⁴¹

Esta interpretação no mínimo inusitada da psicologia homérica baseia-se no facto de que não existem em Homero noções abstractas como *intelecto*, *carácter* ou *alma* que possam denotar uma concepção unificada do ser. Na ausência de espaço, no contexto desta investigação, para desdobrar o argumento de Snell, refiro apenas um exemplo significativo desta diferença linguística, destacado pelo autor, mas também comentado por muitos outros estudiosos: o uso homérico da palavra grega *psyché*. Embora este termo tenha evoluído para dar origem à nossa noção de alma (uma noção que subentende, para nós, uma concepção simultaneamente unificada e dualista do ser, dividido em corpo e alma), nada indica esse significado na poesia de Homero, onde *psyché* indicia somente, segundo o autor, uma força de vida que deixa o corpo quando se morre ou se perde a consciência, saindo pela boca ou por uma ferida sob a forma de um sopro que esvoaça para o Hades.⁴²

Por agora, o que importa reter da proposta de Snell é que, se o indivíduo não se apreende como uma unidade, ele não se pode identificar consigo mesmo como causa dos seus próprios impulsos e acções, e por isso estes surgem-lhe como compulsões atribuídas a forças externas, divinas, que se sucedem no controlo dos pensamentos e das acções. O autor reconhece este mecanismo de atribuição externa nas descrições homéricas das relações entre os humanos e o divino (como a invocação das musas) em que as alterações de disposição determinantes para a acção assim como os actos mais significativos são descritos como sendo dados ou impostos aos heróis por uma figura divina. Assim, segundo esta análise, não haveria, durante este período, deliberação

⁴¹ Ver sobretudo o primeiro capítulo, *Homer's view of men*, p. 1-22, in *The Discovery of the Mind* (1946).

⁴² Cf. Snell – *The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought* (1953 [2015]), p. 8-9.

consciente sobre a passagem ao acto, e é nesse esvaziamento de um centro operativo que reside a radicalidade desta proposta, pois Snell conclui que não se pode considerar que haja vontade própria ou livre-arbítrio na ausência de um eu consciente de si mesmo como autor das suas próprias acções.

Em 1951, E. R. Dodds publica *Os Gregos e o Irracional*, um ensaio favorável à proposta de Snell e em que o autor avança a noção de «intervenção psíquica» para melhor esclarecer a mecânica divina assinalada por Snell, concordando que as fórmulas da poesia grega não são convenções literárias, mas descrições «realistas» de uma experiência religiosa⁴³, em que os deuses constituem a « projecção» ou a «expressão figurada» de uma advertência interior que não é reconhecida como tal.⁴⁴

A afirmação da historicidade da subjectividade e dos processos mentais que a sustentam, assim como a sua associação à Antiguidade grega, remonta, como comentei no início deste capítulo, às primeiras tentativas de transpor a teoria evolucionista de Darwin para os estudos da Antiguidade. Mas Snell e Dodds diferenciam-se dessas primeiras tentativas profundamente problemáticas na medida em que não sustentam a emergência da introspecção e da noção de liberdade como o privilégio inato de uma suposta “raça” europeia, tratando-a, antes, como uma construção cultural, um desenvolvimento necessariamente gradual cuja evolução é perceptível no desenvolvimento da linguagem. Daí que baseiem o seu argumento numa análise linguística da *Ilíada* e da *Odisseia* e que proponham, de modo inédito, uma data tão recente para a emergência e consolidação desses processos mentais. De resto, Snell e Dodds não foram os únicos a chegar a tais conclusões; nos anos subsequentes à publicação dos seus ensaios, outros pensadores, no encalço de Snell ou de forma independente, foram reconhecendo na poesia homérica diferenças semelhantes às que Snell assinalou, apoiando o seu modelo da mente homérica ou propondo outros modelos substancialmente compatíveis com esse primeiro esboço.⁴⁵

Ora, segundo esta perspectiva, onde se propõe que os gregos do período homérico não tinham uma noção unificada de si mesmos e careciam de qualquer conceito de vontade própria, não se poderia considerar o poeta como um ser enlouquecido, fora de si (tal como Platão o descreve), porque não haveria um “si”

⁴³ E. R. Dodds – *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ Para uma enumeração desses autores e da bibliografia mais relevante, ver Brooke Holmes – *The symptom and the subject*, 2010, p. 6, notas 19 e 22.

consolidado suficientemente para atribuir à sensação de recepção do poema um carácter extraordinário. Pelo contrário, esta afigurar-se-ia como um dom divino perfeitamente enquadrado num abrangente conjunto de crenças religiosas, dado que não haveria a expectativa de que um indivíduo se percebesse a si mesmo como origem dos pensamentos e dos impulsos que o atravessam.⁴⁶ Isso significa, de acordo com esta hipótese, que a falta de controlo sobre o processo criativo não seria um motivo para sentir ambivalência e resistência face à experiência da inspiração – no sentido em que essa ambivalência, como sugeri, resulta de um temor face à alteridade implicada na experiência da inspiração, que coloca em causa uma hegemonia do eu, a sua identidade como entidade no controlo da acção. A identidade, se é que se pode usar esta palavra neste contexto, não seria, neste período, pensada como uma propriedade, pois o que alguém era e os motivos das suas acções dependeriam de forças exteriores em permanente fluxo; tanto o ser como o fazer seriam pensados, precisamente, como o dom de uma alteridade. Assim, não se estranharia a *estranheza* da experiência da inspiração (a manifestação de uma exterioridade no seio de uma interioridade), pois quem a acolhia não se concebia a si próprio como uma interioridade delimitada, habitada e comandada por um único eu. Em suma, a anterioridade do poema face ao poeta que a lógica subjacente ao sujeito ocidental tentará denegar não seria de todo, neste período, paradoxal, dado que o poeta não teria um eu que se sentisse posto em causa por ela nem que contestasse a existência de uma outra origem do poema que não ele mesmo.

No entanto, a proposta de que é possível identificar na passagem da Grécia homérica para a Grécia clássica uma mudança de mentalidades radical, na qual está implicada a emergência da subjectividade, está longe de ser consensual e é mesmo classificada pejorativamente por muitos como “evolucionista” ou “progressivista”⁴⁷, sendo-lhe acusada a persistência de um eurocentrismo e de uma teleologia que se considera, hoje, insustentável. Tais críticas identificam nesta proposta, enfim, a atitude que se pode atribuir precisamente à lógica identitária que esta investigação procura desconstruir, buscando alternativas.

Embora haja alguma justiça na resistência que esta proposta tem vindo a receber cada vez mais no meio académico (desde logo perante o facto de que Snell enquadra a sua proposta nos termos de uma «descoberta» da mente, o que subentende a sua pré-

⁴⁶ Com efeito, Doods afirma, ainda que de passagem, a existência de uma diferença entre a naturalidade do dom conferido ao poeta pelas Musas e a concepção platónica do poeta «frenético» (*op. cit.*, p. 93-95).

⁴⁷ Joseph Russo – “Re-thinkin Homeric psychology: Snell, Dodds and their critics” (2012), p. 12.

existência em latência e portanto a inevitabilidade do seu desenvolvimento), julgo valer a pena, antes de endereçar os motivos dessa oposição, recuperar o pensamento de mais dois autores que estão associados à abordagem evolucionista – Richard Onians e Julian Jaynes –, pois as considerações que desenvolveram a propósito dos poemas homéricos, a merecer consideração, afiguram-se-me agudamente pertinentes para pensar a impropriedade da experiência da inspiração.

I.2.3 Richard Onians: o esquema da respiração

Em 1953, Onians publicou a edição revista de *The origins of European thought about the body, the mind, the soul, the world, time, and fate*⁴⁸, um extenso volume onde se encontram coligidas décadas de pesquisa sobre as origens do pensamento europeu. O ponto de partida dessa longa investigação foi um questionamento sobre o desenvolvimento do pensamento ético na Antiguidade grega e as origens da responsabilidade moral, o que exigiu ao autor que se debruçasse sobre a linguagem utilizada nos poemas homéricos. Apesar de o autor nunca se referir ao ensaio de Snell⁴⁹ nem se dedicar a sintetizar as suas recolhas linguísticas num esquema equiparável à proposta de Snell, o trabalho desenvolvido por Onians alinha-se com a hipótese de uma mentalidade radicalmente diferente da nossa. Tal como Snell e Dodds, Onians sustenta que não devemos explicar as referências homéricas ao divino como figuras de estilo, mas como descrições exactas da experiência vivida no contexto de certas crenças religiosas (pelo que a invocação às musas deve ser interpretada literalmente).⁵⁰ Onians baseia esta afirmação na tese da evolução histórica da linguagem do concreto para o abstracto, ao verificar que as palavras que se referem a conceitos tendem a ser precedidas por palavras que se referem a coisas que podem ser vistas e tocadas, o que levou o autor a rastrear as origens das referências homéricas ao divino em experiências eminentemente corporais.

⁴⁸ Em português: *As Origens do Pensamento Europeu sobre o corpo, a mente, a alma, o mundo, o tempo e o destino*. A tradução das citações extraídas desta obra são da minha responsabilidade.

⁴⁹ Este ensaio de Onians constitui o desenvolvimento da sua tese de doutoramento, originalmente publicada em 1926, pelo que a grande maioria das ideias aí expostas foram desenvolvidas antes da publicação de Snell.

⁵⁰ Richard Onians – *The origins of European thought about the body, the mind, the soul, the world, time, and fate* ([1953] 1998), p.325, 331.

Com efeito, um contributo significativo de Onians para o estudo da linguagem homérica é a determinação de uma primeira aplicação concreta, material, do conjunto de palavras que vieram a designar, em grego, alguns processos da consciência, mas que então se atribuíam a uma origem divina. Dessas palavras, destaco duas: *phrenes* e *thumos*. *Phrenes*, usualmente traduzido como *diafragma*, mas que Onians associa aos pulmões, está na origem de palavras como *phronein*, que significa *pensar* ou *compreender*, ou *phroneo*, que significa *pensamento*, e emprega-se para nomear o lugar onde está contido o *thumos*. A palavra *thumos*, por sua vez, é vulgarmente traduzida por *espírito* e associada à experiência das emoções e do impulso para a acção, tendo sido empregue por Platão para nomear uma das três partes da alma, a que faz a mediação entre a parte racional e a parte dos apetites corporais.⁵¹ Onians propõe que estes sentidos, embora válidos para interpretar a literatura grega do período clássico, não se podem aplicar à interpretação dos poemas homéricos, pois, segundo o autor, a concepção homérica dos processos da consciência que o termo *thumos* evoca difere profundamente dos períodos subsequentes.⁵²

Para preparar a compreensão dessa diferença, Onians começa por argumentar que, em Homero, o “espírito” não se encontra diferenciado do corpo, o que significa que o pensamento não se distingue das emoções nem das sensações corporais, tampouco de uma tendência para a acção. Embora para nós, actualmente, estas distinções pareçam evidentes, elas resultam de uma visão dualista do ser humano, a mesma que, além de separar a mente e o corpo, tende a determinar a primeira como superior ou mais real – daí que localizemos o pensamento na cabeça, identificando-nos com o intelecto a ponto de frequentemente concebermos o nosso eu como uma entidade pensante desincorporada e reduzirmos o corpo a um instrumento, uma espécie de veículo ou máquina que o eu opera, através da qual o eu se desloca e manipula objectos. Segundo o autor, essa desvinculação e desvalorização do corpo não se verifica na linguagem homérica; pelo contrário, os gregos do período homérico não se identificavam, como nós, com o intelecto, mas com uma consciência eminentemente corporal. Essa consciência corporal, por sua vez, concentrava-se no tronco, e mais particularmente no peito, pois é nessa zona que sentimos com maior intensidade as alterações fisiológicas que constituem a nossa reacção aos mais diversos estímulos: o ritmo da respiração, a

⁵¹ Trato a tripartição da alma proposta por Platão no ponto I.4.2 *A memória mítica, ainda*.

⁵² Ver, a este respeito, toda a secção “Some processes of consciousness” (*op. cit.*, p. 13-22).

actividade cardíaca, as oscilações de temperatura e de pressão sanguínea, a contracção e o relaxamento muscular, sensações de aperto ou de abertura, de peso e de leveza, tremores, soluços, etc. A localização interior e necessariamente difusa destas percepções explica, para Onians, a instabilidade do vocabulário que nomeia as vísceras, sendo a noção de *phrenes* exemplar dessa indefinição no sentido em que, dependendo do contexto, pode denotar o par dos pulmões, o diafragma ou até mesmo, quando traduzido pelos romanos por *praecordia*, o coração.⁵³ Onians, no entanto, determina que na *Ilíada* e na *Odisseia* este termo é dado como sinónimo de *prapides*, cuja designação plural, assim como o posicionamento face aos restantes órgãos, entre outros atributos descritos, indicam tratar-se dos pulmões⁵⁴. Esta determinação é significativa, pois permite ao autor afirmar que os processos da consciência eram concebidos como movimentos respiratórios – o que se revela esclarecedor, não apenas das origens da noção de *inspiração* poética, mas do modo geral como um indivíduo se experimentaria a si mesmo neste período, se de facto ele se identificava com uma consciência eminentemente corporal.

Efectivamente, nos poemas homéricos, o que concebemos hoje como “pensar” é sempre descrito como “falar”, e as personagens, encontrando-se sozinhas, entregues à reflexão assim vivida como um diálogo, conversam com o *thumos* contido no seu *phrenes*.⁵⁵ Mas o que era, então, o *thumos*? Segundo Onians, se *phrenes* queria dizer *pulmões*, *thumos* referia-se ao sopro da respiração, o ar aspirado e transformado em vapor pelo calor e pela humidade do sangue que circula nos pulmões⁵⁶, pelo que os conteúdos da consciência (percepções, emoções, pensamentos e impulsos para a acção, etc.), indistintos das alterações da respiração e da pulsação, seriam concebidos como um sopro. Ora, o sopro da respiração chega-nos sempre do exterior, e é por isso que as qualidades desse sopro, por sua vez, seriam atribuídas a uma potência divina, que soprando as mais variadas coisas para dentro do herói, não apenas pensamentos, mas também emoções e resoluções, o levava a comportar-se desta ou daquela maneira. Onians relaciona assim o *thumos* a outras palavras, como *menos* (associada a uma irrupção de energia) ou *tarsos* (associada à coragem) que nomeariam certos tipos de intervenções divinas, sempre pensadas como um sopro que insufla o herói e o

⁵³ Cf. *ibid.*, p. 39-41.

⁵⁴ Cf. *ibid.*, p. 26.

⁵⁵ Cf. *ibid.*, p. 13.

⁵⁶ Cf. *ibid.*, p. 46-47.

transforma.⁵⁷ O autor condensa assim um tal modelo respiratório da origem divina dos conteúdos da consciência:

Podemos agora compreender melhor a “inspiração”. Que concepção podia ser mais natural, quando o sentimento e o pensamento são produzidos nos pulmões? Repetidas vezes, sobretudo depois de um grande esforço, lemos como um deus ou uma deusa (Atenas, Apolo, Hermes, etc.) “soprou *menos*” para dentro de um herói [...]. Um súbito acesso de coragem, um impulso ou uma resolução, acompanhado de uma sensação de energia e poder, era concebido como a obra de um deus. [...] Na fase de pensamento em que estas crenças emergem havia dificuldade em conceber o que quer que não fossem entidades materiais. Aparentemente, *menos* não é uma abstracção, um mero estado ou algo do género, mas concebia-se como uma coisa, fluída ou gasosa, que por conveniência podemos traduzir por “energia” e que era sentida interiormente como sentimos o que assim designamos. [...] Portanto, aquele que tem [*menos*], “respira-o”, e o deus, que o concede, “insufla-o” ou “sopra-o” para dentro dele, e, alternativamente, é dito que “o mete no seu *thumos*” ou “no seu *phrenes*”.⁵⁸

Onians dedica-se então a uma longa exposição de como a conceptualização homérica dos processos da consciência se terá elaborado através da respiração. O ritmo dos movimentos respiratórios, as qualidades materiais do ar aspirado e exalado, assim como a própria estrutura e aparência dos pulmões e dos canais que lhe estão associados funcionariam como um esquema através do qual se formulam os processos da consciência. A respiração actuaria assim como um modelo para a cognição em geral, o que significa que todos os cinco sentidos seriam pensados através da lógica subjacente a esse modelo e os pulmões seriam concebidos como um reservatório que guarda muito mais do que «mero ar», recebendo e armazenando o conteúdo de todos os órgãos da percepção.⁵⁹

Para justificar esta interpretação ambiciosa, Onians compila uma série de exemplos que indicam o papel estruturante do esquema da respiração no pensamento grego, como a associação do sopro da respiração à recepção de emoções e pensamentos ou a crença de que todas as aberturas da cabeça conduziam aos pulmões (não apenas a boca e o nariz, mas também os ouvidos e os olhos). O autor acompanha sempre os

⁵⁷ Cf. *ibid.*, p. 50-51.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 50-52.

⁵⁹ Cf. *ibid.*, p. 66-83.

exemplos extraídos da poesia homérica com outras fontes, do pensamento grego posterior (em que a associação entre respiração e os processos da consciência já não é explícita), para mostrar o modo como a lógica subjacente ao esquema da respiração permaneceria apesar de tudo actuante, muito mais tarde, em pensadores como Heraclito, Ésquilo, Platão e Aristóteles⁶⁰, assim como em crenças populares como a de que a inteligência foge ao soprar-se uma flauta.⁶¹ É assim que Onians reconhece, por exemplo, uma continuidade entre o modelo homérico da respiração e as teorias gregas posteriores sobre a visão, como as emanações que Empédocles julgava libertarem-se dos objectos, entrando pelos olhos, ou a teoria platónica da visão como resultado de uma fusão de raios luminosos, os que emanam dos olhos e os que emanam dos objectos, numa dinâmica remanescente dos movimentos da respiração.⁶² Para referir apenas mais um exemplo, é no modelo homérico da respiração que se esboça a base para o que se vem a constituir mais tarde como uma autêntica doutrina dos humores, dado que, sendo o sopro da respiração um vapor, uma mistura entre um gás e um líquido, as qualidades da consciência seriam necessariamente determinadas pela proporção dos dois elementos. Com efeito, em Homero, a secura dos canais respiratórios associa-se a um estado alerta e calmo, enquanto as emoções fortes, o sono ou a intoxicação pelo vinho (acreditava-se que os pulmões eram o receptáculo dos líquidos ingeridos) são pensados como a sobrevivência de um excesso de líquido nos pulmões.⁶³ Isto explica, segundo Onians, que, muito mais tarde, já no séc. V a.C., Diógenes de Apolónia afirme que a alma, o elemento consciente do homem, é feita de ar, e a inteligência depende da sua secura e pureza⁶⁴, e que em Roma, no séc. III a.C., Quinto Énio tenha descrito o despertar como um «processo de secar» e Lucius Caecilius, no séc. I a.C., se tenha queixado da uma «memória molhada» para se referir ao esquecimento.⁶⁵ Uma tal herança também torna mais compreensível que se tenha vindo a designar a pessoa enlouquecida como um *lymphatus*, alguém possuído pelas ninfas, que são divindades ligadas à água⁶⁶, mais especificamente a grutas que contêm em si fontes de água potável.⁶⁷ A este propósito, Onians lembra ainda que as Camenas, as musas romanas,

⁶⁰ Cf. *ibid.*, p. 29-38.

⁶¹ Cf. *ibid.*, p. 38.

⁶² Cf. *ibid.*, p. 73-75.

⁶³ Cf. *ibid.*, p. 31-32.

⁶⁴ Cf. *ibid.*, p. 32.

⁶⁵ Cf. *ibid.*, p. 33.

⁶⁶ Cf. *ibid.*, p. 34-35.

⁶⁷ Cf. Nadine Pierce – “Nymphs and the Sacred Landscape” (in *The archaeology of caves in Attica*, 2006).

são concebidas como ninfas aquáticas⁶⁸, e que Píndaro, Lucrécio e Horácio descrevem os poetas a beber da fonte das musas e o poema como água, mel ou néctar das musas.⁶⁹ A profusão de associações da inspiração poética ao elemento líquido faz sentido, não apenas pela fluidez das palavras encadeadas no canto, mas também porque esta terá começado por ser pensada como a recepção de um sopro, e o sopro da respiração é um vapor, onde o ar se mistura a um elemento líquido que o altera.

Ora, apesar de se poderem identificar inúmeras continuidades da lógica subjacente ao esquema da respiração homérico no pensamento grego posterior, não foi, no entanto, a noção de *thumos* que veio dar origem à noção de alma que emergiu na Grécia, no séc. V a. C. (e que, apesar de não coincidir de todo com a noção de sujeito moderno, começa já a parecer-nos mais familiar do que a psicologia homérica, dado que é dela, como veremos, que descende a subjectividade ocidental). Como referi de passagem no ponto anterior, esse desenvolvimento deu-se através da noção de *psyché*, a qual nos poemas homéricos é descrita como um sopro que sai pela boca ou por uma ferida do corpo inanimado. Dado que também começa por indicar um sopro, um movimento de ar, poderíamos pensar que a *psyché*, equiparável ao *thumos*, transporta para a conceptualização da alma a lógica subjacente ao esquema da respiração tal como Onias a descreve. No entanto, embora nas suas acepções homéricas haja uma clara afinidade material entre o *thumos* e a *psyché*, Onians afirma que se trata de dois tipos de sopro diferenciados: se o *thumos* anima a pessoa em vida, na morte ele é destruído, desintegra-se assim que sai do corpo; já a *psyché* apenas se manifesta após a morte ou durante um desmaio, mas ao desprender-se do corpo inanimado ela conserva-se como uma espécie de fantasma ou de sombra, uma imagem vaporosa do morto (ou da pessoa inconsciente)⁷⁰. Onians associa assim a *psyché* a uma força de vida que resiste à morte, totalmente distinta da conceptualização dos processos da consciência, que estão vinculados ao peito e aos movimentos da respiração.⁷¹ Como força de vida, por sua vez,

⁶⁸ Cf. Richard Onians – *Op. cit.*, p. 35.

⁶⁹ Cf. *ibid.*, p. 67.

⁷⁰ Cf. *ibid.*, p. 94-95. Onians comenta ainda que a escuridão era pensada como uma espécie de vapor, sendo que o entendimento da sombra como mera ausência de luz é bastante posterior. No ponto I.3.3 *Do duplo à imagem* desenvolverei o modo como a *psyché*, assim pensada como algo visível, mas impalpável, pertence à categoria dos *eidola*.

⁷¹ Esta diferenciação entre a *psyché* e o *thumos* também é sublinhada por F. E. Peters, no seu conhecido *Termos Filosóficos Gregos: Um Léxico Histórico* (1977), onde escreve, a respeito da *psyché*, que «esta, para Homero, significava primordialmente “respiração de vida” [...] que se escapa normalmente da boca do herói moribundo [...], acrescentando: «Em contraste, há o *thymos*, o espírito, localizado no diafragma (*phrenes*) onde um homem pensa e sente» (p. 199).

a *psyché* estaria implicada na constituição das substâncias associadas ao poder procriativo, aos fluídos cerebrais e ao sémen, que se pensava residirem na cabeça.⁷² O autor também associa a localização da *psyché* na cabeça à importância que esta parte do corpo assume nos ritos funerários, representando o morto, como uma abreviação do todo.⁷³ Em suma, a análise de Onians sugere que, enquanto o *thumos* se emprega para descrever as actividades associadas à consciência, imensamente variadas e transitórias, a *psyché* constitui um esforço de pensar «o que persiste, mesmo sem consciência, na casa de Hades, identificada com os *eidola*, uma visível mas impalpável semelhança a quem outrora esteve vivo».⁷⁴

Quais são as consequências da diferenciação entre o *thumos* e a *psyché* para o desenvolvimento da noção de alma como uma entidade interior com a qual a pessoa se identifica consigo mesma, começando a apropriar-se das suas emoções, dos seus pensamentos e dos seus impulsos para a acção? Onians interessa-se sobretudo em pensar as continuidades entre a linguagem homérica e o pensamento grego posterior, não tanto as discontinuidades, e por isso não avança nenhuma consideração sobre essa transformação no pensamento grego a não ser um comentário breve sobre o modo como a *psyché* absorve as funções anteriormente atribuídas ao *thumos*⁷⁵, obscurecendo, nesse processo, a associação dos processos da consciência ao peito e aos movimentos da respiração. Mais adiante, na esteira de Jean-Pierre Vernant, veremos como o principal motivo pelo qual é a *psyché*, e não o *thumos*, que dá origem à noção de alma se prende com o facto de que, enquanto o *thumos* aponta para um modo de ser plural, na sua formulação como sopro ou sombra que persiste após a morte, a *psyché* constitui já uma objectivação de uma unidade do indivíduo, mesmo se essa unificação só é apreendida

⁷² Cf. *ibid.*, p. 111. A localização da semente da vida na cabeça, por sua vez, também se verifica na noção romana de génio, que traduz igualmente uma relação entre um sopro vital e o desenvolvimento da noção de alma. Efectivamente, Onians equipara o *genius* romano à *psyché* grega, pois também aquele começa por designar, não a personalidade ou o carácter do indivíduo, mas um poder generativo dissociado da consciência e que se concentra na cabeça (p. 123-129). Onians comenta ainda que esta associação entre um poder generativo, o sémen e a *psyché* ou o *genius* contribuirá para a crença de que tanto as mulheres (p. 111, nota 6) como as crianças, por serem pré-púberes (p. 136), não têm alma ou não têm génio – uma crença, infelizmente, bastante estrutural da nossa cultura e que, de forma mais ou menos sub-reptícia, não deixa de actuar, hoje, quando, por exemplo, um artista como Georg Baselitz afirma ser «um facto» que «as mulheres simplesmente não pintam muito bem», e que isso «não tem nada que ver com a educação, as oportunidades ou os donos das galerias serem homens», aludindo assim que lhes estaria em falta algo de constitutivo ao seu próprio ser (Baselitz é citado pela jornalista Kate Connolly, numa entrevista publicada no site do jornal The Guardian, a 19 de Março de 2015, intitulada “Interview: Georg Baselitz: why art’s great shock merchant has set his sights on opera”).

⁷³ Cf. *ibid.*, p. 97-99.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁵ Cf. *ibid.*, p. 116.

após a morte.⁷⁶ Ora, à medida que a *psyché* deixa de ser pensada como um fantasma do morto para adquirir o novo significado de alma, com a qual a pessoa se identifica em vida, efectua-se, enfim, uma reviravolta fundamental do valor atribuído ao corpo no pensamento grego. Associada a uma qualidade de persistência, se antes a *psyché* designava a permanência de um fantasma do morto (a estranha presença da sua ausência), mais tarde ela passa a designar a imortalidade de um vivo, o que entra necessariamente em conflito com a mutabilidade e a finitude da existência corporal.⁷⁷ A esse respeito, Vernant também nos permite observar que, se na sua nova formulação como entidade incorpórea, a *psyché* continua de algum modo a associar-se ao ar, ela não se atribui ao vaivém involuntário da respiração, mas a uma mestria da respiração pensada como um exercício com um fim inédito: a concentração e purificação do ar da alma com vista a um desprendimento do corpo.⁷⁸

A denegação do corpo terá consequências graves para a nossa cultura, consequências essas onde se encontra implicado o pensamento ocidental sobre a imagem, que ainda nos falta entrelaçar à questão da inspiração e do sujeito. Retomarei esse enlace crucial no próximo capítulo; por agora, basta referir que, apesar da emergência da noção de alma coincidir com a denegação do corpo, e a associação à respiração se reduzir então a uma técnica de libertação da alma face ao corpo, o esquema mais abrangente da respiração, com a sua ênfase na origem exterior e involuntária do sopro respiratório, persiste, ainda assim, no pensamento grego: na noção de inspiração poética, precisamente.

É preciso então notar que *enthousiasmós*, uma das palavras gregas que traduzimos por inspiração, e que Platão emprega alternadamente com *ekstásis* (estar fora de si) para se referir à inspiração poética, deriva do verbo *enthousiázo*, que significa «estar cheio de deus», e este verbo, por sua vez, procede de *éntheos*, «aquele

⁷⁶ Cf. Jean-Pierre Vernant, in Marcel Detienne – “Ébauche de la personne dans la Grèce archaïque” (1973), p. 53-54.

⁷⁷ Esta inversão torna-se ainda mais clara se considerarmos a evolução conjunta da noção de *psyché* e da noção de *soma*. Nos poemas homéricos, *soma* designava o cadáver, o despojo corporal que se degrada após a morte, actuando como uma espécie de antónimo de *psyché* (porquanto esta era pensada como uma força de vida). Quando *soma* passa a significar o corpo vivo, a *psyché*, continuando a designar o seu antónimo, nomeia algo de incorporeal (Cf. Snell – *Op. cit.*, p. 16-17). Mais adiante, no ponto I.3.4 *O duplo, ainda*, veremos como Vernant relaciona este desenvolvimento ainda a uma outra inversão, com implicações no pensamento das imagens, quando Platão pretende aferir o seu estatuto ontológico.

⁷⁸ Cf. Jean-Pierre Vernant – “Aspects de la personne dans la religion Grecque” (1973), p. 35-36.

em quem há um deus».⁷⁹ Que se saiba, a associação entre o *enthousiasmós* e a poesia só é feita pela primeira vez por Demócrito⁸⁰, no Fragmento 18, que diz: «Um poeta, tudo o que ele escreve com entusiasmo e sopro sagrado é, sem dúvida, belo».⁸¹ É certo que Demócrito viveu num período que é necessário diferenciar daquele em que foram compostos os poemas homéricos, mas então, se tivermos em conta as pesquisas de Onians, talvez não seja descabido afirmar que a associação entre o *enthousiásmos* e a poesia não é feita antes de Demócrito apenas porque então *tudo* seria «entusiasmo e sopro sagrado». Muito mais do que um mero acto fisiológico, a inspiração, concebida como o vaivém incessante de um dom divino, seria tida como uma dádiva que constitui a própria possibilidade de existir, não apenas num plano fisiológico, mas a todos os níveis: físico-motor, emocional, intelectual e social.

Se assim for, ao contrário da associação platónica da poesia à noção de *ekstásis*, a associação feita por Demócrito entre a poesia e o entusiasmo convoca, *essa sim*, uma «velha história», dado que a noção de um preenchimento divino por via de um sopro é compatível com as crenças sobre a respiração e a intervenção divina que Onians descreve. De resto, além das figuras das musas, outras instâncias, nos poemas homéricos, estão de acordo com uma formulação do acto poético como uma instância de preenchimento por uma força divina pensada como um sopro, como quando o canto do poeta é descrito com os epítetos *thespíon*, «com acentuação divina»⁸² (I 2.600) e *théspis*, «cheio com as palavras de deus»⁸³ (O 8.498), ou ainda a frequente repetição da fórmula «palavras aladas».

O que importa interrogar, então, são os motivos pelos quais, extinta a mentalidade homérica, é precisamente na reflexão sobre a poesia que persiste a «velha história» da inspiração, do entusiasmo ou do sopro divino. Como já se terá tornado claro, neste ponto de desenvolvimento da presente investigação, os motivos dessa persistência prendem-se com uma impropriedade constitutiva do ser humano, que a arte reconhece e expõe...

⁷⁹ Robert Beekes – *Etymological dictionary of Greek: Volume One* (2010), p. 426; Douglas Harper – “Etymology of enthusiasm”, in *Online etymology dictionary*, consultado em Junho de 2022: etymonline.com/word/enthusiasm#etymonline_v_8730.

⁸⁰ Cf. Doods – *Op. cit.*, p. 95.

⁸¹ *Os Pré-Socráticos: Fragmentos, Doxografia e Comentários* (1996), p. 303.

⁸² Sylvie Perceau – “La «Pharmacie» d’Homère dans l’Odyssée: Les Sirènes et l’Ambivalence du Chant Poétique” (2014), p. 37.

⁸³ Pierre Chantraine – *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots: Tome I*. (1968), p. 432.

I.2.4 Julian Jaynes: o substrato alucinatório da inspiração

Em 1976, Julian Jaynes publicou *The origins of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*⁸⁴, onde podemos encontrar pistas relevantes para pensar a persistência da velha história da inspiração. Evidentemente, este autor também propõe que teve lugar, algures entre a composição dos poemas homéricos e a Grécia clássica, uma profunda mudança de paradigma do funcionamento mental. Jaynes, porém, não é um classista de formação, mas um psicólogo, tendo formulado a sua proposta de forma totalmente independente de Snell, a partir de uma abordagem evolucionista ao problema da consciência.⁸⁵ Por consciência, Jaynes não entende o estado-alerta da vigília que normalmente associamos à afirmação «estar consciente» – equivalente a «estar acordado» ou à capacidade de perceber algo («estar consciente de...») – dado que o autor circunscreve o significado da palavra a uma operação mental bastante particular, de introspecção e auto-reflexividade, através da qual nos tornamos conscientes da nossa própria consciência, apercebendo-nos a nós mesmos como actores e como espectadores dos nossos próprios pensamentos. Segundo o autor, este tipo de operação corresponde a uma parte bastante reduzida da totalidade dos nossos processos mentais, não estando necessariamente implicada na cognição, na aprendizagem, na sensação, nem na percepção. A consciência que Jaynes investiga distingue-se, portanto, da «consciência corporal» a que Onians se refere e que descrevi no ponto anterior, podendo-se especificá-la como consciência sobre si mesmo, consciência subjectiva ou autoconsciência. Perceber esta especificidade é fulcral, dado que ler a sua proposta à luz dos sentidos mais alargados acima mencionados torná-la-ia um absurdo.⁸⁶ Para evitar

⁸⁴ Em português: *As origens da consciência no colapso da mente bicameral*. A tradução das citações extraídas desta obra são da minha responsabilidade.

⁸⁵ Cf. Julian Jaynes – *The origins of consciousness in the breakdown of the bicameral mind* ([1976] 2000), p. 71, nota 2.

⁸⁶ E, no entanto, apesar de o autor dedicar todo um capítulo a distinguir a sua definição de consciência das suas aceções mais abrangentes (“The consciousness of consciousness”, p. 21-47), as suas propostas são frequentemente descartadas injustamente precisamente devido a essa confusão. Para uma síntese dos principais equívocos à compreensão das teses avançadas por Jaynes, ver “Elephants in the Psychology Department: Overcoming Intellectual Barriers to Understanding Julian Jaynes’s Theory” de Brian McVeigh (in *Gods, Voices, and the Bicameral Mind: The Theories of Julian Jaynes*, 2016). Todavia, se nas décadas subsequentes à publicação do seu ensaio, Jaynes não tenha obtido a atenção merecida, na sequência daquele ser apressadamente “refutado” com base numa definição da consciência que não é de todo a sua, mais recentemente o pensamento de Jaynes tem sido revisitado e expandido, destacando-se os volumes editados por Marcel Kuijsten: *Reflections on the Dawn of Consciousness: Julian Jaynes’s Bicameral Mind Theory Revisited* (2006); *The Julian Jaynes Collection* (2012); *Gods, Voices, and the*

esse tipo de confusão, sempre que me referir à consciência no sentido em que Jaynes a considera, empregarei o termo autoconsciência.

Segundo Jaynes, há uma relação estreita entre a emergência da autoconsciência e o desenvolvimento da linguagem. Enquanto Snell, Dodds ou Onians se limitam a reconhecer uma correspondência entre o desenvolvimento da subjectividade e o desenvolvimento da linguagem (que Onians descreve nos termos de uma passagem do concreto para o abstracto), Jaynes identifica o desenvolvimento da linguagem como *causa* da emergência da autoconsciência e atribui uma tal invenção linguística ao mecanismo da metáfora. Se a linguagem supre uma necessidade de mediação, a metáfora, facilitando a compreensão de um desconhecido através de algo que nos é mais familiar, não é, segundo o autor, um mero recurso estilístico entre vários, mas a estrutura mais elementar do próprio fenómeno da linguagem.⁸⁷ Afinal, é porque a metáfora nos permite apreender uma coisa através de outra que ela possibilita a passagem gradual do concreto para o abstracto. Os exemplos dessa propriedade do acto metafórico poderiam ser infinitos, mas Jaynes destaca o verbo inglês *to be*, que deriva do sânscrito *bhu*, que significa «crescer ou fazer crescer», e cujas conjugações, *am* e *is*, derivam da mesma raiz do sânscrito que *asmi*, que significa «respirar», mostrando que até a conjugação do verbo menos descritivo da língua inglesa contém em si o rastro «de um tempo em que o homem não tinha uma palavra independente para “existência” e podia apenas dizer que uma coisa “cresce” ou que “respira”»⁸⁸. Este exemplo é significativo porque aponta para um passo fundamental na exposição de Jaynes, a argumentação de que qualquer acto mental só pode ser pensado através de metáforas que remetam para actos corporais. Por sua vez, o espaço mental que “acolhe” esses

Bicameral Mind: The Theories of Julian Jaynes (2016) e *Conversations on Consciousness and the Bicameral Mind: Interviews with Leading Thinkers on Julian Jayne's Theory* (2022).

⁸⁷ Embora Jaynes não mencione Nietzsche, é impossível não lembrar que a afirmação de que o acto de metaforização está na base da linguagem é antes de mais avançada pelo filósofo. Veja-se, por exemplo, esta passagem de *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral* ([1896] 1997): «Comparadas lado a lado, as diferentes línguas mostram que nas palavras nunca é a verdade que importa, nem a expressão adequada: caso contrário, não existiriam tantas línguas. A “coisa em si” (que seria precisamente a verdade pura sem consequências) é também para o onomaturgo totalmente inapreensível, e mesmo nada desejável. Ele designa unicamente as relações das coisas com os homens e socorre-se para a sua expressão das mais ousadas metáforas. Uma estimulação nervosa traduzida numa imagem! Primeira metáfora. A imagem de novo transformada num som! Segunda metáfora. E de cada vez uma transposição completa de uma esfera para outra totalmente diversa e nova. [...] Julgamos saber algo das próprias coisas quando falamos de árvores, cores, neve e flores e, no entanto, não dispomos senão de metáforas das coisas que não correspondem de forma alguma às essencialidades primordiais» (p. 219-220).

⁸⁸ Jaynes – *Op. cit.*, p. 51. Ainda na mesma página, o autor acrescenta: «as palavras abstractas são moedas antigas cuja imagem concreta se esbateu com o uso atarefado do vaivém das conversas».

actos, embora abstracto e interior, constitui-se gradualmente através de uma acumulação de metáforas que remetem para o espaço exterior, o espaço físico que podemos percorrer, tocar e manipular. É por isso que Jaynes propõe uma relação condicional entre a emergência da autoconsciência e um certo grau de desenvolvimento da linguagem: simplesmente não temos forma de conceber um eu interior sem a interiorização prévia de um modelo da realidade onde nos podemos mover, «vendo-nos» a nós mesmos com «o olho da mente», «escutando-nos» a nós mesmos a pensar, ou manipulando as nossas ideias tal como manipulamos as coisas no espaço.⁸⁹ Em suma, a partir da constatação de que «a linguagem é um órgão de percepção, não apenas um meio de comunicação»⁹⁰, Jaynes propõe que a autoconsciência não é um dado biológico inato, mas uma aquisição sociocultural possibilitada pelo desenvolvimento da linguagem.

Ora, a proposta de uma relação condicional entre um certo grau de desenvolvimento da linguagem e a emergência da autoconsciência serve de base a Jaynes para desdobrar mais três teses⁹¹, as que sustentam que decorreu uma mudança profunda de mentalidades na Antiguidade grega. Eis uma breve síntese de cada uma delas:

(1) anteriormente à emergência da autoconsciência haveria uma outra mentalidade, que Jaynes apelida de «mente bicameral», e na qual, não se tendo ainda interiorizado um espaço mental que possibilitasse a um eu «ver-se» a si mesmo como autor dos seus pensamentos e impulsos para acção, o indivíduo experimentá-los-ia como a manifestação de uma voz exterior que lhe dizia o que fazer – ou seja, experimentaria o que entenderíamos hoje como alucinações auditivas, mas que seriam então tidas como vozes bastante reais, interpretadas como divinas;

⁸⁹ Cf. *ibid.*, p. 65-66.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 50

⁹¹ Jaynes afirma que as suas teses, embora estejam estreitamente relacionadas entre si, conservam, cada uma delas, autonomia face às restantes, no sentido em que a rejeição de uma não deve causar prejuízo a outra (p. 447). Um exemplo de como é possível considerar as teses de Jaynes em separado é o artigo de Stanley A. Mulaik, “The Metaphoric Origins of Objectivity, Subjectivity, and Consciousness in the Direct Perception of Reality” (1995), onde o autor segue o pensamento de Jaynes a propósito da formação da autoconsciência, apesar de rejeitar as restantes teses que Jaynes extrapola a partir daí. Neste artigo, Mulaik relaciona ainda o pensamento de Julian Jaynes com o trabalho desenvolvido por George Lakoff e Mark Johnson, bastante pertinente para a compreensão do fenómeno da autoconsciência que Jaynes propõe, dado que estes autores defendem que os processos metafóricos são absolutamente fundamentais à cognição e que as metáforas conceptuais específicas a que recorremos para perceber o mundo, por sua vez, influenciam profundamente os nossos comportamentos. Do trabalho desta dupla de autores, destaco *Metaphors we live by* (1980) e *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* (1999).

(2) a dita mente *bicameral* deve o seu nome à separação entre uma parte divina (a que produz as alucinações auditivas, que por sua vez têm uma qualidade directiva) e outra humana (a que obedece às vozes), cuja divisão o autor propõe explicar através de um modelo neurológico em que o hemisfério direito e o hemisfério esquerdo, hospedando cada parte, respectivamente, se articularia de um modo diferente do que sucede no paradigma actual, da mente autoconsciente;⁹²

(3) o bicameralismo ter-se-ia desenvolvido com o estabelecimento da sedentarização e da agricultura, no período neolítico, enquanto a transição do bicameralismo para a autoconsciência, variando consoante o lugar, ter-se-ia iniciado na Grécia ao longo da chamada «idade das trevas grega», entre o final da idade do bronze, na sequência do colapso da civilização Micénica, e a passagem para o período arcaico, quando se dá a ascensão das primeiras cidades-estado gregas.

Não posso, no contexto desta investigação, ocupar-me de forma detalhada destas teses de Jaynes, aparentemente tão excêntricas, assim condensadas nestes pontos, mas que o autor expõe metodicamente, com um cuidado e uma minúcia persuasivos. Partindo do princípio de que merecem consideração, limito-me, aqui, a convocar apenas os elementos mais significativos para o problema que nos ocupa – a persistência da velha história da inspiração e o desenvolvimento de uma ambivalência face a essa experiência, relacionando-a com a emergência da autoconsciência tal como Jaynes a descreve.

Ora, a primeira tese – que sustenta que a autoconsciência foi precedida por uma mentalidade em que o indivíduo se encontra como que “dissociado”⁹³ de uma parte de si, então tomada como divina – é a interpretação que Jaynes faz dos diálogos homéricos entre os heróis e os deuses, a que já aludi no ponto anterior. Seria na parte dita divina (que o autor atribui às funções do hemisfério cerebral direito) que decorreriam, de maneira totalmente inconsciente, os processos mentais perceptivos e cognitivos necessários ao agir, que por sua vez resultariam na alucinação de directivas verbais (as

⁹² Este modelo não se baseia, porém, na sustentação de uma evolução biológica (o que significaria a afirmação de que uma tal diferença decorre de alterações das estruturas fisiológicas do cérebro), mas na possibilidade de que a mesma estrutura pode funcionar de maneiras diferentes consoante o ambiente e os processos de aprendizagem que condicionam o seu desenvolvimento. O autor enfatiza, portanto, a plasticidade cerebral, ou a neuroplasticidade, a capacidade de o sistema nervoso se organizar de maneiras imensamente variadas para melhor se adaptar a circunstâncias diversas, uma qualidade que é especialmente potente durante a infância (ver p. 122-125).

⁹³ Mas esta designação, embora nos ajude a imaginar o funcionamento mental que o autor descreve, constitui na verdade uma projecção anacrónica algo enganadora, visto que a dissociação supõe uma unidade prévia, que simplesmente não se teria desenvolvido ainda, de acordo com esta proposta.

vozes divinas). Um tal mecanismo alucinatório seria desencadeado em situações de angústia, ansiedade ou perigo, situações que exigissem ao indivíduo uma reacção complexa, sempre que os automatismos do hábito não fossem suficientes para determinar o comportamento mais adequado. As alucinações auditivas também poderiam ser acompanhadas, segundo Jaynes, de uma aura visual, mas o autor foca-se na componente auditória, mais crucial, explicando essa preponderância com o facto de o som ser «uma modalidade muito especial»:

Não podemos manuseá-lo. Não podemos empurrá-lo para longe. Não podemos virar-lhe as costas. Podemos fechar os olhos, apertar os narizes, esquivar-nos ao toque, recusar-nos a provar algo. Não podemos fechar os nossos ouvidos, embora possamos abafá-los parcialmente. O som é, de todos os sentidos, o menos controlável, e é este o médium da aquisição evolucionária mais intrincada de todas, a linguagem.⁹⁴

Com efeito, a ubiquidade do som é o que leva Jaynes a sugerir que as alucinações auditivas teriam despontado, inicialmente, «como um efeito secundário do desenvolvimento da compreensão da linguagem», ecos memorizados de vozes escutadas, que o indivíduo recordava sem fazer distinção entre a escuta presencial da voz e a sua rememoração posterior. O bicameralismo – que o autor define como o desenvolvimento de um «método de controlo social»⁹⁵ – teria evoluído, por selecção natural, a partir desse efeito secundário, dado que a alucinação auditiva da voz das figuras de autoridade, ecoando na mente dos restantes membros da comunidade, funcionaria como um autêntico dispositivo mnemónico, favorecendo a obediência das suas ordens na ausência da sua presença física imediata. Terá sido essa evolução, segundo o autor, que terá permitido «à humanidade passar de grupos de caçadores recolectores a grandes comunidades agrícolas», que exigiam que o exercício da autoridade não estivesse dependente da interacção directa com os líderes.⁹⁶ Tais comunidades agrícolas, que dão origem às primeiras civilizações (como é o caso da civilização micénica a que a *Ilíada* e *Odisseia* aludem)⁹⁷, podem ser descritas, de facto, como teocracias rigidamente hierarquizadas, em que o rei tem um estatuto divino.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 96-97.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁹⁶ Cf. *ibid.*, p. 126.

⁹⁷ Cf. *ibid.*, p. 80.

É com base nesta argumentação que o autor propõe que os primeiros deuses teriam tido origem no culto dos mortos, decorrente da persistência da voz de um chefe ou de um rei após a sua morte, pois a alucinação dessa voz, enquanto constante reprodução e reelaboração de uma amálgama de memórias associadas ao indivíduo desaparecido, é independente da sua presença: continua a “falar”. Não se trataria, assim, de *acreditar* ou não na sobrevivência do morto, no sentido que atribuímos hoje a essa palavra, mas de agir em conformidade com a persistência “real” da sua voz e dos seus comandos.⁹⁸ Eventualmente, os cadáveres dos mortos mais preeminentes seriam substituídos por estátuas, que ao contrário dos corpos não se decompõem, facilitando a continuidade do culto que lhe é prestado, mas viabilizando, no mesmo passo, que a singularidade do morto assim celebrado se esbata gradualmente em favor da formulação de uma entidade divina distinta do ser humano. É assim, segundo o autor, que «o rei morto» se reelabora como «um deus vivo» e que a sua tumba se vem a tornar na «casa do deus», dando origem ao templo religioso.⁹⁹ Jaynes identifica este padrão evolutivo não apenas na civilização micénica, que antecedeu de forma mais directa os gregos, mas também em culturas da Mesopotâmia, do Egipto e da América do Sul.

Ora, Jaynes reconhece na *Ilíada* e na *Odisseia* fortes indícios do bicameralismo, mas, ao contrário dos outros autores até agora convocados, que se referem aos dois poemas como um conjunto homogéneo de onde se pode inferir uma mentalidade homérica, Jaynes é sensível a uma série de diferenças fundamentais entre eles. O autor observa que enquanto a *Ilíada* tende a descrever eventos externos de um modo predominantemente objectivo, é possível descortinar na *Odisseia* inúmeras instâncias de uma expressão subjectiva, indiciando o princípio de um despontar da autoconsciência.¹⁰⁰ É com base nessa diferença que Jaynes defende que a *Odisseia* terá sido composta pelo menos um século depois da *Ilíada*, um intervalo determinante porque se situa no período que o autor aponta como a fase de transição da mente

⁹⁸ Embora Jacques Cauvin, em *Nascimento das divindades. Nascimento da agricultura: a revolução dos símbolos no neolítico* (1997), não se refira nunca a Jaynes, este autor apresenta uma tese compatível com a de Jaynes, pois esse autor defende que o desenvolvimento da agricultura decorreu da necessidade de sedentarização exigida pela emergência do culto dos mortos. É «por intermédio do seu sedentarismo que [...] [os homens] criam raízes num meio estável, em que a sociedade dos mortos, como testemunham os primeiros cemitérios feitos entre as habitações, reforça metaforicamente a dos vivos e pode legitimar, de uma forma ou de outra, a sua fixação» (p. 44). A proposta de Cauvin, de que a agricultura terá tido uma origem cultural, é extraordinária, no sentido em que inverte um dos modos mais arraigados de pensar a transformação das sociedades: não foi um facto material a determinar a fixação das populações, mas uma transformação “espiritual”.

⁹⁹ Cf. *ibid.*, p. 143.

¹⁰⁰ Cf. *ibid.*, p. 274.

bicameral para a emergência da autoconsciência.¹⁰¹ Jaynes afirma assim que Ulisses, o protagonista da *Odisseia*, surge como o «herói da nova mentalidade»¹⁰², e o relato das suas aventuras pode ser lido como

a história de uma identidade, de uma viagem ao eu que está a ser criado no colapsar da mente bicameral [...] rumo à identidade subjectiva e ao seu triunfante reconhecimento da escravidão alucinatória do passado.¹⁰³

A distinção que Jaynes elabora entre a *Ilíada* e a *Odisseia* é extremamente relevante para o propósito desta primeira parte – o de investigar as circunstâncias que levaram à emergência de uma primeira formulação da experiência da inspiração como algo problemático –, pois é precisamente na *Odisseia* que encontramos uma primeira hesitação face ao fenómeno da inspiração poética dita divina. É esse o horizonte do próximo capítulo, que culmina numa análise das sereias odisseicas, que então surgem como autênticas contra-musas: reelaborações das musas como divindades perniciosas, cujo canto ameaça a sobrevivência do herói, isto é, ameaça a formação de uma nova representação de um eu interno que cada vez mais (embora muito gradualmente) procurará determinar as suas próprias acções a despeito da influência divina.

Mas um outro aspecto das propostas de Jaynes é igualmente relevante para pensar as origens de uma ambivalência face à experiência da inspiração: a importância que o autor atribui à poesia e à estatúria no paradigma da mente bicameral (contra o qual o novo paradigma autoconsciente se irá insurgir). Essa importância prende-se com o modo como tanto a poesia como a estatúria seriam capazes, de acordo com Jaynes, de potenciar todo o aparelho alucinatório que sustenta o bicameralismo.

Num suplemento que oferece sobre a poesia¹⁰⁴, não só o autor atribui a mesma matriz alucinatória da mente bicameral à experiência da inspiração poética, como propõe que a qualidade directiva da generalidade das alucinações bicamerais, a sua potência autoritária, se deve precisamente às qualidades formais da poesia. É assim que Jaynes propõe que «os primeiros poetas eram deuses»¹⁰⁵, que as vozes divinas se exprimiam de forma ritmada, em verso, derivando daí a sua força persuasiva: «a poesia

¹⁰¹ Cf. *ibid.*, p. 272-277.

¹⁰² *Ibid.*, p. 273.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 276-277.

¹⁰⁴ Cf. *ibid.*, p. 361-378.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 361.

comandava enquanto a prosa podia apenas pedir».¹⁰⁶ É significativo lembrar, a este propósito, que neste período a poesia era cantada (afinal, ela era inspirada pelo *canto* das musas) e se a palavra musicada sabe melhor aos ouvidos, retendo-se mais facilmente na memória, a própria música, activando todo o corpo, facilmente desperta automatismos, padrões de comportamento profundamente enraizados.

Ora, se o poder “encantatório” da poesia seria assim tão essencial ao bicameralismo, o potencial fascinante da estatuária também terá, segundo a teoria dos ídolos¹⁰⁷ que Jaynes esboça, ao caracterizar a mente bicameral, desempenhado um papel absolutamente determinante. Tratando-se de objectos antropomórficos pequenos e portáteis, comuns no interior das casas, mas também encontrados nos sítios funerários, os ídolos funcionariam, segundo o autor, como um mecanismo auxiliar de activação das vozes divinas. Para explicar como tal sucederia, Jaynes começa por relacionar a importância, para a nossa espécie, do contacto visual directo com uma das características mais proeminentes desse tipo de estatuária, a representação dos olhos (tanto mais relevante quanto os ídolos tendem a ser profundamente esquemáticos). Se já nos primatas o contacto visual directo é extremamente significativo, pois é um indicativo das relações hierárquicas dentro do grupo, no ser humano, derivado da longa duração da infância, esse gesto sofreu uma evolução subsequente, pois passa também a jogar um papel essencial na expressão afectiva entre os indivíduos. Com efeito, Jaynes observa que um bebé de colo, quando a mãe lhe fala, não olha para a sua boca, mas para os seus olhos. A coincidência, num mesmo gesto, de uma expressão de autoridade e de amor, torna o face-a-face particularmente potente, capaz de induzir em nós «uma espécie de ansiedade, de impasse na experiência, ao mesmo tempo que se dá uma diminuição da consciência».¹⁰⁸ Jaynes atribui então o desencadear das alucinações auditivas precisamente à experiência dessa intensidade, mimetizada num face-a-face com um ídolo (cujos olhos chegam a ocupar 20 % da dimensão total do rosto, o dobro do rácio que ocupam geralmente no nosso rosto¹⁰⁹). Se, no paradigma bicameral, tal como Jaynes o descreve, as vozes divinas actuam como um dispositivo mnemónico que viabiliza um método de controlo social, a estatuária ter-se-ia desenvolvido como um suplemento desse dispositivo, intensificando e amplificando o alcance das vozes

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 363.

¹⁰⁷ Cf. *ibid.*, p. 161-175.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 169.

¹⁰⁹ Cf. *ibid.*, p. 170.

divinas. Já a eventual substituição das vozes divinas pela autoconsciência, é o que teria estado na origem, segundo o autor, da súbita explosão da produção deste tipo de estatuária no período de transição que sucede ao bicameralismo, num derradeiro esforço de continuar a ouvir as directivas divinas.¹¹⁰

No final desta primeira parte, associarei a necessidade de reflectir sobre as origens da ambivalência face à experiência da inspiração ao modo como uma certa lógica identitária, extremando essa ambivalência numa atitude de rejeição da disposição artística, procura reduzir a inspiração a uma instância de apropriação e dominação. Neste ponto, resta-me apontar de que modo a crítica dessa atitude pode ser auxiliada pelas considerações de Jaynes acerca do papel da poesia e da estatuária na transição para uma mentalidade autoconsciente, embora esmoreçam, parece-me, perante a exigência de pensar a essência da arte enquanto fenómeno independente do fenómeno religioso.

Evidentemente, a transição do bicameralismo para a autoconsciência pressupõe a retirada das alucinações auditivas, mas pressupõe igualmente que seja possível encontrar indícios de uma fase intermédia em que se sobrepõem continuidades e descontinuidades. Por um lado, haveria pessoas que reteriam aspectos do funcionamento mental anterior durante mais tempo, por outro, certas condições poderiam desencadear, num indivíduo, um retorno a mecanismos cerebrais mais arcaicos, activando alucinações ou outros fenómenos que lhe são próximos. É assim que Jaynes interpreta a enorme importância atribuída aos oráculos na Grécia, mas também alguns fenómenos ainda hoje perfeitamente actuais, como a vulnerabilidade à hipnose ou a esquizofrenia. Mais significativamente para esta investigação, porém, é o modo como Jaynes reconhece na poesia e no canto a persistência de certos traços do bicameralismo, aventurando uma releitura da associação que Platão estabelece entre a poesia e a loucura. Se os poetas (tais como as pitonisas dos oráculos) são os que continuam a ouvir as vozes durante mais algumas gerações, quanto mais avançada a emergência da autoconsciência, mais intensas devem ser as circunstâncias indutoras de alucinações auditivas para que estas sejam activadas, o que significa que os sintomas físicos e psicológicos que antecedem a escuta da voz se tornam também mais veementes; daí que a experiência da inspiração deixe de ser considerada uma experiência natural e passe a ser formulada como um estado alterado: o êxtase ou o

¹¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 332-335.

furor divino conforme Platão o descreve.¹¹¹ Eventualmente, porém, à medida que o paradigma autoconsciente substitui completamente o paradigma anterior, o poema e o canto cessariam totalmente de depender de um fenómeno alucinatório. Mas então, se a nova mentalidade se insurge, como já referi, contra a «tirania» divina, ela também se caracterizaria por um profundo sentimento de nostalgia. É esse, segundo Jaynes, o destino da poesia, que se reformula como uma «mimese dos ditos divinos mais antigos», fazendo do poema e do canto «arcaísmos conscientes» – o autor prossegue:

A continuação da poesia, a sua mudança de um dom divino para uma técnica humana, faz parte de uma nostalgia pelo absoluto. A busca por uma relação com a alteridade perdida das directivas divinas não permitiria que a poesia se tornasse obsoleta.¹¹²

Seguramente, a poesia, ou qualquer outro tipo de expressão artística, pode associar-se a uma tal nostalgia, mas, então, tudo depende de como é compreendido o «absoluto». Se a vocação artística se resumisse à ânsia por reatar uma ligação com uma entidade divina, a arte não teria verdadeiramente autonomia face à religião – ora seria um artefacto perfeitamente inerte, a concha oca de uma experiência ultrapassada, ora seria a reactivação saudosista do ídolo, com todo o potencial de dominação que isso implica. Não há dúvidas que tal sucede, e a proposta de Jaynes permite-nos precisamente pensar a uma nova luz a relação entre a arte e a nossa vulnerabilidade face a figuras de autoridade, a ânsia por directrizes, a prontidão a obedecer, aquilo que Jaynes formula como uma «busca pela autorização». Nos anos 70, o autor comentava que «os nossos parques e jardins públicos são ainda o lar florido de efígies heróicas de líderes passados»¹¹³, ou seja, um exemplo de como a idolatria continua a constituir «uma força de coesão social»; volvidos quase 50 anos, podemos afirmar com segurança que a disposição idolátrica é bastante mais omnipresente do que esse exemplo sugere, mesmo quando não surge explicitamente ligada à estatuária e à religião. Não alucinamos vozes divinas, mas é inegável o impacto que as representações hipnóticas do nosso mundo híper mediatizado têm nos comportamentos das massas. O poder atractivo das obras de arte, quando absorvido pela dinâmica de um tal espectáculo, é inseparável

¹¹¹ Cf. *ibid.*, p. 370-374.

¹¹² *Ibid.*, p. 375.

¹¹³ *Ibid.*, p. 337.

de um potencial coercivo – um potencial, enfim, que a lógica identitária mobiliza, como procuro aprofundar na segunda parte, em torno da fusão entre a política e a arte que sustentou o regime nazi.

Contudo, embora Jaynes nos ajude a vislumbrar até que ponto as representações artísticas podem ser implicadas na busca por uma autorização ou autoridade, discordo que a razão de ser da arte se reduza a uma tal aspiração. Nos próximos capítulos, procuro precisamente pistas para pensar como a arte responde mais essencialmente a uma necessidade de libertação – uma libertação temporária do eu que a autoconsciência veio instituir nas nossas mentes. Se já não acreditamos em deuses, continuamos a fazer a experiência de uma exterioridade, e, ainda que esta não seja experimentada com uma vividez que seja descrita como uma alucinação, ela permanece inapropriável pelo nosso eu. Como procurarei mostrar, a diferença entre considerar a experiência da inspiração como uma instância de dominação ou de libertação reside na possibilidade de atribuir um valor positivo a uma tal falta de controlo.

I.2.5 O potencial problemático de pensar a origem através da afirmação da diferença

Como já aludi, porém, a abordagem evolucionista que nos permitiria interpretar a formulação homérica da experiência da inspiração como uma experiência alucinatória (informando a nossa compreensão da estranheza da inspiração tal como a sentimos hoje) está muito longe de ser consensual. São numerosas as críticas da hipótese que a sustenta – a de que é possível situar a emergência da subjectividade algures na passagem da Grécia homérica e arcaica para a Grécia clássica.

O debate que desde então se gerou é relevante para os objectivos desta primeira parte, pois dele depende a interpretação da invocação das Musas na ausência de qualquer noção de loucura anterior a Platão. Como já referi, sem a consolidação de um eu que procura apropriar-se dos seus pensamentos e impulsos para acção, não há motivos para estranhar a falta de controlo sobre o processo criativo, e a invocação das Musas enquadrar-se-ia num conjunto abrangente de crenças religiosas. Mas se Snell, Dodds, Onians e Jaynes propõem que se leia o mais literalmente possível essa invocação, os autores que rejeitam esta hipótese apontam outros modos de interpretar a relação entre os poetas e as Musas. Quanto menos validade se atribui à hipótese de uma

ausência de autoconsciência e de vontade “própria”, mais a invocação divina tende a ser interpretada como um artifício de autovalorização do artista junto à sua audiência.¹¹⁴

Como referi no ponto *I.2.2 Uma mentalidade anterior*, os críticos da abordagem evolucionista caracterizam-na como sendo mais uma reformulação das narrativas de progresso eurocêtricas que procuram alicerçar uma suposta superioridade do *ethos* ocidental num «milagre grego». Embora passe a admitir uma mentalidade grega pré-racional, esta abordagem recorrerá a uma simplificação e um exagero do primitivismo de Homero para exaltar ainda mais a maturidade inaudita do período clássico, atribuindo a excelência da cultura ocidental a uma transformação tão súbita.¹¹⁵ Efectivamente, os autores acima evocados (uns mais do que outros) enquadram por vezes a sua proposta nos termos de uma concepção progressista e normativa da mentalidade europeia moderna, o que dá uma tonalidade algo triunfante às suas exposições, e exige, sem dúvida, que esta seja criticada e desconstruída. Todavia, grande parte dos críticos de Snell, sem dúvida o mais problemático a este respeito¹¹⁶, mas também o primeiro a delinear uma tal proposta (o que resulta que esta lhe fique sumariamente associada, como que “cunhada” pelo seu tom), tomam a exposição dos seus pressupostos problemáticos como a palavra final sobre a invalidade, na sua totalidade, da proposta de que os poemas homéricos indiciam uma psicologia radicalmente diferente da nossa, que então se considera refutada. E tal não sucede apenas em relação à proposta de Snell, como já referi, mas a todas as outras que se lhe assemelham. Embora Jaynes, por exemplo, nada deva a Snell e escreva o seu ensaio em termos bastante distintos¹¹⁷, este é frequentemente descartado sem recurso a qualquer refutação, como mais uma tese «neo-snelliana».

¹¹⁴ A posição dominante é a de um compromisso entre estas duas interpretações. A esse respeito, ver, por exemplo, E. N. Tigerstedt (“Furor Poeticus: Poetic inspiration in Greek literature before Democritus and Plato”, 1970), que defende que a relação entre o poeta e as musas seria entendida como uma instância de colaboração entre o humano e o divino. Em conformidade com esta interpretação, Penelope Murray (“Poetic inspiration in early Greece”, 1981 e “Poetic Inspiration”, 2015) rejeita a noção do poeta como um «instrumento» totalmente inconsciente do divino, o apresenta como um beneficiário activo do dom divino das musas, argumentando que a actividade poética dependeria tanto da dádiva divina como de um esforço consciente da parte do poeta. No ponto *I.2.2 Uma experiência directa*, comentarei a crítica feita por Murray a Jean-Pierre Vernant, cujo pensamento, que trato no próximo ponto, se alinha consideravelmente com a interpretação da inspiração proposta pela abordagem evolucionista.

¹¹⁵ Cf. Brooke Holmes – *Op. cit.*, p. 364-365

¹¹⁶ E, no entanto, é preciso lembrá-lo, Snell, que era alemão, e que viveu entre 1896 e 1986, opunha-se ao nacionalismo que grassava pela Europa no período entre guerras e desempenhou um papel fundamental, no pós-guerra, no desmantelamento das ramificações nazis da universidade de Hamburgo (cf. Noga Mishliborsky, “L’agir, l’agent, l’action: Bruno Snell et Jean-Pierre Vernant”, 2019, p. 2).

¹¹⁷ Por exemplo, enquanto Snell opta por caracterizar a psicologia homérica enfaticamente como um estar «à mercê» dos impulsos inconscientes, descrevendo a mente homérica como «um alvo exposto a uma

Num artigo dedicado à recepção contemporânea do modelo de mente homérico esboçado por Snell e Dodds, Joseph Russo demarca-se significativamente desses autores, mas não deixa de identificar nos argumentos daqueles que se lhes opõem mais veementemente estratégias semelhantes às que estes lhes acusam, de simplificação e de desvalorização de certas evidências em favor de outras, com o intuito de demonstrar as semelhanças entre a psicologia homérica e a nossa.¹¹⁸ Rejeitando ambos os extremos do debate, Russo situa a discussão sobre a psicologia do período homérico no contexto de discussões mais alargadas sobre a importância que se deve atribuir à linguagem na sua relação com a mente (o modo como a estrutura da linguagem e o vocabulário a que temos acesso condicionam a nossa percepção do mundo e os nossos processos cognitivos). Procurando conciliar alguns argumentos de Snell e dos seus críticos, o autor aponta para desenvolvimentos recentes na linguística e na antropologia que suportam uma reformulação mais moderada da tese que subjaz à proposta de Snell (mas também de Jaynes, a de que não pode haver um conceito, como *alma* ou *vontade*, sem uma palavra que o nomeie), admitindo que «as nossas ferramentas linguísticas nos *inclinam* para certas maneiras de ver e de conceber o mundo, ao mesmo tempo que nos afastam de outras».¹¹⁹

Edward Jeremiah, que estudou a relação entre as transformações da noção do eu e a emergência gradual dos pronomes reflexivos na Grécia arcaica – defendendo que estes possibilitaram o desenvolvimento preliminar de uma noção de eu transcendente (que, no entanto, só se formula plenamente na modernidade)¹²⁰ – reconhece validade na intuição de Snell e reformula, de um modo semelhante a Russo, a sua tese: «aquilo para a qual uma cultura não tem uma palavra não é para esta objecto de questionamento,

multiplicidade de forças que o dominam e o penetram até ao âmago» (p. 20), Jaynes opta por sublinhar a superficialidade da consciência (no sentido restrito que lhe dá) e o modo como esta não é de todo necessária para a generalidade das operações mentais que nos constituem: não é necessária à percepção, ao reconhecimento ou à memorização, tampouco à aprendizagem e à formação de conceitos ou ao desenvolvimento de pensamentos complexos que envolvem raciocínio lógico ou criatividade (p. 21-47); com efeito, Jaynes oferece até exemplos de circunstâncias em que, em vez de tornar certas actividades mais eficientes, a auto-consciência as atrapalha. Se Snell busca sublinhar a diferença entre a psicologia homérica e a moderna para, de algum modo, exaltar as realizações da última, Jaynes procura continuidades que possam esclarecer sobre a preponderância de um funcionamento mental inconsciente tanto no passado como na modernidade.

¹¹⁸ James Russo indica, como principais proponentes desta posição, Richard Gaskin (“Do Homeric characters make real decisions?”, 1990) e Bernard Williams (*Shame and Necessity*, 1993) (p. 17-18). Segundo o autor, a discórdia entre Snell e os seus críticos desenrola-se sobretudo ao nível da terminologia utilizada e revela frequentemente uma incapacidade de apreciar gradações de diferença na definição dos conceitos em causa, assim como variações do próprio texto homérico (p. 23-24).

¹¹⁹ Russo – *Op. cit.*, p. 26.

¹²⁰ Edward Jeremiah – *The Emergence of Reflexivity in Greek Language and Thought* (2012), p. 35-36

tampouco um significante sociocultural», e, portanto, embora «o reconhecimento da unidade da pessoa [na poesia homérica] seja evidente no uso de pronomes pessoais e de nomes [...], estes são usados acriticamente e nunca se tornam objecto de reflexão».¹²¹ Para Jeremiah, há, de facto, um contraste evidente entre a importância que se veio a atribuir à reflexão em torno do eu (já na Antiguidade grega, a partir do período clássico, mas hoje mais do que nunca) e a ausência de qualquer cuidado equiparável no período homérico. Este contraste, para o qual Snell, Doods, Onians e Jaynes chamaram a atenção, exige reflexão, mas então cabe perguntar: porque é que os autores que se dedicam a tentar reconstruir uma mentalidade anterior com base na ausência de um discurso sobre o eu se deparam com tanta resistência?

Para explicar como pode parecer razoável ignorar ou desvalorizar a estranheza da mentalidade homérica, Jeremiah observa que a principal motivação subjacente às objecções contra Snell (mas que poderíamos, sem dúvida, estender aos críticos de Jaynes) não é tanto factual, mas ética, dado que a postulação de uma diferença radical de mentalidades entre o passado e o presente pode facilmente ser instrumentalizada para justificar as violências de uma longa tradição colonialista que não olha a meios para se reinventar.¹²² Contudo, Jeremiah também chama atenção para o facto de que a ideia de que não há uma relação fundamental entre a linguagem que utilizamos e os processos mentais que subjazem à nossa visão do mundo assume um universalismo psicológico que não deixa de implicar uma problemática postura etnocêntrica.¹²³ Perante a proposta de Jaynes, por exemplo, um classista do final do século XIX ficaria provavelmente chocado, dado que vê na eclosão da civilização grega a prova da superioridade da civilização ocidental, mas, para os que se preocupam em desconstruir a perspectiva eurocêntrica hegemónica que começou por definir a disciplina, negar autoconsciência aos primeiros gregos pode parecer igualmente chocante, apenas na medida em que se assume que a autoconsciência é algo universal porque absolutamente necessário aos processos mentais que tendem a definir para nós o humano.

Segundo Jeremiah, há de facto validade numa abordagem evolucionista à constituição da subjectividade se ela não estiver ao serviço de uma vontade de valorização de um determinado modelo de humanidade em detrimento de outros, o que se assegura se a relação entre as diferentes etapas que a abordagem evolucionista

¹²¹ Jeremiah – *Op. cit.*, p. 11

¹²² Cf. *ibid.*, p. 13.

¹²³ Cf. *Ibid.*, p. 11 e 13.

necessariamente postula for formulada como condicional e cumulativa, em vez de teleológica e ascendente.¹²⁴

O que se exige, portanto, é pensar a diferença do outro (neste caso, o outro da Antiguidade grega) sem o instrumentalizar como uma figura de alteridade ao serviço de um projecto identitário do presente. Ora, tal não se logra, parece-me, através da minimização das diferenças entre o eu e o outro. De resto, é questionável a pertinência de recorrer a um critério de semelhança para que o eu reconheça ao outro uma igualdade existencial entre os dois, para que não se conceba uma mentalidade pré-racional ou pré-consciente como “sub-humana”. Afinal, as diferenças de mentalidade até aqui evocadas podem ser compreendidas como diferentes modos de responder a uma condição humana que é comum: todos nascemos, todos começamos por vir ao mundo num estado de dependência absoluta (que, por sua vez, nunca se chega a transformar numa autonomia total, dado que a necessidade de estabelecer laços afectivos e cooperativos dentro de uma comunidade mantém-se ao longo da vida), todos somos movidos por emoções, sentimos prazer e desprazer, todos vivemos uma existência corporal, precisamos de nos alimentar e de saciar a sede, estamos sujeitos à força da gravidade, ao envelhecimento e à doença, enfim, todos morremos... As diferentes línguas e os diferentes sistemas simbólicos desenvolvidos por cada cultura, que interpretam das maneiras mais díspares a condição humana, resultam em visões do mundo radicalmente distintas, mas resta que as necessidades que lhe subjazem nunca deixam de ser universais, constituindo uma base partilhada, comum, através da qual nos podemos relacionar. É isto que nos permite conceber a uma luz perfeitamente positiva a afirmação de uma diferença (não importa quão radical seja) entre diversas mentalidades (entre diversas maneiras de interpretar, exprimir e gerir as necessidades que nos são comuns): a comparação dessas diferenças revela a enorme plasticidade e capacidade adaptativa do ser humano. Além disso, educarmo-nos sobre a relatividade da nossa visão do mundo pode contribuir tanto para nos apercebermos dos seus benefícios como das suas limitações, viabilizando, sem

¹²⁴ Cf. *Ibid.*, p 7-8. Isto significa que, considerando-se a noção de sujeito ocidental como o resultado de um processo evolutivo, não faz qualquer sentido tomá-lo como inevitável, dado que, como qualquer outra concepção do ser humano, o sujeito ocidental foi determinado pelas circunstâncias e necessidades particulares que presidiram à sua formação (podendo ter sido outras). Da mesma maneira, também não podemos considerar a noção de sujeito ocidental como uma formulação final da nossa subjectividade, dado que este corresponde somente a uma etapa temporária num processo contínuo de transformação. Em suma, embora se preste a ser instrumentalizada para sustentar reivindicações de superioridade, a abordagem evolucionista não tem necessariamente de comportar um juízo de valor sobre o seu objecto de estudo (a comparação entre as mentalidades do passado e do presente).

dúvida, a tomada de consciência e o questionamento dos constrangimentos que lhe estão associados e que nos prejudicam, denegando ou mesmo mutilando aspectos que nos são vitais.

Em suma – e é esta a complexidade que não podemos perder de vista –, afirmar uma diferença entre o eu e o outro, se aliado a um projecto identitário essencialista, pode servir um argumento de insulação de um eu contra qualquer alteridade, mas minimizar as diferenças entre o eu e o outro equivale a minimizar a consciência de como o eu pode diferir de si mesmo (nomeadamente, na experiência da inspiração que subjaz ao gesto artístico), e é precisamente a admissão de um tal diferimento interno que nos permite recusar a lógica identitária. Ao considerar as diferenças entre duas mentalidades, tudo depende se entra em jogo, ou não, uma vontade de valorização de um determinado modelo de humanidade em detrimento de outros. Infelizmente, enquadrar a diferenciação entre duas mentalidades numa narrativa evolucionista apela facilmente a essa postura, embora ela não lhe seja necessariamente constitutiva.

1.2.6 Jean-Pierre Vernant: pluralidade, transitoriedade e incompletude

No entanto, mesmo que se rejeite por completo a abordagem evolucionista como uma perspectiva que invariavelmente convoca dicotomias de superioridade e de inferioridade, não deixa de ser possível investigar o contraste entre as mentalidades assinaladas por Snell, Dodds, Onians e Jaynes, se a exposição que se apoia em termos evolutivos e cumulativos for reformulada por uma argumentação que aborde diferenças, mudanças e transformações. É o caso do pensamento exemplar desenvolvido por Jean-Pierre Vernant que, articulando numa abordagem interdisciplinar a antropologia, a psicologia histórica e os princípios da abordagem estruturalista, desenvolveu o que se pode chamar história das mentalidades.¹²⁵

Este é o último autor que convoco neste capítulo dedicado a contextualizar a experiência da inspiração no problema geral da religião grega, sobretudo porque o pensamento de Vernant nos permite articular de um modo mais consequente a

¹²⁵ Numa conferência intitulada *Les techniques de soi* (1982), Michel Foucault, que também se dedicou a uma história das mentalidades, rastreia aquilo a que deu o nome de «preocupação de si» à Antiguidade grega. Contudo não evocarei aqui o seu trabalho, apesar da sua afinidade para com a presente investigação, visto que o autor não se dedicou, como Vernant, à tarefa de analisar a mentalidade anterior a partir da qual terá emergido, precisamente, a «preocupação de si».

problemática da ambivalência face à inspiração (em que está implicada a emergência da subjectividade) com uma reflexão sobre as imagens artísticas. Efectivamente, embora Vernant seja sobretudo associado à história das religiões, o seu trabalho constitui um contributo fundamental para a história da arte, precisamente porque o autor contesta a existência, na Grécia anterior a Sócrates e Platão, de uma noção de imagem que possibilitasse a compreensão daquilo que hoje entendemos como representações artísticas precisamente enquanto *representações* (figurações separadas e distintas das realidades que elas, não obstante, evocam). Através da sua investigação sobre as produções visuais anteriores à formulação de uma tal noção de imagem, Vernant permite-nos vislumbrar de que modo a filosofia de Platão, e em particular a sua teorização da imagem (elaborada no seio de uma reflexão sobre a mimese onde, como já mencionei, está implicado um julgamento sobre a inspiração), deve ser compreendida como uma resposta a um contexto determinado pela mentalidade mais antiga que tenho vindo a descrever. Vernant contribui assim para que possamos associar as condições da separação e emancipação da arte face à religião às condições da separação da imagem face ao ritual religioso, e é por isso que, daqui em diante, a minha exposição se desenvolve sempre na companhia dos seus textos.¹²⁶

Ora, dado que Vernant afirma a existência de uma diferença profunda, não só entre a nossa mentalidade actual e a mentalidade grega, como entre as mentalidades dos diversos períodos da Antiguidade grega, não é de estranhar que o autor afirme que a sua «dívida para com Snell é [...] incontestável [...] mesmo se o que ele chama espírito, a mente (ou *Geist*, na edição original em alemão) não existe e, portanto, não pode ser objecto de uma descoberta!». A respeito de Snell, Vernant prossegue: «marquei a minha distância ao dizer que o espírito não pode ser descoberto de uma vez por todas como se fosse uma essência estável, pelo contrário, muda sem cessar, e é historicamente construído».¹²⁷ Esta objecção a Snell, apesar da influência das suas ideias, reflecte-se na investigação de Vernant sobre as categorias psicológicas do espírito, do agir, da vontade e da decisão, em tudo relevantes para o questionamento que tenho vindo a desenrolar em torno da experiência da inspiração, e que o autor desenvolve sobretudo a partir de uma análise atenta dos textos trágicos.¹²⁸ Snell, pela sua parte, depois de esboçar o

¹²⁶ A respeito do contributo fundamental de Vernant para a história de arte, ver Richard Neer, “Jean-Pierre Vernant and the history of the image” (2010).

¹²⁷ Vernant *apud* Noga Mishliborsky – *Op. cit.*, p. 5.

¹²⁸ Cf. Neer – *Op. cit.*, p. 5.

modelo de mente homérico que sintetizei no início deste capítulo, prossegue a sua narração da «descoberta» da mente ao atribuí-la à tragédia grega, onde o indivíduo, segundo o autor, apreendendo-se como um centro de decisão e reconhecendo-se a si mesmo como origem dos seus actos, terá alcançado uma autonomia plena do pensar e do agir. Vernant rejeita esta afirmação dado que considera a posição de Snell «insuficiente»¹²⁹, demonstrando que apesar do sujeito trágico nos ser mais familiar do que os heróis das epopeias, não é possível reconhecer nele «uma vontade autónoma no sentido kantiano» que Snell lhe atribui.¹³⁰

Em “Esboços da Vontade na Tragédia Grega” (1972)¹³¹, por exemplo, Vernant rastreia a emergência gradual de um vocabulário de deliberação e decisão nos textos trágicos, afirmando que a noção de vontade não se chega a formular explicitamente aí porque ainda não há um vocabulário do querer, mas somente do saber¹³² – o que significa que já se apura uma relação de responsabilidade entre o indivíduo e os seus actos, mas esta expressa-se pelo grau de conhecimento ou de ignorância das forças que o orientam (e que continuam a ser pensadas como divinas). Segundo Vernant, portanto, o homem trágico não escolhe entre duas opções de acordo com os seus desejos, mas apenas verifica a aporia de que se encontra cativo.¹³³

Vale a pena mencionar, a este respeito, a releitura que Vernant elabora de *Édipo Rei*, a tragédia de Sófocles que veio a constituir-se como um autêntico mito moderno do sujeito ocidental, visto que Sigmund Freud recorre a este texto para postular a existência do célebre «complexo de Édipo», o vínculo triangular entre mãe, pai e filho a partir do qual se constituiria a estrutura psíquica do sujeito.¹³⁴ Enquanto Freud supõe uma estrutura trans-histórica do sujeito, assumindo uma universalidade que se estenderia da Antiguidade grega até ao começo do século XX, Vernant rejeita peremptoriamente uma tal proposição¹³⁵ e, na sua releitura de *Édipo Rei*, descreve a constituição do sujeito

¹²⁹ Vernant *apud* Neer – *Op. cit.*, p. 6.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹³¹ Texto publicado em português na colectânea *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* ([1981] 2014), que contém artigos de Vernant e de Pierre Vidal-Naquet.

¹³² Cf. Jean-Pierre Vernant – *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* ([1981] 2014), p. 35.

¹³³ Cf. Vervant – *Op. cit.*, p. 27.

¹³⁴ A releitura de Vernant é apresentada no texto “Édipo sem complexo” (1967), igualmente incluído na colectânea acima referida.

¹³⁵ Cf. Vernant – *Op. cit.*, p. 53. Para uma crítica das continuidades entre a concepção do sujeito tal como a filosofia a forjou, apelando a um essencialismo constitutivo e determinante do ser humano, e o conceito de sujeito tal como Freud o formulou, ver o artigo “The Freudian Subject, from Politics to Ethics” (1986) de Mikkel Borch-Jacobsen (*in Who comes after the subject?*, 1991), assim como o ensaio do mesmo autor, *The Freudian Subject* (1988).

trágico a partir das condições históricas e sociais específicas à Grécia do séc. V. a.C.. É a partir da análise da especificidade dessas condições, enfim, que Vernant situa a emergência do sujeito trágico no seio de uma tensão entre uma nova mentalidade (fruto do desenvolvimento da *pólis* e do sistema jurídico que a sustenta) e um paradigma anterior (aquele que os poemas homéricos descrevem). O conflito entre estas duas mentalidades também pode ser descrito como uma tensão entre um modelo mítico e um modelo político ou entre dois tipos de religiosidade, o culto dos mortos (do qual a poesia épica é uma manifestação) e o culto cívico (onde tem origem a democracia ateniense).¹³⁶

Ora, como já está subentendido na formulação de uma tal tensão ou conflito, a reflexão de Vernant sobre a historicidade do sujeito não se reduz ao período de transição que a tragédia condensa; para compreender esse momento crucial da história grega, a sua abrangente pesquisa estende-se necessariamente para aquém e para além dele, o que lhe permite, por exemplo, propor uma compreensão das transformações históricas da subjectividade através das mutações dos géneros literários, compreensão segundo a qual a emergência do indivíduo corresponderia ao aparecimento das primeiras biografias, a emergência do sujeito propriamente dito ao aparecimento da autobiografia e, finalmente, a emergência do eu ao desenvolvimento do género confessional.¹³⁷ Do extenso trabalho que Vernant desenvolveu especificamente sobre a mentalidade pré-filosófica – a mentalidade que determinou a associação do acto poético a uma origem divina, sobre a qual nos debruçamos –, destaco, por enquanto, um texto: “Les corps divin” (1989).¹³⁸

Neste texto, Vernant dedica-se a descrever a relação homérica entre o humano e o divino através de uma análise da categoria do corpo nos poemas homéricos. A categoria do corpo, nas palavras do autor, «não é um facto da natureza, uma realidade constante e universal, mas [...] uma categoria histórica, uma “amalgama do imaginário”» que é preciso «decifrar, de cada vez, no interior de uma cultura particular»¹³⁹. Tal como Onians e Jaynes, Vernant reconhece que inicialmente, para os

¹³⁶ A este respeito, ver também o texto “Tensões e ambiguidades na tragédia grega” (1981), incluído na mesma colectânea onde se encontram traduzidos os artigos acima referidos.

¹³⁷ Esta proposta é avançada no texto “L’individu dans la cité” (1987), que faz parte da colectânea de ensaios *L’individu, la mort, l’amour: Soi-même et l’autre en Grèce ancienne* ([1996] 2002), p. 216.

¹³⁸ Em português: *O corpo divino*. Este texto integra a colectânea referida na nota anterior. A tradução das citações que se seguem é da minha responsabilidade.

¹³⁹ Jean-Pierre Vernant – *L’individu, la mort, l’amour: Soi-même et l’autre en Grèce ancienne* ([1996] 2002), p. 8.

gregos, o físico e o psíquico entrelaçam-se profundamente, e o vocabulário do corpo apresenta-se como um «código que permite ao grego expressar e pensar as suas relações consigo próprio», conotando «igualmente as suas relações com o outro» e «com o divino».¹⁴⁰ Vernant observa então algo que nos parece, hoje, contra-intuitivo: que os gregos deste período projectam a noção de corpo no divino, o que significa que o divino e o corporal não estavam dissociados (embora tenhamos herdado dos gregos essa separação).¹⁴¹ Mas isso não quer dizer, segundo o autor, que o corpo divino se regeria pela mesma lógica que se apreende do funcionamento do corpo humano; o corpo humano e o corpo divino constituíram, pelo contrário, dois pólos opostos: o corpo humano, mutável e cambiante, inacabado e imperfeito, fragmentado, disperso, perecível, existiria em dependência total do corpo divino, e este, constante, imutável, perfeito e eterno, tanto dispensaria ao corpo humano a sua vitalidade, como o privaria dela, consoante o seu apreço pelo mortal em questão. Os deuses seriam assim pensados como potências inesgotáveis que o corpo humano reflecte e das quais depende.

Desta maneira, Vernant reformula a ideia popular de que os gregos conceberam os seus deuses «à imagem dos homens», mostrando que a inversão dessa asserção se afigura muito mais rigorosa: a emergência da noção de indivíduo, pensado como uma unidade que persiste através do tempo, só foi possível porque o homem se recriou gradualmente à imagem dos deuses, aspirando à sua continuidade e plenitude (a qual, segundo Jaynes, pôde ser formulada, por sua vez, a partir da constatação da persistência da voz de um morto). Antes desse desenvolvimento, porém, o ser humano apreendia-se através da experiência de uma pluralidade de forças que se sucedem:

Enquanto o homem está vivo, quer dizer, habitado por força e energia, atravessado por pulsões que o movem e comovem, o seu corpo é plural. É a multiplicidade que caracteriza o vocabulário grego do corporal mesmo quando se trata de exprimir a sua totalidade.¹⁴²

É por isso que, segundo Vernant, os deuses são descritos como sendo capazes, inclusive, de transfigurar a aparência física dos mortais, pois a morfologia dada pela natureza, oscilando consoante o favor dos deuses, não era fixa: variava entre os pólos

¹⁴⁰ Vernant – *Op. cit.*, p. 12-13.

¹⁴¹ Cf. *ibid.*, p. 9.

¹⁴² *Ibid.*, p. 11.

luz/sombra, belo/feio, sem uma posição fixa definitiva. Então, não só não havia uma noção unificada de alma, como a própria identidade corporal se prestava a mutações, subindo e descendo na hierarquia de valores.¹⁴³

Ora, neste contexto, o que atormentaria o ser humano não seria a carência de uma unidade fundamental, de uma coerência ou continuidade de um eu ao longo da vida (que a experiência da inspiração põe em evidência), mas a percepção de que as forças que animam o ser humano não lhes são nativas, são sempre dadas por um deus, esse sim, inesgotável e, sobretudo, auto-suficiente. Privado do dom divino, o humano não tem força própria, o seu corpo é perecível: consome-se, esgota-se e degrada-se – ele é mortal no sentido em que algo absolutamente essencial não cessa de se desintegrar.

Esta distinção é significativa, pois Vernant relaciona o desenvolvimento das produções culturais com a necessidade de resistir à voracidade da natureza que tudo engole. Segundo o autor, aquilo que hoje compreendemos como representações artísticas – quer se trate da elaboração de um poema (que pode fazer perdurar um nome) ou de uma estátua (que pode fazer perdurar um corpo, substituindo-o) – responderiam, na Grécia arcaica, à necessidade de proporcionar a um vivo algum género de permanência após a sua morte.¹⁴⁴ Para não perdermos de vista a relação com os pontos anteriores, podemos observar que, enquanto Jaynes atribui à obra a função de potenciar a persistência da voz de um morto, Vernant (que nunca terá conhecido o trabalho de Jaynes ou pelo menos nunca o comentou) atribui-lhe um papel mais activo, no sentido de ser ela mesma a produzir essa persistência.

Ora, essa função – a de convocar a presença de um ausente – distingue-se do modo como Platão virá a conceber as representações (ditas artísticas), entendendo-as como mecanismos de identificação a partir das quais se modela um vivo, sendo por isso que o filósofo propõe, n’*A República*, uma interdição: a de os jovens escutarem os trechos da poesia de Homero onde se descrevam actos considerados imorais. Ainda que, na era dos heróis que precede Platão, os poemas e as estátuas desempenhariam, sem dúvida, uma função exemplar, não seria a consciência dessa função que orientava a sua produção e reprodução, antes a consciência do facto da morte em conjugação com uma certa persistência. Nos próximos capítulos, procuro clarificar como é que a tomada de consciência sobre o carácter representacional da arte (patente na emergência da noção

¹⁴³ Cf. *ibid.*, p. 24-25.

¹⁴⁴ Cf. *ibid.*, p. 26-27.

de imagem) possibilitou que a função de resistir à desintegração da morte se desdobrasse, em Platão, na função de modelar uma identidade.

No entanto, procuro sobretudo mostrar como é que qualquer “funcionalidade” que se possa atribuir às representações artísticas se deixa (desde sempre) ultrapassar por uma autêntica disfunção, um despropósito essencial à arte, pois, como comecei por enunciar no primeiro capítulo, a experiência da inspiração que subjaz ao gesto artístico (mesmo que este se pense como um gesto de apropriação, quer seja de uma obediência, de uma permanência ou de uma identidade), consistindo numa experiência de abertura, revela inevitavelmente uma impropriedade constitutiva do humano. Daí que constitua sempre um perigo, um risco existencial. Mais uma vez, tudo depende se somos capazes de vislumbrar nesse risco um potencial positivo.

I.2.7 Cuidar de uma inquietação

Em conclusão deste capítulo em torno da interpretação da experiência homérica da inspiração no contexto da religião grega, e antes de avançar para a exposição da minha proposta a respeito das origens de uma ambivalência face à experiência da inspiração na Antiguidade grega, devo sublinhar alguns pressupostos que guiam esta investigação.

É um facto que a busca das origens, além de invariavelmente especulativa, pode tornar-se profundamente problemática; não só é difícil ou mesmo impossível chegar a certezas absolutas, como a mesma hipótese pode servir diferentes narrativas onde se joga o nosso presente e o nosso futuro. Mas se é condenável considerar a estranheza da Grécia anterior ao período clássico, para, contrastando-a com a nossa cultura, estabelecer uma suposta superioridade, julgo que não deixa de ser necessário investigar essa mesma estranheza, seja para aferir em que medida ela informa ainda o nosso presente, tendo condicionado o desenvolvimento das estruturas e dos complexos que hoje nos constituem, seja para buscar pistas de diferentes modos de nos pensarmos a nós mesmos, mais alinhados com as nossas necessidades – nomeadamente, a necessidade de libertação do eu.

Dito isto, não proponho de todo olhar para a Antiguidade grega para lá encontrar um traço fundador que devemos preservar ou recuperar. É preciso ser clara: não proponho qualquer regresso a um “paraíso” onde não haja autoconsciência ou ambivalência perante a inspiração. Pelo contrário, a análise histórica que sugiro serve

para desdobrar um questionamento sobre o que se encontra aquém das construções fundacionais que muitas vezes tomamos por garantidas, sobre um sem-fundo de indeterminação que persiste e que constitui para nós uma dificuldade, mas também uma oportunidade.

Jackie Pigeaud, historiador e tradutor do grego e do latim, e que se dedica a pensar a relação entre o mal-estar do indivíduo (um mal-estar ligado ao conhecimento de si mesmo) e a *melancholia* – uma das palavras de origem grega que podemos associar à inspiração e que dedicarei algumas considerações, no ponto I.4.5 *Duas mimeses* – afirma que «nós somos como citações da antiguidade, sem o saber forçosamente» e que a Antiguidade grega constitui o nosso «inconsciente cultural»¹⁴⁵, acrescentando que «a nossa relação com a antiguidade é uma relação neurótica», mas que «essa neurose pode ser uma oportunidade, se a considerarmos e se a quisermos cuidar (não curar)» pois «é da antiguidade que vêm os remédios».¹⁴⁶

Se nos debruçarmos sobre o desenvolvimento de uma ambivalência face à experiência da inspiração com a sugestão de Pigeaud em mente, podemos esperar encontrar na Antiguidade grega tanto o germe dessa ambivalência (ou, como Pigeaud lhe chama, dessa *neurose*) como os «remédios» para a cuidar. O objectivo desta pesquisa não é, volto a sublinhar, contribuir para qualquer “cura” da ambivalência perante a inspiração – não se trata de acabar com ela, mas apenas de buscar pistas para a ir cuidando, numa continuidade de gestos que nunca poderão ter fim, e que respondem ao seu potencial positivo, que associo a uma libertação do eu.

Tomás Maia, que se dedica a pensar a possibilidade da separação entre a arte e a religião, também sublinha a diferença entre cuidar e curar num texto intitulado “Mística material” (2020), onde define estas duas posturas como duas formas de abordar um *trauma* (e lembremos que a neurose se pode definir como um comportamento repetitivo em reacção a um trauma – e já agora, lembremos ainda palavras de Elkins que convoquei na introdução, a respeito da pintura como contacto com uma «ferida infectada»), a que o autor dá o nome de «trauma existencial»: a experiência que fazemos, no nosso íntimo, de uma exterioridade inassimilável ou inabarcável pelo eu, o «fora interior da psique».¹⁴⁷ Para Maia, a diferença entre o cuidado e a cura corresponde a dois modos de descarregar o excesso que o sentimento de uma tal exterioridade

¹⁴⁵ Jackie Pigeaud – *Op. cit.*, p. 211.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 215.

¹⁴⁷ Tomás Maia – “Mística material” (2020), p. 233.

constitui para nós, que o autor faz corresponder a dois modos de fazer mito. Retomarei esta diferenciação elaborada por Maia no último capítulo desta primeira parte, por agora importa reter a sua proposta de que, ao diferenciarem-se, a arte e a religião esboçam duas formas de responder à experiência inquietante de uma exterioridade íntima.

I.3 Do canto das Musas ao canto das Sereias

I.3.1 A memória mítica

No capítulo anterior tentei fornecer elementos suficientes para se poder compreender de que modo, no período homérico, poderia o apelo às musas expressar uma crença religiosa – mas uma crença de uma religiosidade, porém, muito diferente daquela que nos é familiar, pois não se trataria de “acreditar” num deus que pode ou não existir. A religião tal como a concebemos hoje – a postulação de um dogma inverificável – ainda não se teria desenvolvido. Então, a existência da divindade não seria algo que se duvidasse ou debatesse, que se contestasse ou defendesse, mas uma evidência inferida de experiências muito concretas: os pensamentos, emoções e impulsos para a acção experimentados como inserções oriundas do exterior. Partindo do princípio de que essa interpretação tem validade, cabe a este capítulo investigar especificamente as intervenções divinas relacionadas com o que viemos a entender como gesto artístico, procurando compreender como seriam então vividas e como se terão transformando com a emergência de uma certa noção do eu. Uma tal investigação, como já referi, faz-se sobretudo através dos dados que nos chegam pela poesia, nomeadamente pela invocação das Musas. Pode acontecer que se tenha escrito, nesses tempos recuados, sobre a pintura. Se tal aconteceu ou não, continuamos a desconhecê-lo. Ainda assim, reservo os pontos *I.3.3 Do duplo à imagem* e *I.3.4 O duplo, ainda*, para um esforço de extrapolar as conclusões extraídas do exemplo da poesia para um pensamento mais abrangente que inclui o fazer das imagens, num primeiro momento de articulação entre a reflexão sobre a exterioridade da inspiração que tenho vindo a desenvolver e um esclarecimento sobre a nossa relação com as imagens. Por agora, contudo, atenho-me à poesia e à invocação das Musas.

Ao longo da Antiguidade grega são dados diversos elencos destas figuras mitológicas, que variam em número e nomenclatura. O mais célebre de todos é, sem

dúvida, o de Hesíodo, que se diz ter nascido pelo menos algumas décadas depois de Homero, e que, na *Teogonia*, distinguiu nove Musas, associando cada uma delas a uma qualidade ou efeito particular do canto poético, como a disposição à alegria, à festa ou à dança (77-79). Mais tarde, as nove Musas são diferenciadas de acordo com as actividades por elas favorecidas, não apenas aquelas que são atinentes aos diversos géneros de poesia cantada, mas a outros domínios, como por exemplo a astronomia e a filosofia. Porém, não interessa muito, para o contexto desta investigação, o nome de cada uma das Musas, tampouco as especializações que vieram a assumir. O que importa, neste ponto, é investigar as Musas enquanto figurações da experiência da inspiração no geral – tanto mais que nos poemas homéricos elas são invocadas alternadamente no singular e no plural sem qualquer especificação, e durante a época arcaica, e mesmo ao longo da época clássica, considerava-se que todas as nove musas inspiravam o poeta.¹⁴⁸ De onde vem, então, a ideia de Musa?

Jacqueline Assaël empreendeu um extenso levantamento e confronto das várias teorias concorrentes sobre as origens etimológicas do termo *musa* (do grego *mousa*), apontando um consenso actual em torno da sua relação com a raiz indo-europeia *mon/men/mn, associada a famílias de palavras que enunciam modalidades do conhecimento e da reflexão, e mais especificamente da memorização, como indica a proximidade ao verbo *mimnèskô*, recordar.¹⁴⁹ A origem etimológica das Musas, portanto, parece indicar que estas divindades figuram a possibilidade de aquisição de um saber.¹⁵⁰ Mas além das investigações linguísticas que apoiam esta interpretação, ela é sobretudo sustentada pelas narrativas míticas que já convocámos. Hesíodo, que pede às Musas o conhecimento das «coisas presentes, futuras e passadas» (38), descreve-as como filhas de Zeus e Mnemósine (54), a deusa da memória, e já nos poemas homéricos as Musas são associadas ao conhecimento e à memória, como quando, na *Ilíada*, o aedo clama: «pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis, ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos» (2:485-486).

Para começar a compreender esta associação entre a poesia e a aquisição de um saber, é preciso, mais uma vez, ter em conta que este género de poesia é forjado numa tradição oral, em que as técnicas de memorização de um discurso são essenciais à transmissão cultural. Como já referi no ponto dedicado a Julian Jaynes, a rima e o ritmo

¹⁴⁸ Cf. Maria Helena Rocha Pereira – “O conceito de poesia da Grécia arcaica” (1961), p. 343.

¹⁴⁹ Cf. Jacqueline Assaël – “Poétique des étymologies de Mousa” (2000), p. 41.

¹⁵⁰ Cf. Assaël – *Op. cit.*, p.42.

da poesia cantada asseguram a máxima transmissibilidade de uma mensagem, tornando-a mais memorável. Neste contexto, é importante notar que, se a arte ainda não se distingue do ritual religioso, essa esfera artístico-religiosa também não se distingue de uma função educativa, podendo-se considerar o poema cantado como uma espécie de repositório “enciclopédico” dos conhecimentos a transmitir.¹⁵¹ Mas se os gregos desse tempo entendiam assim a poesia como um veículo de conhecimento, facultado pelas Musas por intermédio do aedo, isso não significa necessariamente que os poemas homéricos possam ser hoje tomados como uma fonte confiável de factos históricos. O aedo opera num paradigma mitológico e o longo percurso do pensamento ocidental de onde resulta a noção de «facto histórico», enquadrado num conjunto de conhecimentos que se exige «científico», pode descrever-se como um esforço de abandono do mito em favor da razão.¹⁵² Esta renúncia ao mito, enfim, só é tornada possível pela crescente

¹⁵¹ A este propósito, ver Eric Havelock – *Preface to Plato* (1963), sobretudo o capítulo “The Homeric Encyclopedia”, p. 61-86. Um exemplo paradigmático dessa função atribuída à poesia deste período é a longa sequência do Catálogo das Naus, na *Ilíada*, que inventaria a frota dos vários povos aqueus que desembarcam em Tróia para lutar, onde se lista os recursos que cada um dos 29 contingentes presentes mobilizou, os povoados que o compõem, os seus líderes e respectivos títulos e graus de parentesco (II.494-759).

¹⁵² No entanto, é preciso sublinhá-lo, isso também não significa, se tomadas as devidas precauções, que não seja possível extrair da composição de um mito e do seu modo de enunciação alguns indícios históricos – afinal é nessa possibilidade que a presente investigação se baseia (por outro lado, e num outro plano de análise que se tornará mais evidente no próximo capítulo, também sabemos que não é possível destrinçar completamente a razão do mito...). A viabilidade de extrair um conhecimento histórico, cientificamente válido, das narrativas míticas é algo que se debate desde que, em 1873, o alemão Heinrich Schliemann, escavando em Hisarlik, na Turquia, julgou encontrar os restos da antiga cidade de Tróia descrita na *Ilíada*. Embora a identificação de uma Tróia histórica nesse lugar se tenha, entretanto, provado um equívoco, a descoberta marcou uma viragem nos estudos helénicos, contribuindo para a compreensão de que a civilização grega é anterior à instituição das cidades-estado pelas quais se tornou célebre, podendo, assim, conceber-se que a Grécia da era dos heróis que os poemas descrevem expressa de algum modo uma realidade e não se trata apenas de uma invenção poética. Quase um século depois, através da decifração das tabuletas de Linear B por Michael Ventris, em 1952, foi possível determinar que em Micenas já se falava uma forma primitiva de grego. No entanto, embora se verifique uma estreita continuidade entre a língua da antiga civilização micénica e a língua da civilização grega, as tabuletas revelam uma sociedade significativamente diferente daquela descrita nos poemas homéricos, mesmo se é possível encontrar elementos em comum. As estruturas do poder constituem a principal diferença: como já vimos, na civilização micénica, o soberano era considerado divino e a sua autoridade era absoluta; nos poemas homéricos, a autoridade encontra-se horizontalmente distribuída por uma casta de guerreiros que debatem entre si o plano de acção. Por causa desta e de outras incongruências que não cabe evocar aqui, alguns estudiosos não consideram ser possível buscar nos poemas homéricos quaisquer pistas históricas para compreender o período intermédio entre o colapso da civilização micénica no final da idade do bronze e o ressurgimento da escrita no início do período arcaico (a chamada idade das trevas grega), enquanto outros defendem que estes podem, ainda assim, ser analisados como uma amálgama de vários tempos históricos, sendo possível diferenciar os vestígios de elementos micénicos dos elementos posteriores, embora os primeiros se encontrem mais ou menos distorcidos pelos segundos (ver, por exemplo, Moses Finley – *The World of Odysseys* (1978) e Ian Morris – “The use and abuse of Homer” (1986). Julian Jaynes, como vimos, toma os poemas homéricos como documentos históricos relevantes para compreender o próprio período em que foram compostos, caracterizados pelo autor como um

capacidade de distinguir a realidade, não apenas das representações que dela se faz, mas sobretudo das representações daquilo que não corresponde propriamente a uma realidade ou que se refere a algo que não pode ser directamente verificável – o que hoje chamamos ficção, mas a que também podemos dar o nome de mito.

Para diferenciar entre as exigências do nosso paradigma racional e o saber mítico que as Musas transmitem ao aedo, Timothy Clark (que fez um levantamento das diferentes teorias da inspiração ao longo da história, rastreio ao qual a presente investigação muito deve), aponta o modo como os nossos conceitos de conhecimento e verdade se revelam anacrônicos quando aplicados a este período, pois assentam em noções que não se teriam ainda desenvolvido – nomeadamente, como já aludi a partir de Vernant, a noção de representação (sendo que, para o pensamento racional, a apresentação da verdade tende a definir-se como uma representação adequada de uma determinada realidade ou princípio lógico).¹⁵³ O autor evoca então o pensamento de Martin Heidegger em torno da palavra grega *aletheia*, que é, a partir de Platão, precursora da nossa noção de verdade como adequação e conformidade descritiva. Discernindo nos textos pré-socráticos um sentido distinto, mais primordial, o filósofo propõe traduzir a *aletheia* arcaica como desvelamento ou desocultação – em oposição a *léthein* (o que escapa a atenção, o não-visto) e *lithe* (esquecer ou esquecimento), conforme indicado pelo prefixo privativo *a-*.¹⁵⁴ A essência da verdade seria assim uma instância de abertura e revelação de algo que se dá a ver por si mesmo – a própria realidade, e não uma representação desta.¹⁵⁵ Reconhecendo o modo como Heidegger contribuiu para a necessidade de contemplar uma concepção pré-socrática de *aletheia* anterior à elaboração da verdade como uma relação de correspondência e adequação, Clark discorda, no entanto, da sua tradução como desvelamento. O autor considera que a relevância dessa tradução se prende mais com as condições do pensamento subjectivo e da representação modernas, onde se procura explicar o gesto artístico como um acto

período de transição entre a mentalidade bicameral (da qual a civilização micénica terá sido paradigmática) e o os primeiros indícios do advento da autoconsciência.

¹⁵³ Cf. Timothy Clark – *The theory of inspiration* (1997), p. 43.

¹⁵⁴ O termo alemão proposto por Heidegger, *Unverborgenheit*, literalmente não-estar-encoberto, conserva o prefixo privativo, o que é significativo pois define desde logo a verdade a partir de uma privação.

¹⁵⁵ Esta determinação etimológica das origens da noção de verdade fornece a Heidegger um modo alternativo de definir a relação entre a arte e a verdade que não assenta na pressuposição de uma correspondência e adequação a algo exterior à obra de arte. A verdade pensada como desvelamento, como uma abertura para o aparecimento de algo, permitiria assim conceber a representação artística autonomamente – a obra aparece por si mesma, independentemente de qualquer relação de subordinação a algo exterior a ela (ver *A Origem da Obra de Arte*, 1950).

criativo, do que com o contexto particular da Antiguidade grega pré-socrática, onde o acto poético não se associa a uma instância de criação, mas de transmissão. É por isso que Clark considera que se deve tentar compreender a *aletheia* no contexto das exigências da oralidade, numa cultura sem recurso à escrita, inteiramente dependente da eficácia da performatividade da linguagem.¹⁵⁶ Clark aponta então um outro autor que se dedicou à etimologia de *aletheia*, Marcel Detienne¹⁵⁷, e que se concentra, precisamente, na associação da *aletheia* às Musas e à função da memória.

Segundo Detienne, antes da sua mutação em conceito filosófico, na passagem do pensamento mítico para o pensamento racional, a *aletheia* começa por ser uma potência religiosa, privilégio dos «mestres da verdade»: os poetas inspirados, os adivinhos e os reis.¹⁵⁸ Enquanto potência religiosa, a *aletheia* pode ser compreendida como uma «palavra eficaz», uma palavra capaz de transformar o ouvinte na medida em que o discurso dos mestres da verdade – os mestres da palavra – actuam como intermediários do divino, canalizando a palavra dos deuses, exercendo a soberania. A associação da *aletheia* às Musas, por sua vez, prende-se com a dependência da transmissão oral face ao desenvolvimento da memória – às técnicas poéticas de memorização que através de fórmulas e exercícios mnemotécnicos asseguravam a manifestação da palavra divina.¹⁵⁹ As Musas, que figuram a inspiração, a disposição ao canto, são filhas de Mnemosine porque numa cultura oral o acto de composição poética era indistinguível da memorização e da recitação do poema.

Ora, se o acto poético começaria por constituir, assim, um autêntico ritual religioso associado ao exercício do poder, devemos tentar compreendê-lo sob dois aspectos principais: por um lado, o ritual poético-religioso extrai a sua força de uma série de automatismos, através da activação do mecanismo da memória, dotando o aedo da fluência necessária à sua performance; por outro, o ritual poético-religioso impacta a audiência que assiste ao canto, recebendo-o como uma palavra divina que cumpre uma função de transformação comunitária.

¹⁵⁶ Clark questiona: «Como se compõe um poema, não apenas sem escrita, mas sem qualquer noção de que a linguagem pode ser capaz de existir nalguma forma estável, visível e relativamente impessoal, que não o suporte elusivo e cambiável do som?» (*op.cit.*, p. 41).

¹⁵⁷ Em *Os Mestres da Verdade na Grécia Antiga* ([1967] 1988). Porque a edição consultada para a redacção desta dissertação se trata de uma tradução brasileira, adaptarei para o português europeu as citações daí extraídas.

¹⁵⁸ E são precisamente os poetas, os adivinhos e os reis que, mais tarde, Platão propõe substituir em exclusivo pelo novo mestre da verdade, o filósofo.

¹⁵⁹ Ver o capítulo “A Memória do Poeta” (in *Os Mestres da Verdade na Grécia Antiga*, [1967] 1988, p. 15-23).

Recordando que procuro, nesta primeira parte, compreender como é que a emergência de uma certa noção do eu desencadeia um sentimento de ambivalência em relação à experiência da inspiração, que conclusões podemos começar a extrair da associação da experiência da inspiração, assim concebida como recepção de uma memória religiosamente determinada, ao privilégio ou ao poder de transmitir um conjunto de figuras e esquemas míticos que, por sua vez, orientam o comportamento de toda uma comunidade?

Hoje associa-se a memória a um conjunto de funções bastante variadas que podem ser agrupadas de diferentes maneiras – diferenciamos, por exemplo, entre memória explícita e implícita, memória de curto prazo e de longo prazo, ou entre os tipos de informação que trata: falamos de memória sensorial, memória processual, memória de trabalho, memória semântica, memória episódica, etc. Mas fora dos contextos científicos, tendemos a associar a memória a uma função autobiográfica, à nossa capacidade de reter e reconstruir os eventos que experienciamos ao longo da vida e que organizamos numa sequência cronológica, concebida como uma linha de sentido único, irreversível e irrepetível. É nessa memória que baseamos grande parte da nossa identidade, o que é evidente nos efeitos desastrosos que certas doenças ou traumatismos cranianos, ao comprometer esta função, têm para quem não consegue recordar-se do seu passado pessoal: em grande medida, somos aquilo que recordamos, compostos por uma narrativa que recitamos incessantemente. Esta última afirmação – somos aquilo que recordamos, isto é, as histórias que contamos a nós mesmos sobre quem somos e sobre a experiência que fazemos da vida – é extensível ao período que temos vindo a analisar, mas a memória que então estrutura a existência de cada indivíduo não é uma memória autobiográfica, mas uma memória a que podemos dar o nome de memória mítica. Ter consciência das diferentes maneiras como armazenamos informação (como as que aludi no início deste parágrafo) pode ajudar-nos a aceitar que a capacidade de reter e de narrar um passado pessoal não é assim tão essencial, embora dele dependa em absoluto a nossa constituição como sujeitos (no sentido moderno da palavra) e, portanto, a preservação de um sentimento de identidade (se concebermos a identidade como o conjunto de traços pessoais que nos distinguem como um sujeito singular, autodeterminado). Num paradigma mental diferente do nosso, em que não se verifica a ênfase no processo de individualização que hoje temos como absolutamente essencial, não há motivos para se cultivar uma memória autobiográfica. Com efeito, não só a memória autobiográfica, tal como a concebemos hoje, demorou a desenvolver-se e a ganhar importância, como é

relativamente recente a própria concepção do tempo como uma progressão linear, da qual a memória autobiográfica depende, pois é sobre uma tal linha que desenrolamos e organizamos cronologicamente a história da nossa vida.

Brian McVeigh, que tem dado continuidade ao trabalho desenvolvido por Julian Jaynes – segundo o qual, recorde, não é possível conceber nenhum acto mental sem recorrer a uma metáfora espacial –, mostra como a linearização do tempo constitui um longo processo que resultou da aplicação sucessiva de diferentes metáforas espaciais à compreensão da passagem do tempo. Se hoje concebemos o tempo como uma seta em movimento (que por sua vez nos dá a ver um caminho, uma estrada, uma viagem, através da qual avançamos para diante), nas sociedades pré-modernas o tempo era tendencialmente concebido com recurso à figura geométrica do círculo. Segundo o autor, a concepção circular ou cíclica do tempo é a que melhor se adequa à compreensão dos ciclos naturais, repetitivos e previsíveis, essenciais à sobrevivência destas comunidades.¹⁶⁰

Ora, se o tempo é compreendido como um círculo que, girando sobre si mesmo, infinitamente se repete, a passagem do tempo equivale a uma constante renovação de um padrão, o que significa que o conhecimento do passado não remete para eventos que foram efectivamente ultrapassados, mas para as circunstâncias originárias que actuam como a fonte do presente, para uma espécie de matriz que se reproduz sem cessar. Consequentemente, uma tal concepção cíclica do tempo implica uma concepção do futuro como destino. Muito antes de qualquer compreensão do futuro como um porvir em aberto (uma formulação absolutamente necessária às nossas ideias de liberdade e autodeterminação), a preocupação com o futuro é regida pelo esforço de discernir o padrão ou a matriz que predetermina a sequência dos acontecimentos.

Evidentemente, uma tal concepção do tempo está profundamente interlaçada na concepção do ser e no modo como se interpreta os impulsos para a acção. Se voltarmos por um momento à investigação de Onians acerca da evolução da linguagem, segundo a qual os conceitos abstractos são precedidos por noções concretas que de algum modo condicionam o desenvolvimento do pensamento, podemos verificar que a noção abstracta de fim (*telos*), onde se associa o término de um período temporal a um desígnio ou intenção (uma associação crucial à concepção da temporalidade como uma

¹⁶⁰ Cf. Brian McVeigh – *A Psychohistory of Metaphors: Envisioning Time, Space, and Self throughout the Centuries* (2016), p. 26.

marcha progressiva rumo a um determinado objectivo), é precedida por um vocabulário concreto mais próximo da noção de limite.¹⁶¹ Então, o futuro não seria pensado como um ponto longínquo do qual nos aproximamos mediante um movimento para diante, mas como um cordão ou um fio que, ao envolver o indivíduo, delimita as suas acções – circunscreve-o num círculo divinamente determinado. Com efeito, o autor apresenta vários exemplos nos poemas homéricos em que o destino é conceptualizado como um laço, ou uma série de enlaçamentos, que os deuses apertam em torno dos heróis.¹⁶²

A metáfora espacial que subjaz à compreensão do tempo tem assim profundas implicações para a concepção do passado, do presente e do futuro, assim como para o modo como o ser humano se concebe a si mesmo e se relaciona com a linguagem de que é dotado – no centro da qual se encontra o acto poético, a experiência da inspiração. A constatação de que já não compreendemos o tempo como um ciclo é essencial para fazer algum sentido do que nesta mentalidade anterior nos é menos familiar, como a crença de que o canto poético constitui um dom divino.

No entanto, gostaria de chamar a atenção para o facto de que, apesar da concepção de o tempo ser hoje predominantemente linear e tendencialmente em aberto, não-determinística, isso não significa que a concepção circular do tempo tenha deixado completamente de elucidar e de guiar a experiência que fazemos do mundo. Por dois motivos: em primeiro lugar, porque continuamos a viver com muitos dos motivos que deram origem à concepção circular do tempo (a sucessão dos dias e das estações é óbvia, mas também podemos pensar nos ciclos metabólicos do corpo: a necessidade regular de saciar a fome e todos os processos biológicos que sucedem à deglutição, a necessidade de adormecer no final de cada dia e a expectativa de acordar na manhã seguinte, etc. – os exemplos são incontáveis); em segundo lugar, porque, por mais irreconhecível que a mentalidade que nos antecedeu se tenha tornado aos nossos olhos, somos herdeiros dela e é inevitável que ela informe a nossa visão do mundo (mesmo se

¹⁶¹ Cf. R. B. Onians – *Op. cit.*, p. 315.

¹⁶² Cf. *ibid.*, p. 331. Para desenvolver esta concepção arcaica do destino baseada num vocabulário que recorre aos fios, aos nós e à trama dos tecidos para traduzir as sucessivas alterações a que o humano é sensível, Onians evoca as três Moiras, as figuras míticas que personificam o destino, e às quais é possível fazer corresponder as principais etapas da tecelagem: determinar a porção de lã, fiá-la e, por fim, entrelaçar o fio no tear (chamado *roda da fortuna*). O comprimento de um tal fio (a urdidura de um tecido) representa a extensão da vida, enquanto as voltas em torno da trama representam os momentos críticos em que se tece o destino de cada indivíduo, quando os deuses apertam mais uma laçada em torno do corpo humano (p. 416). Tive oportunidade de tratar em maior profundidade a relação entre o gesto artístico e as concepções arcaicas do tempo e do destino, nomeadamente a noção de *kairós*, no artigo “Atravessar o intervalo: o abismo da experiência artística” (2020), publicado em *Convocarte: Revista de Ciências da Arte*, nº8/9 – Arte e Tempo (2020), pp. 180-200, e que disponibilizo nos Anexos.

não a predetermina!) – basta pensar, com efeito, como a metáfora do tempo linear, através do conceito de causalidade, que faz o futuro depender do passado, retém, sem dúvida, algumas propriedades do círculo.

Recordemos, pois, o objectivo geral enunciado no início desta primeira parte: pensar o mistério da inspiração sem deixar de reconhecer a precedência e a natureza inapropriável de uma exterioridade que nos é constitutiva. Claramente, a concepção linear do tempo não nos esclarece de um modo satisfatório sobre o sentimento de anterioridade da obra face ao artista. Não fosse a consciência aguda de que o acto criativo designa a irrupção de algo inédito, esse sentimento seria facilmente explicável por uma concepção circular do tempo, que parece mostrar o artista como um mestre dos arquétipos. Nem a linha nem o círculo desfazem o paradoxo que a modernidade descobriu: a obra não pode aparecer sem que o artista a execute, mas o artista só consegue executar a obra se a perseguir como se esta já existisse.

Porém, mais significativo para pensar a persistência de certos traços da mentalidade antiga no âmbito deste capítulo, a propósito da emergência de uma ambivalência face à experiência da inspiração, é constatar que a construção da nossa identidade não depende apenas da retenção de uma memória autobiográfica, na qual os acontecimentos que nos definem se acumulam numa linha cada vez mais longa. Continuamos, é inegável, profundamente dependentes de narrativas míticas, profundamente dependentes da identificação com as personagens e com as figuras que nos rodeiam e que as representações ditas artísticas, as representações ficcionais, tornam especialmente atractivas. Convido assim o leitor destas páginas a ler o que se segue com a continuidade desta dependência em mente, e a reconhecer nos elementos aqui convocados, vindos de um passado tão remoto, e em tantos aspectos tão pouco familiar, pistas para compreender melhor a nossa abertura face aos mecanismos de representação, que a experiência da inspiração intensifica.

Julgo não ser um desvio evocar, neste momento da minha exposição, um texto de Thomas Mann dedicado à possibilidade de uma nova relação com o futuro a partir da auto-compreensão facultada pelo advento da psicanálise¹⁶³, não tanto pelo optimismo que o autor aí deposita num «humanismo do futuro», mas porque neste texto o autor reconhece o fundo mítico do ser humano e sintetiza de um modo invulgar, mas

¹⁶³ Esse texto, intitulado “Freud and the Future”, foi originalmente um discurso pronunciado no octogésimo aniversário de Freud, a 1936, em Viena, e integrado na colectânea *Essays of Three Decades* (1938).

particularmente elucidativo, a relação entre a concepção circular do tempo, na Antiguidade, e a mentalidade que lhe está associada:

o homem da Antiguidade [...] procurava, no passado, por um padrão para o qual pudesse deslizar como se para dentro de um sino de mergulho, e estando assim, ao mesmo tempo, disfarçado e protegido, podia precipitar-se sobre o problema presente.¹⁶⁴

Mann reitera então que a vida assim concebida equivale a uma constante «reanimação» ou «renovação» do passado no presente e prossegue estas considerações com um comentário sobre a relação entre os festejos rituais que se celebravam na Antiguidade – no centro dos quais podemos situar o ritual poético-religioso tal como o tenho vindo a descrever – e um modo de ser que depende do mito para orientar as suas acções:

a vida no mito, a vida, por assim dizer, em citação, é uma espécie de celebração no sentido em que se trata de fazer o passado presente; torna-se um acto religioso, a performance, por um celebrante, de um procedimento prescrito; torna-se um festejo. Pois o festejo é um aniversário, uma renovação do passado no presente. [...] O festejo é a revogação do tempo, um evento, uma narrativa solene a desempenhar-se conforme um padrão imemorial; nela, os eventos não tomam lugar pela primeira vez, mas cerimoniosamente, de acordo com o protótipo. Concretiza a presentidade como os festejos, voltando a ocorrer no tempo, com as suas fases e horas seguindo-se umas às outras no tempo tal como sucedeu na ocorrência original. Na antiguidade, cada festejo era essencialmente uma performance dramática, uma máscara; era a reprodução cénica, com sacerdotes como actores, de histórias sobre deuses [...].¹⁶⁵

Máscara, disfarce, performance dramática, actores... todo este vocabulário da representação que hoje associamos ao teatro terá tido origem no ritual poético-religioso, na poesia cantada, que nos tem vindo ocupar. Mais à frente, veremos como Lacoue-Labarthe propõe que o teatro (descendente do ritual poético-religioso) não só pode ser tomado como um modelo para todas as formas de criação artística, como é susceptível de revelar uma condição mimética que abrange a vida por inteiro, constituindo a base da

¹⁶⁴ Thomas Mann – “Freud and the Future” (1936 [1938]), p. 424.

¹⁶⁵ Mann – *Op. cit.*, p. 425.

formação do sujeito. Daí que a reflexão em torno da evocação das Musas se afigure tão esclarecedora, mesmo se o objecto deste estudo não é a poesia na sua especificidade. Invocar as Musas, apelar à inspiração, corresponderia à intensificação de um mecanismo de transmissibilidade e de adesão, à activação de padrões, se quisermos, de máscaras, às quais se associa um conjunto de características e de comportamentos. Daí, também que, à medida que se ganha consciência sobre todo este processo, se possa tentar mobilizar a arte para um projecto identitário, de modulação de identidades. Contudo, antes de nos debruçarmos sobre esse desenvolvimento crucial, no próximo capítulo, ainda é preciso desdobrar uma série de questões sobre a experiência da inspiração, a nossa relação com as imagens e as condições de emergência do eu.

O próximo ponto, tratando a experiência da inspiração propriamente dita, questiona como esta seria sentida e concebida num paradigma em que o canto poético busca uma renovação de um passado mítico no presente, na ausência de uma consciência sobre o mecanismo representacional propriamente dito (antes de o teatro ficcional, diferenciando-se do ritual poético-religioso, dar a ver um teatro da vida) e antes de qualquer exigência de formação e diferenciação de um sujeito. Em suma, no próximo ponto tento esclarecer como é que o aedo experimentava a canalização da palavra divina, que é antes de mais uma experiência de alteridade, de abertura aos efeitos do canto poético, o qual afecta, não apenas o poeta cantor, mas também os seus ouvintes.

I.3.2 Uma experiência directa

Usualmente os debates sobre a experiência da inspiração na Antiguidade grega revolvem em torno da suposta incompatibilidade entre a inspiração e a técnica, postulada pela primeira vez por Platão quando Sócrates parece convencer o rapsodo Íon de que a sua aptidão a recitar Homero não se deve a uma arte (*tékhne*, no sentido restrito de um saber oficial, um saber-fazer) mas somente à inspiração divina: à *theia moira*, o dom divino ou a concessão divina (535a, 536d). Independentemente da intenção que se atribua a esse diálogo de Platão, sobre o qual me debruço no próximo capítulo, a negação da técnica poética não se sustém perante qualquer análise crítica. Seja qual for o tempo histórico em análise – hoje, no tempo de Platão ou na Antiguidade mais recuada –, verifica-se a impossibilidade de haver poesia sem técnica, sem aprendizagem, sem transmissão de tradição (a começar pela constatação da própria

estrutura formulaica da poesia épica). Com base nesta evidência, a refutação dessa afirmação de Platão tende, não obstante, a replicar o postulado platónico da incompatibilidade entre a técnica e a inspiração, reduzindo-se a um questionamento do quão genuína seria realmente a crença na inspiração, e resultando quase sempre num esforço de demonstrar uma dimensão estratégica e ardilosa do apelo às Musas.

Os autores que convoco nesta investigação, contudo, sugerem-nos um entendimento da técnica que não é, de todo, antitético à experiência da inspiração. Jaynes, em particular, propõe que o desenvolvimento da técnica poética responde precisamente à necessidade de intensificar a experiência da inspiração – de a activar, conduzir e amplificar. Mas se a técnica abre assim a possibilidade de um certo domínio da inspiração, ela não requer necessariamente um esforço autoconsciente (nos termos em que Julian Jaynes caracteriza os processos da consciência), tampouco assegura o controlo dos efeitos que o canto poético exerce, tanto no aedo inspirado como na sua audiência. Não é um acaso que a suposta incompatibilidade entre a técnica e a inspiração seja enunciada pela primeira vez por Platão, o primeiro a questionar o valor edificante da poesia, acusando como pernicioso o seu efeito transformador, que põe em causa o autocontrolo que o filósofo tanto valoriza, sobretudo se este for alcançado por meios racionais. Significativamente, de Platão em diante, até aos nossos dias, quase sempre que a inspiração é debatida está em causa a salvaguarda de uma via racional para o autocontrolo, seja através de uma demonstração de como a inspiração não é de confiança, seja através da reabilitação da inspiração como o supra-sumo de um poder de autodeterminação (nesse sentido, também não é um acaso que após a Grécia, onde a inspiração começa por designar a causa ou a origem do acto poético, esta noção tenha migrado para o domínio da retórica, associando-se ao poder com que um discurso se pode impor e disseminar).

Ora, o autocontrolo ou a autodeterminação pressupõe, segundo os autores que tenho vindo a evocar, um grau profundo de autoconsciência. E a autoconsciência, por sua vez, requer que o indivíduo se tenha apropriado dos seus pensamentos, que aquele os perceba como produções da sua própria mente, o que exige uma consciência sobre a natureza representacional da linguagem, se a autoconsciência pode ser assim entendida como um diálogo em que alguém fala consigo mesmo. No longo processo através do qual se vai discernindo a linguagem como um mecanismo representacional, enfim, a possibilidade de diferenciar entre a realidade e a ficção é crucial. E enquanto a noção de ficção não se consolida claramente, também não é possível separar o artístico e o

religioso, pois face a uma representação, seja ela mental ou material, não pode haver dúvida sobre a autenticidade daquilo que ela enuncia. Como lembrei no início deste capítulo, segundo a perspectiva evolucionista que adopto, a religiosidade do período em análise seria profundamente diferente daquela que nos é familiar, dado que a crença na esfera divina não precisava de ser defendida, constituindo-se como uma constatação incessantemente inferida de experiências muito concretas. Se seguirmos a lógica desta proposta, embora se possa sem dúvida afirmar que o dom das Musas confere autoridade ao canto do aedo, será enganador dizer que o aedo apela *estrategicamente* à Musa para estabelecer a sua autoridade ou para garantir a verdade do que pronuncia, dado que a necessidade de uma tal estratégia pressupõe uma suspeita face ao canto poético que não se teria ainda estabelecido.

Mas a emergência da diferenciação entre a realidade e a ficção é um assunto «espinhoso», como assevera Stephen Halliwell¹⁶⁶, porque a noção de ficção ter-se-á consolidado muito gradualmente, não sendo possível assinalar inequivocamente o momento da sua invenção. Se o primeiro indício explícito surge com Hesíodo, que faz as Musas dizer: «sabemos muitas mentiras dizer semelhantes a coisas autênticas / e sabemos, quando queremos, verdades proclamar» (*Teogonia*, 22-28), Halliwell chama a atenção para a existência de inúmeros indícios dessa consciência já em Homero, sobretudo na *Odisseia*. No meu ver, porém, a complexidade da questão não advém apenas da dificuldade de determinar quando e como a distinção entre a realidade e a ficção se terá consolidado. Como procuro aprofundar no capítulo *I.4 A inspiração e a impropriedade*, por mais evidente que uma tal distinção se tenha tornado entretanto, não a podemos tomar nunca por garantida: continuamos a ter dificuldades em determiná-la, em aplicá-la, em torná-la definitiva. A impossibilidade de diferenciar totalmente a realidade da ficção, como espero conseguir deixar claro, continua, pois, a ter um papel crucial na ambivalência que sentimos face à experiência da inspiração, pois há uma relação profunda entre o desenvolvimento dos movimentos identitários (que denegam a indefinição da inspiração e a nossa abertura constitutiva) e uma nova atitude que só é possível conceber depois da consolidação da noção de ficção: a tentação de postular como verdade algo que doravante se poderá compreender como ficção.

¹⁶⁶ Cf. Stephen Halliwell – *Between Ecstasy and Truth: interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus* (2011), p. 10.

Daí a pertinência de abordar a inspiração, *não tanto a partir das polémicas em torno da sua suposta incompatibilidade com a técnica, mas a partir da sua associação à memória e, mais particularmente, à memória mítica*, que melhor esclarece sobre como a nossa ambivalência face à inspiração é mobilizada por uma certa relação com a verdade (e, mais significativamente, com a verdade sobre quem cada um acha ser).

Podemos encontrar em Vernant algumas pistas fundamentais para nos esclarecer sobre a relação inicial entre a experiência da inspiração, a memória e a revelação da verdade, num texto intitulado “Aspectos míticos da memória” (1959)¹⁶⁷, onde o autor rastreia as transformações da concepção da memória ao longo da Antiguidade grega. Nesse texto, Vernant toma como ponto de partida a constatação da complexidade da função da memória, dado que mobiliza grandes categorias psicológicas como o tempo e o eu, que apenas gradualmente se desenvolvem, sendo por esse motivo que a formulação de um passado pessoal (e, ao nível do grupo social, a formulação de uma noção de história) é precedida por uma mitologia da reminiscência. O autor procura expor, portanto, o modo como a função da memória se foi modificando até ser concebida como uma faculdade sensível, através da qual se percebe o tempo, se observa e evoca o passado, mas que já não assegura um saber autêntico, pois, como qualquer outra faculdade sensível, ela é percebida como sendo falível. Esse desenvolvimento, porém, dá-se apenas a partir de Aristóteles. Segundo Vernant, antes de Aristóteles, a memória, formulando-se como uma função mítica, associar-se-ia a outras funções, sendo que o autor distingue duas fases principais: num primeiro momento, que vai dos tempos homéricos até à emergência da doutrina da reencarnação das almas, a memória estaria ao serviço da determinação das origens, consistindo na possibilidade de transmissão de todo um conjunto de mitos estruturantes da comunidade; num segundo momento, que vai desde a emergência da doutrina da reencarnação das almas no seio de seitas filosófico-religiosas, passando por Platão, até ser reformulada por Aristóteles, a memória cumpriria um propósito de salvação individual, pensando-se como força de evasão ao tempo – mas sobre este segundo momento debruço-me apenas no próximo capítulo. A dispensa do conhecimento das origens (a que corresponde a primeira função mítica da memória), começa por ser

¹⁶⁷ Este texto está incluído na colectânea *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica* ([1988] 1990), p. 135-166. Porque se trata de uma tradução brasileira, adaptarei para o português europeu as citações extraídas deste volume, que contém ainda outros dois ensaios convocados no próximo ponto.

concebida, como já vimos no ponto anterior, através de representações religiosas: a deusa Mnemosine e as Musas, suas filhas, patronas do canto poético. Nesse contexto, Vernant sublinha o estatuto privilegiado do poeta (ou aedo), que seria considerado um intérprete de Mnemosine, um eleito a quem as Musas dispensam o saber sobre o «tempo antigo», que engloba tanto a idade heróica como a idade primordial, o tempo original.¹⁶⁸

Ora, a relevância deste texto de Vernant para o objectivo deste ponto – investigar como seria experimentada a inspiração antes da diferenciação entre o que entendemos hoje por realidade e por ficção – prende-se com a sua proposta de que há uma equivalência entre o dom das Musas e um «dom de vidência». Esta proposta permite-nos pensar a inspiração através da associação a uma qualidade visionária, que Vernant descreve assim:

O poeta tem uma experiência imediata dessas épocas passadas. Ele conhece o passado porque tem o poder de estar presente no passado. Lembrar-se, saber, ver, tantos termos que se equivalem. É um lugar-comum da tradição poética opor o tipo de conhecimento próprio ao homem simples – um saber por ouvir dizer, baseando-se no testemunho de outrem [...] – ao do aedo entregue à inspiração e que é, como o dos deuses, uma visão pessoal directa. A memória transporta o poeta ao coração dos acontecimentos antigos, em seu tempo.¹⁶⁹

Com efeito, é da Antiguidade grega que herdámos a equiparação do saber à visão, e essa associação, não só continua perfeitamente actuante na nossa linguagem, como é estruturante do nosso pensamento. Lendo Vernant, contudo, torna-se evidente que a qualidade visionária atribuída, neste período histórico, à experiência da inspiração

¹⁶⁸ Jean-Pierre Vernant – *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica* ([1988] 1990), p. 138.

¹⁶⁹ Vernant – *Op. cit.*, p. 138. Vale a pena recuperar, mesmo se em nota de rodapé, o parágrafo que se segue a esta passagem, dado que se dirige precisamente ao questionamento da suposta incompatibilidade entre a técnica e a inspiração com que abri este ponto: «Presença directa no passado, revelação imediata, dom divino, todos esses traços, que definem a inspiração pelas Musas, de modo algum excluem ao poeta a necessidade de uma dura preparação e como que de uma aprendizagem do seu estado de vidência. Também a improvisação durante o canto não exclui o recurso fiel a uma tradição poética conservada de geração em geração. Pelo contrário, as próprias regras da composição oral exigem que o cantor disponha não só de um esboço de temas e de narrações, mas de uma técnica de dicção formular que ele utiliza já pronta e comporta o emprego de expressões tradicionais, de combinações de palavras já fixadas, de receitas de versificação estabelecidas. Não sabemos como o aprendiz de cantor se iniciava, nas confrarias de aedos, no domínio dessa língua poética. Pode-se pensar que em seu treinamento dava-se muita importância aos exercícios mnemotécnicos, em particular à recitação de trechos bem longos repetidos de cor. Encontra-se em Homero uma indicação nesse sentido. A invocação à Musa ou às Musas, afora os casos em que ela se situa, como é natural, na abertura do canto, pode introduzir uma dessas intermináveis enumerações de nomes de homens, de regiões, de povos, aos quais se chama de Catálogos» (p. 139-140).

poética é distinta da sinonímia entre lembrar, saber e ver tal como a concebemos hoje. A memória-visão que as Musas dispensam é descrita pelo autor como uma «experiência imediata», uma «visão directa», o desdobramento de «uma ponte entre o mundo dos vivos e do além»¹⁷⁰ que vivifica o passado – o passado, recordo, pensado não como reconstrução do que já passou, mas como fonte do presente. Mas o que significa exactamente esta descrição da vidência poética como um contacto directo com o além, contacto que define, ademais, o canto poético como um testemunho, um relato de algo vivido em primeira mão?

Apesar de caracterizar assim a experiência da inspiração, Vernant não fala nunca em alucinação – uma associação que não seria assim tão estranha se tivermos em consideração o substrato alucinatório da experiência da inspiração proposto por Julian Jaynes, que, embora se tenha focado no fenómeno das alucinações auditivas, também alude a uma componente visual do bicameralismo.¹⁷¹ Na verdade, Vernant é pouco claro em relação ao que constituiria o dom de vidência propriamente dito, do ponto de vista perceptual e sensorial. Por um lado, o autor parece sugerir, pontualmente, que a inspiração envolveria literalmente uma alucinação visual, como quando afirma:

Todas as antigas raças de homens que deram o seu nome aos tempos passados, na Idade do Ouro, sob o reinado de Chronos, depois na Idade da Prata e do Bronze, enfim na Idade Heróica, estão ainda presentes, para quem sabe vê-las, génios que esvoaçam pela superfície da terra, demónios subterrâneos, hóspedes da ilha dos Bem-aventurados, nos confins do Oceano.¹⁷²

Por outro lado, Vernant tende a caracterizar a qualidade visionária do canto poético como uma capacidade de «deciframento do invisível»¹⁷³, aludindo a um uso metafórico da noção de vidência um pouco mais próximo do que nos é familiar, mas ainda assim distinto: o que é “visionado”, mesmo se metaforicamente, não é tido como um pensamento pessoal, como o é para nós, mas como a manifestação de uma realidade exterior ao indivíduo, independente dele.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹⁷¹ Cf. Jaynes – *Op. cit.*, p. 91-92, 193.

¹⁷² Vernant – *Op. cit.*, p. 142.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 143.

A proximidade da poesia à actividade profética pode ajudar-nos a esclarecer o sentido dessa associação mais antiga da memória à visão – uma proximidade, de resto, que não se atém a este período ou ao exemplo grego, dado que várias línguas de origem indo-europeia têm um termo comum para poeta e profeta, como são exemplos o latim *vates*, o irlandês *fili* ou o islandês *thurl*.¹⁷⁴ É certo que a actividade poética se associa ao passado e a actividade profética ao futuro, mas se o passado é compreendido como a fonte do presente, e o futuro é pensado como um destino, a distinção entre o que precede o momento presente e o que lhe sucede (uma distinção que hoje nos parece absolutamente determinante) pode não ser assim tão relevante. Tanto o passado como o futuro – «o que aconteceu outrora, o que ainda não é» – têm algo fundamental em comum, o facto de que «são partes do tempo inacessíveis às criaturas mortais».¹⁷⁵ Em função desta afinidade, a distinção mais crucial pode não ser entre o passado e o futuro (que, coexistindo na roda do tempo, se parecem esbater um no outro), mas entre uma realidade acessível (o presente) e outra menos acessível (o não-presente), sobretudo quando se busca vislumbrar o tempo original – o enredo de acontecimentos míticos que servem de matriz ao presente. Se o mundo onde todos se movem é visível ao comum mortal, o mundo do além, o além-presente, é vislumbrado apenas por alguns eleitos favorecidos pelos deuses, os poetas e os profetas.

Vernant não desenvolve, neste texto, nenhuma consideração sobre os motivos que levam a que a relação de acesso à dimensão divina se conceba com recurso à metáfora da visão, provavelmente porque, dada a primazia desse sentido no acesso à informação que incessantemente colhemos sobre aquilo que nos rodeia, parece óbvia a facilidade com que a visão se presta a funcionar como uma metonímia da aquisição de conhecimento em geral.¹⁷⁶ Vale a pena, no entanto, sublinhar que a visão é o único sentido em que tudo se dá ao mesmo tempo, e não em sucessão. Quando olhamos ao nosso redor temos a percepção de nos apercebermos das várias coisas que nos rodeiam

¹⁷⁴ Doods – *Op. cit.*, p. 112, nota 342.

¹⁷⁵ Vernant – *Op. cit.*, p. 137.

¹⁷⁶ Significativamente, como George Lakoff e Mark Johnson sublinham (em *Philosophy in the Flesh*, 1999) é possível encontrar a metáfora «saber = ver» em todas as línguas de origem indo-europeia: «considere-se a raiz indo-europeia **weid-*, cujo sentido reconstruído é *ver*. No grego, ela desemboca tanto em *eidon*, “ver”, como em *oida*, “saber” (de onde obtemos *idea* em inglês [mas também *ideia* em português]). Em inglês, torna-se tanto a palavra de visão *witness* como as palavras de conhecimento *wit* e *wise*. Em latim, surge como *video*, “ver”, enquanto em irlandês torna-se *fios*, “conhecimento”. Outras raízes que significam “ver” têm histórias similares: raízes que significavam originalmente “ver” vêm a significar “saber” ao longo de toda a família de linguagem indo-europeia, em vários momentos e em várias ramificações» (p. 85).

em simultâneo (ao contrário da necessária inscrição numa sequência temporal das percepções apreendidas pelos outros sentidos, como sucede na audição ou no toque). É certo que o poema cantado, por sua vez, se desenrola no tempo, mas o aedo inspirado não hesita na sucessão das palavras, a fluência com que estas lhe chegam resulta numa sensação de que o poema existe algures, já completo – um todo perfeito cuja recepção, em jorro, é facilmente aprendível através da sua comparação à instantaneidade da visão. De resto, é precisamente essa fluência ou imediatez que muitos, hoje, evocariam como a própria essência do que podemos entender por inspiração – o modo como uma representação, seja ela de que natureza for, parece apresentar-se já completamente formada à consciência do artista. Neste sentido, seria tentador reconhecer na qualidade visionária da inspiração poética grega aquilo que entendemos hoje por *imaginação* – a faculdade de produzir imagens mentais, sejam estas do tipo visual, musical ou verbal (*imagem*, aqui, não indica necessariamente uma representação visual, mas a qualidade de instantaneidade e unidade que associamos à visualidade).

Ora, Julian Jaynes – para não perdermos de vista o seu contributo precioso – afirma peremptoriamente que «o homem bicameral não imagina, experiencia».¹⁷⁷ Tal não significa, porém, que o autor considere que o homem bicameral fosse desprovido de imaginação no sentido de não ser capaz de produzir imagens na sua mente. Evidentemente, ele teria essa capacidade, mas sem recurso a uma concepção de mente onde pudesse radicar a origem dessas produções, e sem consciência sobre o seu carácter representacional (isto é, sem reconhecer tais produções como representações separadas e distintas das realidades que elas evocam), o homem bicameral percebê-las-ia como uma manifestação de uma realidade exterior a si mesmo – daí a teoria de Jaynes acerca das alucinações bicamerais. Já Vernant, embora não fale nunca em alucinação, parecendo inclinar-se para um uso metafórico da noção de vidência, concordaria certamente com Jaynes: um poeta deste período não imagina, experiencia, no sentido em que acredita testemunhar algo real – afinal, o autor descreve o dom de vidência do poeta como uma instância em que o poeta acede a uma «presença directa no passado».¹⁷⁸ Em suma, quer resulte de uma alucinação literal, quer releve de um uso metafórico do vocabulário da visão, ou mesmo de uma mistura das duas modalidades de

¹⁷⁷ Jaynes – *Op. cit.*, p. 371.

¹⁷⁸ Vernant – *Op. cit.*, p. 139.

experienciar o pensamento¹⁷⁹, o dom de vidência traduziria, não obstante, uma relação de acesso a uma outra dimensão que, embora se distinga claramente da realidade imediatamente envolvente, seria tida como real.

Antes de prosseguir, no entanto, é necessário voltar a lembrar que esta interpretação da experiência da inspiração não é de todo consensual. Nesse sentido, vale a pena comentar a posição particular de Penelope Murray, dado que esta autora, embora procure reconhecer a compatibilidade entre as técnicas poéticas e a existência de uma crença genuína na dependência do poeta face a um dom divino, contesta precisamente a equiparação, proposta por Vernant, da experiência da inspiração a um dom de vidência. Murray reconhece nesse dom, assim concebido como um acesso directo ao passado mítico – que implica, portanto, uma instância de *transporte* do presente para o passado –, a inspiração extática formulada por Platão. É por isso que a autora acusa Vernant de um passo em falso: o de se basear em Platão para compreender uma formulação da poesia que lhe é bastante anterior. Mas será que o transporte descrito por Vernant e o êxtase platónico são realmente a mesma coisa? Como aprofundo no próximo capítulo, Platão entende o êxtase poético como uma loucura ou arrebatamento que é tão mais excepcional quanto o poeta se sente fora de si mesmo, sente a sua consciência diminuir face à irrupção de algo que é percebido como exterior, e que é interpretada por Platão como uma ameaça ao autocontrolo que o filósofo considera essencial preservar. Com efeito, anteriormente ao séc. V a.C. não é possível encontrar nenhuma descrição do acto poético equiparável ao êxtase assim descrito por Platão. Para Murray, o facto de o poeta, na Antiguidade mais recuada, não ser descrito como estando “em êxtase” constitui uma evidência de que este não seria considerado um mero porta-voz dos deuses, um instrumento passivo do divino, mas um elemento activo no exercício poético. Segundo a autora, portanto, as intimações divinas não excluíam «uma motivação pessoal» e o poema, dependendo do esforço consciente do poeta, seria «simultaneamente um dom das Musas e o produto da sua própria mente»,¹⁸⁰ o que significa que o apelo às Musas teria duas explicações paralelas: embora traduzisse uma

¹⁷⁹ A este propósito, vale a pena notar que é difícil diferenciar completamente entre o uso metafórico da noção de visão e a literalidade de uma alucinação visual. Se a alucinação é uma percepção sem estímulo externo que se apresenta, no entanto, com a mesma vividez que caracteriza as percepções apreendidas pelos nossos sentidos, esta pode sem dúvida aproximar-se ou confundir-se com o que viemos a entender por imaginação, dependendo do grau de vividez com que a imaginação é experienciada. Mesmo hoje, na ausência de uma crença religiosa, não será descabido descrever certos estados de concentração intensa como experiências alucinatórias ou quase alucinatórias.

¹⁸⁰ Penelope Murray – “Poetic Inspiration” (1981), p. 97.

crença genuína (que a autora acaba por não desenvolver satisfatoriamente), serviria também uma estratégia de auto-valorização do poeta-aedo junto à sua audiência.

Os autores que tenho vindo a evocar, por sua vez, propõem que em Homero não há indícios do êxtase platónico porque não existiria um eu que se sentisse ameaçado pela experiência da inspiração, daí a naturalidade com que o acto poético é descrito. Segundo esta abordagem, não há qualquer necessidade de pressupor um domínio autoconsciente do acto poético (uma intenção ou motivação pessoal) para explicar a naturalidade com que este era descrito, dado que essa naturalidade derivaria da prevalência generalizada de uma série de crenças religiosas sobre a intervenção divina – o entusiasmo (*enthousiasmós*), na qual se integraria o acto poético. Uma tal naturalidade, portanto, não seria de todo incompatível com a vivência de uma transformação profunda, que por sua vez pode ser compreendida como um transporte, se essa transformação advém de um contacto com outra dimensão. Com efeito, no ponto anterior procurei mostrar que o canto poético teria, na Grécia mais recuada, um efeito deveras transformador, não apenas do aedo inspirado, mas da comunidade por inteiro – um efeito que resulta, segundo Detienne, da transmissão de uma palavra-eficaz, a *aletheia* revelada pela memória mítica.

Assim, embora Vernant remeta, numa nota de rodapé, para uma passagem do *Íon*, na qual o rapsodo inspirado afirma ser transportado para a cena evocada no poema, o autor fá-lo para esclarecer o modo como o canto poético daria acesso a uma omnisciência, à revelação de um saber que não se encontra constrangido pelos limites humanos (os limites temporais). Em momento algum do seu texto Vernant associa o dom de vidência arcaico à perturbação da perda do controlo, da saída de si mesmo, que Platão virá enfatizar.

Por seu turno, na crítica que tece a Vernant, Murray não faz qualquer distinção entre a *Ilíada* e a *Odisseia*, muito menos entre os poemas homéricos e a poesia arcaica que lhe sucede, tratando a produção poética anterior à formulação platónica da inspiração como um todo relativamente uniforme, o que obscurece as nuances que procuro descortinar através da diferenciação entre o entusiasmo e o êxtase – duas formas de nomear a inspiração poética que Platão dá como sinónimos mas às quais subjazem movimentos diferentes que apenas muito gradualmente se começam a associar. O entusiasmo designa um movimento de preenchimento por um sopro divino e remete para todo um conjunto de crenças estruturantes do pensamento grego em que o vaivém da respiração é muito mais do que um mero acto fisiológico e em que a

inspiração começa por abranger muito mais do que a recepção do canto poético. O êxtase, por sua vez, designa um movimento de saída de si, em que o preenchimento por uma força divina é reelaborado como um esvaziamento da mente, remetendo para uma perda do autodomínio que só se pode notar depois da consolidação de um eu. Conforme sugeri no final do ponto 1.2.3 *Richard Onians: o esquema da respiração*, ao contrário da associação platónica da poesia ao êxtase, a associação da poesia ao entusiasmo, feita por Demócrito, pode bem convocar uma «velha história», na medida em que é perfeitamente compatível com as crenças sobre a respiração e a intervenção divina que Onians descreve.¹⁸¹

Para compreender melhor o transporte do presente para o passado caracterizado por Vernant como um dom de vidência, podemos ainda aprofundar um outro traço que os poetas e os profetas partilham na Antiguidade grega, uma afinidade que Vernant não deixa por mencionar, e que se trata da associação do dom da vidência ao mal da cegueira: «privilégio que tiveram de pagar pelo preço dos seus olhos».¹⁸² Na *Odisseia*, por exemplo, Ulisses encontra-se com o adivinho cego Tirésias, mas também com o aedo Demódoco, a quem a Musa privara «da vista dos olhos; mas um doce canto lhe concedera» (8.63). Antes de mais, pode ser esclarecedor começar por reconhecer como uma tal permuta de visões se assemelha a um fenómeno que qualquer um de nós pode experimentar: o modo como a intensificação da fluência do pensamento ou da concentração numa qualquer actividade com uma forte componente intelectual parece ser proporcional a uma diminuição da atenção dada ao meio envolvente. Num estado de grande concentração interior, a percepção do que nos rodeia (a visão, mas também a audição, as sensações corporais, e até mesmo a própria percepção da passagem do tempo) pode ser substituída quase na totalidade por aquilo que se passa na nossa

¹⁸¹ Não concordo, pois, com Murray quando, num outro texto intitulado “Poetic Inspiration” (2015), a autora desvaloriza a relação entre a noção de inspiração poética, conforme esta deriva do latim *inspirare*, e o antigo conjunto de ideias associadas à respiração como meio de comunicação entre os deuses e os homens (e às quais subjaz uma compreensão do humano como um recipiente vazio que os deuses preenchem), ao afirmar que essa associação é enganadora porque remonta apenas à era cristã e aos escritos em torno da natureza das Escrituras, no séc. III (p. 160). Para a autora, a ausência de uma associação explícita mais recuada entre a poesia e a respiração é indicadora do papel activo do poeta arcaico no exercício da sua profissão (p. 161). Pela minha parte, com base no trabalho desenvolvido por Richard Onians, parece-me seguro afirmar que a referência aos movimentos da respiração é intrínseca à noção de entusiasmo, e, mesmo que o entusiasmo não seja associado ao acto poético antes de Demócrito, existem outras pistas que indicam que as crenças sobre a intervenção divina implicadas na noção de entusiasmo se estendem à poesia, nomeadamente, a invocação das Musas.

¹⁸² Vernant – *Op. cit.*, p. 137.

imaginação, podendo dizer-se que ficamos como que cegos para o exterior.¹⁸³ A comparação entre esta experiência familiar e a associação antiga da cegueira a um dom de vidência permite-nos assim tomar em consideração o modo como a substituição da visão corporal por uma visão do além, quer esta constitua uma formulação mais ou menos metafórica, indica uma certa dificuldade de coexistência entre a realidade do mundo exterior e o imaginário, que na Antiguidade é concebido como uma manifestação do domínio divino. Dito de outra maneira, quando o “invisível” é revelado, o visível tende a tornar-se, por sua vez, invisível.

Esta dificuldade de estar em dois lugares ou dois tempos em simultâneo, no mundo humano e no mundo divino revelado no canto, no presente e no passado mítico (ou seja, no real e no imaginário), é absolutamente determinante para pensar o alcance mais alargado da experiência da inspiração, o seu impacto no colectivo da comunidade, dado que ela é extensível à audiência do aedo. A substituição do meio envolvente pelo mundo evocado na canção constitui, precisamente, o próprio cerne da potência afectiva do canto, enunciando um poder de encantamento. É por isso que o canto de Demódoco é «doce»: transportando os seus ouvintes para o mundo dos deuses e dos heróis, ele faz com que estes esqueçam os males presentes.

É a partir daqui que podemos retomar a reflexão que encetei no ponto anterior em torno da *aletheia*, palavra precursora da noção de verdade mas que começa por designar o contrário de *lethes*, “esquecimento”. Seguindo a lógica de equiparação do saber à visão que tenho vindo a descrever, o par memória-esquecimento é solidário com o par visão-cegueira, assim como com o par luz-escuridão e o par dia-noite – e tal como a noite e o dia são indissociáveis um do outro, também a memória e o esquecimento seriam pensados como dois pólos inseparáveis numa relação complementar. Com efeito, no seu estudo em torno da *aletheia*, Detienne explica que, anteriormente ao desenvolvimento da lógica racional (que tende a conceber os pares de contrários como dois termos opostos em que cada um exige a exclusão do outro), os contrários eram pensados como forças que de algum modo se fortalecem mutuamente:

de facto, não há *Alétheia* sem uma parte de *Léthe*. Quando as Musas dizem a “Verdade”, anunciam, ao mesmo tempo, “o esquecimento das desgraças, a trégua às

¹⁸³ Além disso, também podemos especular que uma cegueira literal poderia sem dúvida intensificar a vividez da visão poética, na medida em que a relação entre a privação sensorial e a emergência de actividade alucinatória é um fenómeno bem documentado.

preocupações” [...]. Sob o efeito do seu charme, do prazer que elas provocam, o mortal foge do tempo quotidiano, o tempo das misérias e das balbúrdias. [...] Aquilo que para o poeta é memória, para outro é esquecimento. [...] Não há, portanto, de um lado *Alétheia* (+) e do outro *Léthe* (-), mas, entre estes dois pólos, desenvolve-se uma zona intermediária, na qual *Alétheia* se desloca progressivamente em direcção a *Léthe*, e assim reciprocamente. A “negatividade” não está, pois, isolada, colocada à parte do Ser; ela é um desdobramento da “Verdade”, sua sombra inseparável. As duas potências antitéticas não são, portanto, contraditórias, tendem uma à outra; o positivo tende ao negativo, que, de certo modo, “o nega”, mas sem o qual não se sustenta.¹⁸⁴

É preciso, pois, notar que a ausência de consciência sobre o mecanismo da representação propriamente dito não resulta apenas na conceptualização da experiência da inspiração como um acesso directo a uma outra dimensão, também tem implicações para a conceptualização da experiência de recepção do canto por parte da audiência do aedo. Se o canto (enquanto representação) ainda não foi distinguido daquilo que evoca, os seus efeitos sobre a audiência são compreendidos como os efeitos directos da coisa evocada, ou seja, da esfera divina. Então, a força afectiva do canto, o poder com que este se impõe à audiência, a sua qualidade transformadora, é precisamente o que torna possível reconhecê-lo como divino, e é, enfim, o que eleva a escuta da palavra cantada a uma instância de transmissão do saber e do poder. É por isso que Detienne caracteriza a *aletheia* deste período como uma palavra «eficaz»: trata-se de uma palavra mágico-religiosa que transforma, que actua directamente na realidade. Mais tarde, quando a palavra-eficaz é substituída pela «palavra-diálogo», na consolidação do processo de laicização da *aletheia* ao qual já subjaz uma reflexão sobre o próprio médium da linguagem, a força ou o poder persuasivo do canto passa a poder ser diferenciado do seu valor de verdade.¹⁸⁵ No período que antecede esse desenvolvimento, contudo, o esquecimento do presente, anunciando a emergência da memória divina, é precisamente aquilo que confirma o estatuto divino do canto.

Vernant, por sua vez, também reconhece na associação entre a memória e o esquecimento uma dinâmica complementar, afirmando que o dom de Mnemosine, a rememoração do passado, «tem como contrapartida necessária o “esquecimento” do

¹⁸⁴ Detienne – *Op. cit.*, p. 40-4.

¹⁸⁵ Ver o capítulo “Processo de laicização” (*op. cit.*, p. 45-55).

tempo presente»¹⁸⁶. Para esclarecer de que maneira os termos do par recordar-esquecer (que o par visão-cegueira replica) começam por ser indissociáveis, mas sobretudo para determinar que função social, no contexto mítico-religioso da Grécia antiga, poderia uma tal dinâmica complementar cumprir, o autor evoca o exemplo do oráculo de Lebadéia, onde se «mimava» (isto é, se representava ritualmente) a descida ao Hades, o reino dos mortos:

Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto das duas fontes chamadas Léthe e Mnemosine. Ao beber na primeira, ele esquecia tudo da sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da Noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. À sua volta ele não se limitava mais ao conhecimento do momento presente; o contacto com o além havia-lhe trazido a revelação do passado e do futuro.¹⁸⁷

Segundo Vernant, portanto, se ao esquecimento, associado à escuridão da cegueira, corresponde uma água de morte, ele confere, não obstante, acesso a uma outra água: a água da imortalidade, que por sua vez se associa a uma visão luminosa do além (o além-presente). Por outras palavras, a complementaridade memória-esquecimento dá acesso a uma transcendência temporal e é por isso que a cegueira de Demódoco conserva, apesar de tudo, um valor positivo. Mesmo que as Musas ceguem o poeta, a visão que elas lhe dispensam, operando na mesma lógica de contrários complementares subjacente ao ritual do oráculo de Lebadéia, pode ser concebida como uma substituição que realiza nada mais nada menos que uma transcendência da condição mortal, que é afinal de contas uma condição temporal.

Como já referi, no seu estudo em torno da *aletheia*, Detienne analisa como a palavra-eficaz dos mestres da verdade se transforma progressivamente na palavra-diálogo. Tal sucede com o aprofundamento da imensa crise de soberania desencadeada pelo colapso da civilização micénica (que Jaynes descreve, recordo, como o paradigma das teocracias bicamerais, rigidamente hierarquizadas), quando o modelo de organização em torno de um rei ou de um chefe é gradualmente substituído por uma elite guerreira («uma comunidade de semelhantes») que, discutindo entre si o curso de

¹⁸⁶ Vernant – *Op. cit.*, p. 144.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 144.

acção a tomar, engendram uma nova palavra que constituirá a base para o discurso político no despojar da pólis. Segundo Detienne, é entre os guerreiros que começa a circular, muito antes de ser apropriada pela sofística e pela filosofia, a palavra-diálogo que, ao invés de impor um curso de acção, prepara a sua possibilidade. Tal é profundamente significativo para a investigação que temos em mãos, que traça a relação entre a inspiração e a emergência da subjectividade, pois o herói que as epopeias celebram é um guerreiro, e é o herói guerreiro, como aprofundaremos mais adiante a partir de Vernant, que começa por abrir o caminho, no contexto da Antiguidade grega, ao processo de individualização que desembocará, muito mais tarde, na noção de eu (não nos precipitemos, no entanto, pois embora a figura do herói abra o caminho à percepção do indivíduo como tal, a individualidade heróica, como também aprofundaremos nos próximos pontos, distingue-se marcadamente da individualidade subjectiva que hoje conhecemos).

Ora, tornada palavra-diálogo, a verdade entra no domínio do relativo e começam uma série de disputas, primeiro entre as diferentes verdades dos vários preponentes ao poder, mais tarde, pela boca dos filósofos, sobre o que é a verdade em si mesma e sobre a possibilidade de a linguagem a poder ou não revelar. É no desenrolar desse processo de questionamento da própria linguagem e da sua relação com a verdade, precisamente, que Platão vai repudiar a poesia mimética, afirmando que ela leva os seus ouvintes pelo mau caminho, rumo ao falso e a uma perigosa degradação do Ser. A desconfiança de Platão face às artes miméticas decorre de uma consciência inédita sobre o mecanismo da representação e sobre o seu impacto na formação dos cidadãos da cidade – isto é, de um reconhecimento do poder do acto representacional na propagação de certos modos de ser, vivificando-os através de um processo de identificação entre as personagens e os ouvintes. Ora, no final do ponto *I.2.6 Jean-Pierre Vernant: pluralidade, transitoriedade e incompletude*, comentei que apesar de essa identificação mítica já ser actuante muito antes de Platão a discernir, a vivificação dos modelos (a identificação mítica), não constituiria de todo um propósito consciente, seria antes uma consequência (mesmo se absolutamente determinante) de uma outra necessidade: a de atribuir uma permanência a um morto que se destaca, o herói.

Significativamente, esse morto adquire o seu estatuto, precisamente, através de uma morte tipicamente guerreira: a morte em batalha, um facto que, como veremos no final deste capítulo, não deixa de inquietar e de problematizar a função que Vernant atribui ao canto épico, e a partir do qual se começa por questionar a sua eficácia. Porém,

antes de me dirigir à relação entre o acto poético e uma certa aproximação à morte, e ao papel absolutamente crucial que virá a ser dado à experiência da inspiração nessa relação, importa articular toda a investigação desenvolvida até agora em torno da inspiração com uma reflexão sobre a nossa relação com as imagens – pois, enquanto mecanismo representacional, também nela se desenrola todo o jogo entre a realidade e a imaginação que tenho vindo a expor.

I.3.3 Do duplo à imagem

No ponto anterior procurei mostrar de que maneira a naturalidade com que o acto poético era descrito na Antiguidade grega mais recuada pode ser compatível com a sua associação a uma transformação profunda, tanto do aedo como da audiência que escuta o seu canto. De acordo com essa perspectiva, extraída da proposta de Vernant sobre a equivalência do dom poético a um dom de vidência, a experiência da inspiração seria vivida como uma experiência imediata e o canto poético seria tido como um testemunho de um contacto directo. Ora, se não se distingue entre realidade e imaginação, num paradigma em que o que é produzido por meios imaginativos não é percebido como uma ficção, como seriam percepcionadas, por sua vez, as representações visuais, aquilo que designamos hoje por imagem?

Segundo Oswyn Murray, num texto escrito por ocasião da morte de Vernant em 2007, ainda não se tomou seriamente em consideração as ideias que subjazem ao elemento unificador das várias propostas do autor: que os aspectos universais da psicologia humana não excluem a profunda historicidade da nossa psique, a transformação das mentalidades ao longo do tempo. Contudo, ainda que o historicismo radical proposto por Vernant desperte as reticências de alguns (mostrando que as suas propostas estão na verdade bastante alinhadas com a controversa abordagem evolucionista), Murray aponta um domínio do trabalho desenvolvido pelo autor que tem vindo a merecer cada vez mais atenção: as suas pesquisas em torno dos problemas da percepção e da imagem.¹⁸⁸ A esse respeito, Nickolas Pappas, um filósofo que se dedica ao pensamento da estética em Platão, observa que, apesar de parecer que a rejeição platónica das artes miméticas (à qual me dirijo no próximo capítulo) já foi extensivamente analisada e discutida, não se tratou ainda adequadamente o modo como

¹⁸⁸ Cf. Oswyn Murray – “The reception of Vernant in the English-speaking world” (2020), p. 144.

o pensamento de Platão se forjou em reacção aos usos mais arcaicos das artes visuais, assinalando que o pensamento de Vernant oferece um entendimento inédito sobre essas práticas.¹⁸⁹ Richard Neer, para referir apenas mais um comentário recente sobre as implicações das propostas de Vernant para uma nova compreensão da história da arte grega, afirma mesmo que o autor assinalou a questão crucial: «o que está em causa, o que está implicado, no uso aparentemente inocente da palavra “imagem” para nomear certos artefactos antigos?»¹⁹⁰

O grande contributo de Vernant consiste, pois, na diferenciação entre os modos de significação visual arcaicos e o pensamento sobre a representação visual que se forja na época clássica – um pensamento que determinou (possibilitou, mas também condicionou...) profundamente o que entendemos hoje por imagem. Se, entre o séc. V e o séc. IV a.C., esboçado por Xenofonte e sistematizado por Platão, o pensamento sobre a representação visual a formula como «um artifício imitativo que reproduz, sob a forma de falso semblante, a aparência exterior das coisas»,¹⁹¹ no período arcaico, a ausência de uma consciência sobre o aparato representacional não permitiria, porém, concebê-la como o resultado de uma relação de semelhança visual entre um referente e a sua representação e um modelo, pois estes não se encontram diferenciados. Para sondar o sistema simbólico visual actuante no paradigma mental anterior a esse desenvolvimento, não basta, pois, considerar os artefactos visuais que nos chegam desses tempos recuados, tal como eles se apresentam aos nossos olhos, visto que os percebemos através dos nossos conceitos representacionais, é também necessário buscar nos textos que lhes são contemporâneos, ainda que estes não se ocupem directamente desses objectos, pistas sobre a *experiência* que deles se fazia. É esse o ponto de partida de Vernant, num texto em que sintetiza de um modo luminoso as suas investigações em torno deste problema, intitulado “Figuration et image” (1990)¹⁹², onde o autor começa por constatar que, apesar de terem sido os gregos a fixar os cânones e os modelos plásticos da cultura ocidental, o vocabulário associado à representação figurada demorou a estabelecer-se, e, além de tardio, era também «múltiplo, heteróclito, desarticulado», o que indicia que não se teria ainda consolidado uma «consciência

¹⁸⁹ Cf. Nicholas Pappas – “A philosopher’s appreciation for Jean-Pierre Vernant (January 4, 1914 – January 9, 2007)” (2008) e “Sightings of the Soul” (2020).

¹⁹⁰ Richard Neer – “Jean-Pierre Vernant and the History of the Image” (2010), p. 183.

¹⁹¹ Jean-Pierre Vernant – *Mito e Pensamento entre os gregos* ([1988] 1990), p. 401.

¹⁹² Em português: *Figuração e imagem*. As passagens citadas deste artigo foram traduzidas por mim.

figurativa plena»¹⁹³ – ou, como o autor escreve num outro artigo que menciono mais adiante, ainda não se teria constituído «a noção de representação figurada», «uma categoria histórica [...] que apenas dificilmente se elabora».¹⁹⁴

Ora, do rastreio linguístico levada a cabo por Vernant em torno dos modos de significação visual no período arcaico, destaco, por enquanto, a sua análise da palavra grega *eidôlon*, a que o autor dedica vários textos e que propõe traduzir como duplo ou fantasma. Para compreender o que está implicado nessa proposta de tradução (ou seja, para vislumbrar em que medida ela se pode vir a entrelaçar no estudo sobre a experiência da inspiração que tenho vindo a desdobrar, situando a problemática da nossa relação com as imagens no coração da ambivalência perante a inspiração tal como ela pode ser formulada hoje), contudo, é necessário convocar, mesmo que de modo breve, o papel determinante que a noção de *eidôlon*, no sentido pejorativo de ilusão que vem a adquirir, desempenhou nos debates em torno do estatuto da imagem juntamente com a noção de *eikôn*, que traduz um efeito de parecença ou semelhança. Efectivamente, *eidôlon* e *eikôn* são, a partir do período clássico, os principais termos que designam a representação visual e a partir dos quais esta é percebida e problematizada. Embora, como já referi, esse debate tenha sido encetado e consideravelmente demarcado por Platão, é no império bizantino, no âmbito da polémica cristã em torno da função das representações visuais na relação com o divino, que se consolida uma importante distinção e oposição entre o *eidôlon* e o *eikôn*, que enunciam então duas formas contrárias de representar o divino (ou duas «atitudes mentais distintas face à imagem»¹⁹⁵). Nesse momento histórico, atribui-se ao *eidôlon* uma conotação totalmente pejorativa: a palavra nomeia um objecto que, representando o divino, se faz passar por este, o que resultaria no aprisionamento do crente no mundo sensível, o mundo das aparências, privando-o de uma verdadeira transcendência rumo ao divino. O *eikôn*, por sua vez, embora também figure a divindade, redime o recurso religioso às imagens na medida em que pressupõe a consciência da sua natureza representacional: enquanto representação visual, não se funda num simulacro ilusório, mas numa comparação entre dois termos perfeitamente diferenciados, o que possibilita, enfim, que o *eikôn* seja considerado positivamente como uma «porta aberta para o

¹⁹³ Jean-Pierre Vernant – “Figuration et Image” (1990), p. 225-226.

¹⁹⁴ Jean-Pierre Vernant – *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica* ([1988] 1990), p. 400.

¹⁹⁵ Jean-Pierre Vernant – “Figuration et Image” (1990), p. 229.

além», no sentido em que convida o crente à ultrapassagem da imagem em direcção ao seu modelo, ao divino.¹⁹⁶ Ora, esta diferenciação bizantina entre *eidôlon* e *eikôn*, entretanto vertidos para as noções de ídolo e ícone, é absolutamente determinante para a cultura ocidental – é essa a tese de Marie-José Mondzain em *Imagem, Ícone, Economia – As Fontes Bizantinas do Imaginário Contemporâneo* (1996), onde a autora expõe como foi que o Ocidente se veio a estabelecer como a civilização da imagem. Claramente, isso não significa que nos tenhamos livrado dos ídolos, isto é, de uma relação com a imagem em que a sua dimensão representacional é ignorada ou escamoteada. Pelo contrário, Mondzain dedica-se a mostrar como a civilização da imagem se impõe como um autêntico império visual através, precisamente, de uma relação idolátrica com as imagens, que a autora descreve como uma apropriação das visualidades ao serviço de um fim de dominação das massas.

Retomarei o pensamento de Mondzain na segunda parte (onde abordo a fusão entre o exercício político e a forma artística que, segundo Lacoue-Labarthe e Nancy, permitiu ao regime nazi impor-se poderosamente); por agora, sublinho a necessidade de não perder de vista, nesta investigação, nem o horizonte do presente, nem a interrogação da solidez fundacional do passado. Neste ponto, efectivamente, procuro dar a ver de que maneira podemos esclarecer o presente através da consideração do sentido mais arcaico do *eidôlon*, que Vernant propõe traduzir como duplo ou fantasma, e que não coincide ainda com o ídolo bizantino, dado que aquele *precede* a consciência do dispositivo representacional que este denega, sendo anterior, tanto à diferenciação fundacional (para o pensamento da imagem no Ocidente) entre o ídolo e o ícone, como à própria consciência figurativa. Como já sublinhei várias vezes no desenrolar da minha exposição sobre o desenvolvimento de uma ambivalência perante a experiência da inspiração, é necessário que um tal questionamento do passado seja duplo. Por um lado, devemos questionar como pode o estudo do *eidôlon* arcaico elucidar-nos sobre a problemática atitude idolátrica que, dominando o sujeito, o priva da sua autonomia. Por outro lado, na medida em que tenho sempre sublinhado a necessidade de contemplar a uma luz positiva a falta de controlo do sujeito sobre si mesmo que a experiência da inspiração intensifica, devemos também questionar como pode o estudo do *eidôlon* arcaico contribuir para reconhecermos na imagem artística um potencial de libertação do eu.

¹⁹⁶ Jean Pierre-Vernant – *Op.cit.*, p. 230.

Concentremo-nos, pois, na proposta de Vernant de traduzir *eidôlon* por duplo ou fantasma. Referindo as pesquisas desenvolvidas por Suzanne Saïd sobre as origens etimológicas de *eidôlon* e *eikôn*, Vernant concede que é possível rastrear até à Grécia arcaica o esboço de uma diferenciação entre os dois modos de relação com a imagem que cada um dos termos enuncia. Embora ambos os termos tenham origem na mesma raiz etimológica associada à visão (*wei-), apenas o *eidôlon* remete estritamente para a esfera do visível, enquanto *eikôn* exprime uma relação de adequação ou de conveniência que não se limita ao visível, podendo convocar qualidades de outra ordem.¹⁹⁷ É por isso que cada um dos termos vem a designar (mais tarde) duas funções distintas da imagem: copiar a aparência sensível, no caso de *eidôlon*, e operar uma transposição da essência, no caso do *eikôn*. Mas ao contrário de Saïd, que enfatiza as continuidades entre a diferenciação já implicada nas origens etimológicas destes dois termos e a sua consolidação posterior, Vernant identifica a época clássica como um período de ruptura do sistema simbólico, focando-se, por esse motivo, nas discontinuidades aí implicadas e esforçando-se por não projectar nos períodos anteriores concepções e inquietações que só surgem na época clássica. Então, além de demonstrar, através de alguns exemplos da literatura anterior a Platão, que, nesse intervalo temporal, as famílias de palavras associadas a *eidôlon* e *eikôn* não só não se opõem, como até coincidem e se reforçam mutuamente, o autor nota «um facto decisivo»: que as duas palavras não são totalmente contemporâneas, dado que *eikôn* é um termo mais tardio. Se a família de palavras no seio da qual o *eikôn* eclode (e a que Saïd recorre para construir o seu argumento de uma continuidade) convive, desde os tempos de Homero, com a noção de *eidôlon*, a noção de *eikôn* propriamente dita só começa a ser utilizado no séc. V a.C..¹⁹⁸ É assim que, notando a ausência de qualquer termo equiparável a *eikon*, Vernant conclui (como o faz, de resto, a propósito do canto poético tal como o temos vindo a expor nos pontos anteriores) que ainda não existia uma noção de representação *como tal* – o que significa que não existia, anteriormente ao período clássico, nenhum conceito equiparável à nossa imagem.

Ora, segundo Vernant, a ausência de vocabulário que enfatize o próprio objecto, o artefacto visual, indica que o modo de significação visual arcaico (quer mobilize ou não a semelhança visual) não assentaria numa lógica de adequação ou comparação

¹⁹⁷ Cf. *ibid.*, p. 229-230.

¹⁹⁸ Cf. *ibid.*, p. 231.

(como vem a ser pensado o modo de significação visual clássico), mas numa lógica de equivalência ou substituição. Isto é, o artefacto visual apresenta-se no lugar daquilo que evoca – não *representa*, antes *manifesta*:

Quer se trate de uma pedra bruta, de um pilar ou de uma efígie plenamente humana, um símbolo divino pode ter por funções, mais do que figurar a potência sobrenatural, localizá-la, torná-la presente, e mesmo, em certos casos, efectuá-la, realizá-la na concretude de uma forma.¹⁹⁹

Daí que o vocabulário associado à representação figurada tarde a estabelecer-se e seja tão indeterminado, dado que o artefacto visual é identificado com a potência sobrenatural que aí se manifesta. Um exemplo paradigmático convocado pelo autor dessa identificação, que de certo modo mantém o artefacto oculto por detrás da presença que ele evoca, é a referência, na *Ilíada*, à estátua da deusa Atena, pois em nenhum momento se menciona a estátua como tal; quando os troianos estendem os braços na sua direcção ou quando Teano deposita umas vestes nos joelhos da estátua, esta é indicada somente pelo nome da deusa (VI.301-303), como se houvesse uma identidade perfeita entre a divindade e o objecto que a representa.²⁰⁰ De maneira que, volto a sublinhar, se hoje, por facilidade do discurso, designamos esse tipo de objectos como ídolos, devemos lembrar que a sua produção no período arcaico precede a possibilidade de diferenciar entre o objecto e a entidade que ele convocaria, atribuindo-se à palavra ídolo uma conotação pejorativa.

Significativamente, como Vernant esclarece, a palavra *eidôlon* nem sequer começa por surgir associada a qualquer tipo de artefacto visual, reservando-se, inicialmente, para nomear a manifestação de uma figura fantasmática, incorpórea, aquilo que hoje compreenderíamos como uma alucinação ou, no limite, como uma imagem mental. Vernant isola três tipos de aparição fantasmática que mobilizam o uso arcaico da palavra *eidôlon*: o *phasma*, um fantasma criado por um deus à semelhança de uma pessoa viva; o *oneiros*, quando esse tipo de fantasma se manifesta durante um sonho; e a *psyché*, que é o nome dado ao fantasma do morto que se separa do cadáver

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 225.

²⁰⁰ Cf. *ibid.*, p. 227.

no instante da morte.²⁰¹ Para compreender a veemência com que uma tal aparição se faz presente, apesar da sua insubstancialidade, é necessário notar que a semelhança exacta que a identifica com um indivíduo e lhe atribui o estatuto de um duplo não se deve apenas a uma apreensão visual; como Vernant sublinha (e como não poderíamos deixar de lembrar a partir da proposta de Jaynes), em muitas das instâncias em que um tal duplo se manifesta, ele aparece para transmitir uma mensagem: fala, faz uso da voz.²⁰² No ensaio de 1990 que temos vindo a acompanhar, Vernant acrescenta ainda que a «palavra menos má de que dispomos» para compreender o *eidôlon* arcaico é «o aparecer» – um estranho aparecer de alguém, uma aparição que, distinguindo-se nitidamente de uma presença corporal (não é tangível, é inalcançável), não deixa de ser perfeitamente identificado com o indivíduo que assim duplica.

Ora, para esclarecer como foi que o *eidôlon* se veio a associar ao artefacto visual (um objecto concreto, tangível), desembocando na noção de ídolo tal como a empregamos hoje, é indispensável acrescentar mais algumas considerações sobre a noção de *psyché*, o duplo fantasmático do morto que Vernant aponta como um dos tipos de *eidôla* arcaicos. No ponto 1.2.3 *Richard Onians: o esquema da respiração*, vimos que, antes de passar a designar *alma*, a noção de *psyché* denotaria a crença na persistência do morto sob a forma de um sopro, vapor ou sombra. Nesse momento da minha investigação, aludi aos motivos que levaram a que a *psyché* homérica tenha vindo a transformar-se na noção de alma como entidade incorpórea e imutável que Platão postula: na medida em que indica a sobrevivência de algo insubstancial e impalpável que escapa à destruição do cadáver, a *psyché* anuncia o começo de um desfasamento entre o corpo e os fenómenos aparentemente incorpóreos que hoje compreendemos como mentais. Como aprofundo no próximo capítulo, o crescente desejo de aceder a uma condição de imutabilidade resulta numa progressiva valorização do incorpóreo, o que implica necessariamente a desvalorização do corpóreo – é por isso que Platão se mostrará tão avesso à produção de imagens, dado que Platão associará pejorativamente a visibilidade à dimensão terrena onde os corpos se alteram, se transformam e se decompõem. Contudo, mesmo que a formulação mais antiga da *psyché* abra caminho a esse desenvolvimento, ela não pressupõe ainda qualquer desvalorização do corpóreo, muito menos a proposta platónica, analisada mais adiante, de que as imagens

²⁰¹ Cf. *ibid.*, p. 233.

²⁰² Cf. *ibid.*, p. 235.

contribuem para uma perigosa desrealização do ser que resulta num afastamento da parte divina da alma (invisível e incorpórea). Em primeiro lugar, porque a *psyché* mais antiga, enquanto aparição, se associa a uma percepção com uma forte componente sensível. Em segundo lugar, porque tudo indica que, na mentalidade grega mais recuada que tentamos reconstruir, a *psyché* (o fantasma ou o duplo do morto) seria convocável através da estatuária funerária, pelo que seria precisamente através de um objecto sensível (um corpo) que se viabilizaria um contacto directo com o além.

É essa a proposta de Vernant, no texto “Figuração do invisível e categoria psicológica do ‘duplo’: o *kolossós*” (1962)²⁰³, onde o autor investiga a associação entre a *psyché* e o *kolossós*, um termo que eventualmente virá a designar um tipo de estatuária de dimensões «colossais», mas que inicialmente denota apenas a ideia de alguma coisa erecta, erguida e cravada num lugar.²⁰⁴ Este aspecto de fixação esclarece sobre a função e os valores simbólicos específicos que este tipo de objecto assume, visto que distingue o *kolossós* de outros ídolos arcaicos (que tendiam a ser móveis, podendo ser levados de um lado para o outro, como Jaynes sublinha, na sua teoria a respeito da função desses artefactos como auxiliares do desencadear das vozes divinas). Com efeito, enquanto os outros ídolos remetem geralmente para uma divindade, o *kolossós* associa-se aos ritos funerários e a um propósito de comunicação com os mortos. Recuperemos, pois, dois exemplos relevantes convocados pelo autor nesse texto. No primeiro, o *kolossós* é enterrado em substituição dos restos mortais, quando o morto está desaparecido ou não se pôde recuperar o seu cadáver, porque se acreditava que sem ritos fúnebres a *psyché* do morto ficaria presa entre o mundo dos vivos e o dos mortos, numa errância perigosa que ameaça os vivos.²⁰⁵ O autor nota então que o *kolossós*, uma pedra rudemente talhada e que apenas vagamente evoca a silhueta humana, não busca de modo algum reproduzir os traços do defunto, a sua função é somente substituir o cadáver (ao qual a *psyché* está associada) de modo a ser possível proceder aos ritos fúnebres que relegam o fantasma do morto para o além. No segundo exemplo, o *kolossós* não é enterrado, mas erguido sobre a tumba, e serve então como suporte a rituais de evocação do morto para que este possa manifestar «aos olhos dos vivos a sua presença» e interceder pelo

²⁰³ Este ensaio está incluído na colectânea *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica* ([1988] 1990), p. 383-398.

²⁰⁴ Jean-Pierre Vernant – *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica* ([1988] 1990), p. 384.

²⁰⁵ Vernant – *Op. cit.*, p. 385.

suplicante dispensando-lhe um favor.²⁰⁶ Nestes dois exemplos, entre outros que o autor oferece, o *kolossós* apresenta-se como um limiar, uma ponte através da qual os dois mundos comunicam – dependendo do ritual adoptado, o objecto pode tanto facilitar a passagem da *psyché* para o mundo dos mortos como viabilizar o seu regresso temporário ao mundo dos vivos.²⁰⁷

Ora, tal como o canto poético, o artefacto visual não se diferencia ainda de uma instância ritual – é o ritual que determina o valor simbólico do *kolossós*. Como vimos nos pontos anteriores, o valor simbólico do canto poético, enquadrando-se num conjunto de crenças religiosas, remete para uma conceptualização circular do tempo que faz do acto mnemónico uma activação do passado no presente. No caso do *kolossós*, a operação simbólica, igualmente “eficaz”, assenta, segundo Vernant, num jogo de correspondências e oposições entre a morte e as qualidades materiais da pedra, que usualmente serve de matéria-prima a este tipo de estátua. Por um lado, o *kolossós* pode substituir o cadáver porque a morte é compreendida como uma petrificação dos vivos, se o cadáver, como a pedra, se apresenta rígido, mudo, gélido e dessecado (e o autor lembra a cabeça da Górgona, que transformava em pedra quem a olhava nos olhos).²⁰⁸ Por outro lado, o *kolossós* pode agir sobre o fantasma que então se desprende do morto porque apresenta uma série de traços antitéticos que asseguram uma função de complementaridade: cravado no solo, fixado num lugar específico, o bloco de pedra maciço e imóvel contém a presença ubíqua e errática da *psyché*. Assim, tal como o canto poético, também a produção do *kolossós* se apresenta como uma *técnica* de controlo sobre um material mnésico tido como real, neste caso, a memória do morto que não cessa de se apresentar ao vivo e de lhe escapar – consoante o ritual, ora ela é suprimida, ora ela é activada.

Volto assim a sublinhar a afinidade profunda entre a técnica e a experiência da inspiração, que este exemplo torna por demais evidente. Se, como escrevi a propósito do canto poético, além de activar e conduzir a inspiração, a técnica permite ainda *amplificá-la*, no caso particular do *kolóssos* que convocaria uma *psyché*, pode dizer-se que a técnica permite tornar mais brilhante ou mais radiante uma dada experiência visual, mesmo se o artefacto visual propriamente dito não faz depender a sua força

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 385-386.

²⁰⁷ *Cf. ibid.*, p. 387.

²⁰⁸ *Cf. ibid.*, p. 392-394.

referencial numa relação de semelhança visual, dado que este evocaria uma aparição, um duplo fantasmático.

Ora, embora o jogo de correspondências e oposições que liga o *kolossós* à *psyché* nada deva à fabricação de algum tipo de “aparência” física, não devemos perder de vista, contudo, a problemática da imagem tal como ela se veio a formular, pois a função mediadora do *kolossós*, nos casos em que ele serve para convocar o fantasma do morto, é já como que perturbada por uma tensão que é percebida, precisamente, como uma oscilação entre o visível e o invisível. Se o *kolossós* é visível aqui na terra, fora do ritual, ele assinala uma ausência, remetendo para uma potência que se encontra algures invisível. Essa potência pode bem tornar-se visível através do ritual que a convoca, mas, então, é uma estranha presença que se manifesta, incorpórea, inalcançável e efémera, que não deixa de reforçar, com a sua aparição, a impressão de uma ausência. Num outro texto também dedicado ao *kolossós*, Vernant aprofunda a inquietação gerada por uma tal «presentificação do invisível», explicando a oscilação entre o visível e o invisível como uma oscilação entre a presença e a ausência, que o autor formula como o «jogo da ausência na presença».²⁰⁹ Vernant permite-nos assim compreender que, na origem da representação figural grega, mesmo quando esta ainda é percebida como uma instância de substituição que faz do artefacto visual o lugar em que algo “real” se manifesta, se inscreve desde logo um paradoxo: trata-se de um aparecer indistinto de um retirar-se, de uma apresentação de uma ausência. No período arcaico, contudo, este paradoxo, embora inquietante, não é ainda perturbado pelas exigências da lógica racional (que, recordo, obriga a que um dos termos que se contrariam exclua o outro). Mais uma vez, tal como no canto poético, onde os termos do par memória-esquecimento (associado aos pares luz-escuridão, dia-noite, vida-morte) coexistem numa relação de complementaridade, também no artefacto visual, assim como no duplo que o anima, o invisível e a ausência retêm um valor positivo, *confirmando* a natureza sobrenatural da estranha presença que aparece. A falta que a marca é a marca do além:

A ausência que o *eidôlon* traz em si não é inteiramente negativa; ela não é ausência daquilo que não existe, de um nada, mas de um ser que não está aqui em baixo; se não o podemos alcançar ou abraçar, é porque ele pertence ao além de onde emerge

²⁰⁹ Jean-Pierre Vernant – “O kolossós”, in *Figuras, Ídolos, Máscaras* (1991), p. 21-25.

apenas para lá voltar; mesmo quando se mostra aos nossos olhos, e mesmo na sua presença aqui em baixo, transporta a marca desse alhures onde reside.²¹⁰

Num outro texto que vale a pena convocar antes de concluir esta exposição das propostas de Vernant a respeito dos modos de significação visual arcaicos, em “Da presentificação do invisível à imitação da aparência” (1983)²¹¹, o autor elabora algumas considerações sobre a transição entre a função de substituição – «de fazer ver forças que dependem do invisível e que não pertencem ao espaço em que vivemos»²¹² – e a concepção platónica da imagem como imitação da aparência. Para tal, o autor baseia a sua exposição numa comparação entre dois géneros distintos de ídolos arcaicos: o *xóanon* e a estatuária antropomórfica que se desenvolve a partir do séc. VIII a.C..

Xóanon é uma palavra de origem indo-europeia, derivada do vocabulário referente ao trabalho da madeira, que veio a designar um ídolo de madeira rudemente aplainada. Tal como o *kolossós*, este tipo de ídolo claramente não ultrapassa, segundo Vernant, «a soleira para além da qual tem-se o direito de falar de imagens, *stricto sensu*, nem do ponto de vista da sua origem e nem do das suas funções».²¹³ Com efeito, o autor refere que se acreditava que esses objectos não eram fabricados pelas mãos de um artesão, mas por um deus, que os faria chegar já formados aos humanos, caídos do céu ou trazidas pelo mar. Então, se o *kolossós* serve para convocar o fantasma do morto, o *xoanón*, por seu turno, canaliza a presença de uma divindade. É por isso que este objecto era habitualmente mantido longe da vista, coberto de vestes, e só era descoberto em certas ocasiões, quando ritualmente transportado pelo espaço público, o que conferia à sua visualização um valor iniciático e o sentido de uma «revelação».²¹⁴ É, pois, esclarecedor manter em mente a proposta de Jaynes a respeito do papel da estatuária no paradigma bicameral, segundo a qual as vozes divinas que certos ídolos desencadeariam (as estatuetas que são transportáveis e, portanto, apropriáveis) actuam como um dispositivo mnemónico que viabiliza um método de controlo social. Por seu turno, Vernant afirma que o *xóanon* «objectiva de certa forma a força da soberania»,

²¹⁰ Jean-Pierre Vernant – “Figuration et Image” (1990), p. 234.

²¹¹ Este ensaio consta igualmente da colectânea *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica* ([1988] 1990), p. 399-415.

²¹² Jean-Pierre Vernant – *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica* ([1988] 1990), p. 402.

²¹³ Vernant – *Op. cit.*, p. 403.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 404.

funcionando como um «instrumento de prestígio social e de meio de apreensão e de acção sobre outrem».²¹⁵

Em suma, tal como o *kolóssos*, o *xóanon* não é de todo separável do ritual religioso, o que significa que não tem autonomia enquanto forma plástica: é o ritual que lhe confere a sua força divina, o seu valor simbólico enquanto substituto eficaz (daí que a lógica em que assenta o seu poder referencial também não dependa de qualquer esforço de semelhança formal, mas do material que o compõe: feito de um pedaço de madeira, seria significativa, segundo Vernant, a espécie de árvore de onde este procedia, pois cada espécie associar-se-ia a uma divindade específica).²¹⁶

Ora, por volta do séc. VIII a.C., aquando da ascensão das primeiras cidades-estado, o culto privado em torno do *xóanon* dá lugar a um outro tipo culto em que a estátua passa a habitar o espaço público, ficando permanentemente disponível ao olhar dos transeuntes. Significativamente, este desenvolvimento coincide com o recurso a uma figuração cada vez mais detalhada do corpo humano. Segundo Vernant, esta transformação constitui o princípio de uma emancipação do artefacto visual face ao ritual, pois embora o objecto continue a extrair o seu sentido de uma relação com o divino, ele passa a ser reconhecível pelas suas qualidades formais. Nas palavras do autor, a estátua, «sob o olhar da Cidade, torna-se forma e espectáculo», «já não tem outra função ritual se não a de ser vista», já não é feita para «operar no mundo como uma força eficaz», mas para «agir aos olhos do espectador».²¹⁷

É assim que se pode dizer que começa a emergir uma consciência da representação visual enquanto tal – enquanto uma produção que, em vez de servir como suporte para a manifestação de um agente divino, se apresenta ela mesma ao olhar, instruindo o espectador sobre o divino através da sua forma. Contudo, o autor adverte que ainda não estamos diante da imagem platónica, compreendida como cópia da aparência. Em todo o caso, não se trata ainda de uma representação que se distingue claramente do seu referente, na medida em que, tendo trocado a eficácia imediata por uma função de instrução, essa nova função cumpre-se através da *corporização* (isto é, da figuração sob uma forma antropomórfica) de valores religiosos. O que é que isto significa? É preciso lembrar, como referi no ponto 1.2.6 *Jean-Pierre Vernant: pluralidade, transitoriedade e incompletude*, que, na civilização grega, o corpo humano

²¹⁵ *Ibid.*, p. 406-407.

²¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 404.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 409-410.

é pensado como um reflexo do divino: as qualidades físicas que o corpo manifesta – o autor refere «juventude, força, rapidez, destreza, agilidade, beleza»²¹⁸ –, indistintas das qualidades intelectuais, psicológicas ou morais, não são atributos fixos com que alguém nasce, mas características mutáveis dependentes de um dom divino que a qualquer momento pode ser retirado. Ora, Vernant sugere compreender a dispensa desse dom precisamente através do exemplo do artefacto visual antropomórfico:

A “semelhança aos deuses” pelo irradiar da *charis* [graça, dom divino] é derramado sobre o homem vivo, como a semelhança aos homens vivos é derramada pela mão do artesão hábil sobre as imagens que confecciona.²¹⁹

Segundo o autor, portanto, apesar de já começar a haver alguma consciência sobre o facto da representação, não há ainda uma verdadeira oposição nem ruptura entre o divino, a identidade corporal de cada indivíduo (o que Platão designaria como a sua “aparência”) e a semelhança ao corpo humano que a efígie reproduz. A estátua assemelha-se ao humano, que se assemelha aos deuses, e a continuidade dessa semelhança assinala a circulação de uma graça divina – ou se quisermos, para não perdermos de vista o modelo estruturante da respiração que recuperámos no segundo capítulo, assinala a circulação de um *sopro* divino. Isto significa que o recurso à semelhança ainda não foi problematizado pela determinação platónica da aparência como algo distinto da essência, pelo que o “aspecto” de um corpo constitui um índice de proximidade ao divino, que por sua vez é identificado com a plenitude da beleza, da força, da juventude, etc.. Então, um indivíduo é tão mais nobre (aproximando-se do «mais que humano») quanto mais perfeitamente corporiza esses valores, e, inversamente, a deterioração ou degradação da sua figura priva-o até da sua humanidade, dado que esta é definida em função da semelhança ao divino.²²⁰ É por isso que neste período, segundo Vernant, para «um homem se realizar totalmente» basta ser semelhante – conformar-se – ao tipo divino.²²¹ O divino apresenta-se sem dúvida como um modelo, mas o humano que se lhe conforma, ou os artefactos visuais que por sua vez se conformam ao humano, não são “cópias” destituídas da essência original:

²¹⁸ Jean-Pierre Vernant – “Figuration et Image” (1990), p. 237.

²¹⁹ Vernant – *Op. cit.*, p. 237.

²²⁰ Jean-Pierre Vernant – *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica* ([1988] 1990), p. 411-412.

²²¹ Jean-Pierre Vernant – “Figuration et Image” (1990), p. 237.

participam do divino, são animados pela sua graça ou pelo seu sopro, que desencadeia, em quem os olha, um «estupor admirativo»²²² – e o que é esse estupor, devemos acrescentar, senão a continuidade de uma afecção, de um efeito de transformação e transporte que, mais uma vez, longe de levantar as suspeitas do espectador, confirma uma proveniência divina daquilo que desperta fascínio?

O *continuum* entre o divino, o corpo humano e o artefacto visual, enfim, torna também compreensível que, apesar de haver certamente indivíduos que se singularizam no seio do grupo (os heróis que as epopeias celebram), estes destacam-se na medida em que encarnam com maior intensidade uma série de valores divinos, e as representações que os celebram (sejam cantos, estátuas ou pinturas) não buscam reproduzir traços *próprios* ao indivíduo, mas canalizar a graça divina que um deus lhe dispensou e se manifesta como beleza, força, juventude, etc.. Assim se esclarece o motivo que leva a que tardem a surgir verdadeiros “retratos”, apesar da elevada sofisticação das técnicas de figuração:

[a] imagem dos deuses que a estatura antropomorfa fixa é a imagem dos “Imortais”, dos Bem-aventurados, dos “sempre-jovens”: aqueles que, na pureza da sua existência, são radicalmente estranhos ao declínio, à corrupção, à morte.²²³

Mais adiante Vernant esclarece:

Para que a imagem assuma o significado psicológico de uma cópia imitando um modelo e dando ao espectador a ilusão da realidade, será preciso que a figura humana deixe de encarnar esses valores religiosos, que ela se torne em si mesma e para si mesma, em sua aparência, o modelo a ser reproduzido.²²⁴

Chegamos, pois, ao ponto de viragem absolutamente crucial para a proposta que procuro avançar nesta primeira parte: a coincidência ou a confluência entre a emergência da consciência do mecanismo representacional e a emergência de uma consciência de si, dado que proponho que só podemos realmente compreender o aparecimento de uma ambivalência face à experiência da inspiração (que se desdobra

²²² Vernant – *Op. cit.*, p. 237.

²²³ Jean-Pierre Vernant – *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica* ([1988] 1990), p. 412.

²²⁴ Vernant – *Op. cit.*, p. 415.

numa ambivalência face à imagem) se tomarmos em consideração a interacção destas duas novidades no contexto da Antiguidade grega. Mas antes de darmos esse passo, vale a pena demorarmo-nos um pouco mais na imagem e no papel que esta desempenha na tomada de consciência do mecanismo representacional em geral.

I.3.4 O duplo, ainda

É sabido que a possibilidade de distinguir entre a imagem e o seu modelo é-nos legada por Platão, quando este delinea o estatuto ontológico da imagem. Contudo, é também Platão que nos lega a associação pejorativa da imagem (e da ficção em geral) à falsidade, reduzindo os modos de significação visuais a uma relação de semelhança das aparências que não pode senão operar um ilusionismo enganador. Mas mesmo que Platão tenha acusado as imagens de se sustentarem num mero efeito de ilusão, a sua irreabilidade não as destituiria, para o filósofo, de um poder de influência bastante real – um poder que ameaça, enfim, a constituição da raça pura dos guardiões da cidade idealizada por Platão. Lembremos que é a partir de uma analogia entre a poesia mimética e a pintura (e entre a pintura e a reflexão do espelho), no livro XX d’A *Répubblica*, que Platão delibera pela expulsão do poeta mimético da sua cidade ideal. Como veremos mais adiante, a partir de Lacoue-Labarthe, o poeta mimético figura, nessa expulsão, pelos artísticas miméticos em geral. Porque Platão define negativamente a mimese a partir do exemplo da imagem, vale a pena expandir, neste ponto, um comentário sobre esse seu passo.

Significativamente, também a mimese e os seus cognatos têm uma vida anterior a Platão e ao período clássico. Para o filósofo, a palavra *mimeisthai* significa imitar, copiar a aparência, e abrange todas as actividades representacionais, apontando o acto de imitação como a característica definidora e comum dessas actividades (daí que historicamente a mimese se tenha vindo a associar à designação de um estilo de representação naturalista ou realista – e não é um acaso que ainda hoje, para muitos dos que não têm acesso a uma educação artística, a arte continue a ser compreendida como a proeza técnica de representar ilusionisticamente a realidade). Contudo, não há indícios de que essa definição da mimese tivesse, na Antiguidade grega, quaisquer antecedentes ao período clássico.

Nos anos 50, Hermann Koller propôs que a mimese, derivando da palavra *mimos*, que designa o actor numa instância ritual que convoca a dança, a música e a

palavra, não denotaria originariamente o sentido estático de uma cópia, como o que Platão lhe confere, mas a performance dramática do actor, o conjunto dos gestos, movimentos, sons e palavras a que este recorre para encarnar uma personagem.²²⁵ Eva Keuls, que, em *Plato and Greek Painting* (1978)²²⁶, retoma e aprofunda a proposta de Koller – de diferenciar entre o sentido estático que Platão atribui à mimese e um sentido mais antigo derivado do contexto dramático – precisa que drama «significa acção, e a acção humana é o objecto natural da mimese», remetendo, nesse passo, para a descrição da «identificação mítica» elaborada por Thomas Mann.²²⁷ Nessa descrição, recordo, o escritor propõe que se compreenda o actor da Antiguidade (o *mimos*) como um *sacerdote*, e a sua performance como um *acto religioso* que efectua *uma renovação do passado no presente*. Keuls sublinha assim que o acto mimético, a identificação temporária entre o actor e uma personagem, não seria compreendido como uma mera imitação de algo ou de alguém, mas como a reactivação do conjunto de acções que lhes estão associadas (o termo inglês *reenactment*, que a autora emprega, esclarece bem sobre esse sentido arcaico da mimese, que Vernant, por sua vez, recupera como jogo entre a ausência e a presença) – daí que o símbolo da identificação dramática (ou mítica) seja a máscara, que facilita e intensifica o desaparecimento do actor por detrás da personagem que traz à vida.²²⁸

Significativamente para o fio da imagem que temos vindo a perseguir, Keuls identifica algumas instâncias arcaicas, que tendem a passar despercebidas (porque raras), em que palavras do grupo *mimos* são usadas para descrever artefactos visuais, objectos “estáticos” que não devem, apesar disso, ser entendidos como cópias desprovidas de vida. A autora demonstra que, nesses casos, o *mimema* (o produto resultante do acto mimético) é concebido através de uma extensão metafórica do sentido performativo de *mimos*, como um objecto que se anima através da encarnação de um duplo, *actuando*, assim, como um autêntico *substituto* daquilo para que remete.²²⁹ Embora Keuls não remeta nunca para o trabalho de Vernant, é impossível não reconhecer as afinidades entre as propostas dos dois autores.

²²⁵ Cf. Eva Keuls – *Plato and Greek Painting* (1978), p. 9-10.

²²⁶ Em português: *Platão e a pintura grega*. A tradução da citação daqui extraída é da minha responsabilidade.

²²⁷ Keuls – *Op. cit.*, p. 11-12.

²²⁸ Cf. *ibid.*, p. 12.

²²⁹ Cf. *ibid.*, p. 19-22.

Vernant, por sua vez, também se dirige à importância de contemplar a diferença entre a mimese platónica e a mimese arcaica. Num artigo intitulado “Naissance d’images” (1979)²³⁰, o autor assinala que cada uma delas coloca diferentes ênfases nos elementos que constituem o acto mimético (tal como este começa por ser formulado no contexto dramático): o modelo, o mimo e o espectador.²³¹ Antes de Platão, enquanto a mimese extrai o seu significado da performance ritual, e enquanto não há uma consciência consolidada sobre o facto da representação propriamente dita, o modelo permanece relativamente indistinto do mimo, pelo que se enfatiza a relação entre o mimo e o espectador, ou seja, enfatiza-se os efeitos que o primeiro é capaz de exercer sobre o segundo. É importante notar que a ênfase no par mimo-espectador advém da própria natureza da performance dramática, visto que ela exige que o actor desapareça por detrás da sua personagem, confundindo-se assim com o modelo que encarna. (No entanto, como as investigações de Keuls e Vernant sugerem, também podemos acrescentar que a mesma ênfase nos efeitos da representação sobre o espectador se verifica no caso do artefacto visual arcaico, dado que este se apresenta como um substituto capaz de invocar um agente e de prolongar as suas acções.) Vale a pena lembrar que, mesmo quando se esboçam, no final do período homérico e ao longo do período arcaico, os primeiros vislumbres da possibilidade de diferenciar entre a realidade e a ficção, formulada como uma distinção entre a verdade e a mentira – como no exemplo já evocado de Hesíodo, onde as Musas clamam «sabemos muitas mentiras dizer semelhantes a coisas autênticas / e sabemos, quando queremos, verdades proclamar» (*Teogonia*, 22-28) –, nunca é o poeta que mente, mas a divindade que este convoca para conseguir cantar, pelo que o efeito de enganar não nomeia uma propriedade da representação em si mesma ou um desígnio do poeta, mas a hostilidade da divindade inspiradora. Já no início do período clássico (no séc. V a. C.), embora a performance do mimo seja descrita claramente como uma simulação ou um fingimento capaz de fazer a assistência acreditar naquilo que vê, Vernant sublinha que o vocabulário da mimese, associado ao contexto dramático, ainda opera entre dois pólos, o engano e a identificação, que continuam a privilegiar o par mimo-espectador.²³²

²³⁰ Em português: *Nascimento das imagens*. Para a redacção desta dissertação, foi consultada a tradução inglesa deste artigo (“The Birth of Images”), incluído na colectânea de ensaios *Mortals and Immortals* (1991), editada por Froma I. Zeilin.

²³¹ Jean-Pierre Vernant – *Mortals and Immortals* (1991), p. 165-166.

²³² Cf. Vernant – *Op. cit.*, p. 166.

Ora, quando Platão alarga o sentido da mimese para abranger todas as artes representacionais, o filósofo vai questionar o acto mimético não apenas através da performance dramática, mas também através da imagem. Então, sendo a presença que se insinua na imagem, ao contrário do mimo de carne e osso, incorpórea e fugidia (ela aparece e desaparece), mais facilmente fica exposto o mecanismo representacional que lhe subjaz, isto é, mais facilmente se distingue e se separa o resultado do acto mimético daquilo que ele evoca, do seu modelo. É assim que a imagem favorece, segundo Vernant, a transição do enfoque no par mimo-espectador para um questionamento da relação que a imagem (que vem ocupar, na equação do acto mimético, o lugar do mimo) estabelece com o seu modelo. Então, a crítica platónica à mimese através da imagem abre, pela primeira vez, todo «o problema da cópia e do modelo, o que eles são em si mesmos, e o que são um em relação ao outro».²³³ O veredicto do filósofo sobre esse problema (iluminado pela proposta de Vernant) pode sintetizar-se assim: se a imagem não se confunde com o modelo, ela já não traz em si «a marca da ausência, do algures nem do invisível», que indiciava ou confirmava, no paradigma mental anterior, a sua proveniência divina; reformulada por Platão, essa marca torna-se um «estigma» do não-ser.²³⁴

A mudança de protagonismo do par mimo-espectador para o par imagem-modelo resulta, portanto, numa rejeição da anterior valorização positiva dos efeitos que a representação pode exercer sobre o espectador (o seu potencial de transformação e transporte). Essa valorização, recordo, dependia da retenção de um valor positivo do pólo negativo dos pares de opostos que nele participam (memória-esquecimento, visão-cegueira, presença-ausência, etc.) através de uma relação de complementaridade face ao pólo positivo. Quando, por via da diferenciação entre a imagem e o seu modelo, o potencial de transformação e transporte do acto mimético deixa de ser atribuído ao modelo – deixando, no mesmo passo, de actuar como um índice do divino –, ele é reformulado por Platão como uma afecção que, pelo contrário, *afasta* o espectador de um contacto verdadeiro com o modelo. Através do exemplo da imagem tal como Platão a considera, o acto mimético revela-se um obstáculo para o encontro com o divino, ou pior, um desvio, que extravia do bom caminho quem se expõe aos seus efeitos. O acto mimético passa assim a ser compreendido como uma ilusão que, desprovida de

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 168.

essência, lança o espectador numa progressiva desrealização, ou seja, passa a ser julgado como uma falsificação de um original. Então, o esquecimento, a cegueira, a ausência que estão associados ao acto mimético (as diversas formulações do pólo negativo do paradoxo que o tensiona e o anima) deixam de assinalar uma intervenção divina ou até mesmo o “engano” ardiloso de uma hostilidade divina, e passam a ser considerados uma falta que se imputa a um humano que fabrica falsidades – então, o actor, o poeta, o pintor, qualquer que seja o modo de mimar mobilizado, o artista mimético é acusado de ser um sofista.

Ora, o veredicto de Platão a respeito das imagens (e da mimese) é selado, como já referi, na célebre passagem do livro XX d’*A República*, onde Platão compara o conhecimento de um artesão fabricante de camas e cadeiras à ignorância do pintor que representa esses mesmos objectos numa pintura, dado que este apenas precisa de lhes imitar a aparência – e a suposta evidência dessa ignorância e da falsidade que ela produz é selada com a redução do fazer do pintor ao acto de apontar um espelho às coisas do mundo. Adiando, por enquanto, o necessário comentário sobre a redução do pintor a um espelho, podemos desde já notar como um tal alinhamento de argumentos parece desconcertantemente frívolo na medida em que a representação dos objectos utilitários e inertes evocados pelo filósofo é notoriamente marginal àquilo que já começamos a discernir como o “objecto” por excelência da produção de imagens: nada menos que o jogo da ausência na presença que o antigo *eidôlon* nos dá a ver, e através do qual se pressente, no mínimo, a possibilidade de um gesto, a iminência de uma acção. É que, apesar de estática, a imagem não deixa de ser percebida através de uma extensão do sentido performático do *acto* representacional, como um lugar (um corpo) onde se insinua um duplo, um agente que pode agir sobre o espectador. Houvesse espaço, seria certamente esclarecedor, neste ponto, tomar em mãos as considerações sobre a relação entre a imagem e o corpo que Georges Didi-Huberman desenvolve a partir Aby Warburg, das quais me permito, contudo, recuperar uma breve passagem: «as imagens são criadas por nós *à nossa imagem*: não apenas à imagem do nosso aspecto, mas à dos nossos actos, das nossas crises, dos nossos próprios gestos de abertura».²³⁵ Com efeito, Platão teria muito mais dificuldade em justificar a redução da pintura a um efeito de ilusão óptica se desenvolve-se a sua demonstração, não a partir do exemplo da

²³⁵ Georges Didi-Huberman – *L’image ouverte: Motifs de l’incarnation dans les arts visuels* (2007), p. 30.

representação de objectos inanimados, mas da figura humana, e mais ainda de uma entidade divina (isto é, da representação do irrepresentável...). A que se deve, portanto, esta caricata redução da pintura à representação de camas e cadeiras, que tão facilmente parece assegurar a demonstração da imagem como imitação das aparências (e notemos que apesar da noção de *eikôn* já estar disponível, o filósofo refere-se à imagem somente através do seu nome arcaico, *eidôlon*)?

No próximo capítulo, dirijo-me aos subterfúgios a que Platão recorre para justificar a expulsão do artista mimético da sua cidade ideal. Antes de prosseguir, contudo, é importante explicitar desde já uma primeira conclusão: as investigações de Vernant acerca do uso dos artefactos visuais mais arcaicos permitem-nos começar a compreender que Platão define pejorativamente a imagem *em reacção* ao seu funcionamento arcaico, que a filosofia platónica procura negar ou neutralizar (mas não seria justo omitir, neste passo, o quão contribui para essa conclusão, expandindo-a imensamente, o pensamento de Lacoue-Labarthe em torno da mimese, que abordarei no próximo capítulo). Quando animadas por um duplo, as representações visuais não se reduzem de todo a um mero efeito de ilusão óptica: tal como a palavra-eficaz do canto poético, elas são capazes de operar uma transformação, de alterar e de transportar o espectador – ou, para usar os termos de Platão, o «não-ser» da imagem é paradoxalmente «contagioso». Lembremos, pois, aquilo a que já aludi aqui algumas vezes: Platão desvaloriza o êxtase da inspiração poética porque o toma como uma ameaça ao autocontrolo que considera essencial preservar, favorecendo sempre a via racional. Como veremos mais adiante, para Platão, enfim, a *psyché* já não é um fantasma vaporoso que anda por aí à solta, encarnando nas estátuas, intercedendo em favor deste ou daquele suplicante; a *psyché*, reformulada na ideia de alma, já foi apropriada pelo indivíduo – é a sua *parte* divina, uma parte que busca, de acordo com Platão, voltar a ser assimilada a um todo divino, perfeitamente imaterial, perfeitamente imutável, e que as imagens parecem arrastar de volta à terra, de volta ao ciclo de mudança e degradação inscrito na nossa condição corporal (indistinta de uma condição temporal).

Vernant não o desenvolve, mas podemos certamente afirmar que a reacção de Platão é tão mais arreigada quanto o potencial de transformação e de transporte patente na imagem (que a sua função arcaica explora), mesmo se adquire novos contornos e se se exprime de maneiras diferentes, continua activo no tempo do filósofo. Todavia é necessário acrescentar: esse potencial continua activo também para nós. É por isso que,

por mais que as representações sejam compreendidas como imaginárias ou ficcionais, os seus efeitos não deixam de ser bastante reais e de nos afectar de maneiras que não conseguimos controlar. De resto, não é tão certo que consigamos discernir completamente a ficção da realidade, pelo menos em todas as circunstâncias, como procuro expor na segunda parte. Daí a relevância do trabalho de Mondzain a respeito da nossa susceptibilidade à idolatria, que referi no início deste ponto, assim como das propostas de Jaynes, que identifica uma relação profunda entre o impulso artístico e a nostalgia por uma autorização ou autoridade. Algo do *eidôlon* antigo persiste na apropriação da imagem como um instrumento fusional e identificatório determinante das nossas acções.

Mas então, além de constatar uma tal persistência, é preciso ainda sublinhar que, deixando de viver numa tradição oral, não só o advento da escrita veio esvaziar gradualmente a relevância, para o exercício do poder, do canto poético, como, com o passar dos séculos, se foi transitando do domínio da palavra para um autêntico «império visual», como Mondzain chama ao Ocidente. Hoje, mais do que nunca, vivemos rodeados de imagens, são sobretudo elas que nos interpelam, nos orientam, mas que também nos hipnotizam, nos absorvem, nos moldam e assim ameaçam subjugar-nos.

Proponho, pois, que não só a reflexão sobre a inspiração que tenho vindo a desenvolver, ajudando-nos a vislumbrar o sentido arcaico do *eidôlon*, esclarece sobre a nossa relação com as imagens, como a compreensão dessa relação, por sua vez, é absolutamente indispensável à análise do fenómeno da inspiração tal como o experimentamos hoje – indispensável à compreensão da ambivalência que a inspiração continua (justificadamente, é certo) a despertar em nós.

Contudo, no início do ponto anterior, aludi também à possibilidade de extrair da compreensão do funcionamento do *eidôlon* arcaico um valor positivo. Como pode a antiga função do artefacto visual esclarecer sobre uma vocação da imagem – mas também da arte em geral, assim como da experiência da inspiração que subjaz a qualquer gesto artístico – que não se reduz a uma instância de poder e dominação, que responde, pelo contrário, a uma necessidade de libertação do eu?

Em *Assombra: ensaio sobre a origem da imagem* (2009), Tomás Maia responde afirmativamente a uma tal indagação ao investigar a persistência, na imagem artística, de dois traços arcaicos rastreáveis à noção de *eidôlon*: o «efeito de aparição», que o

autor descreve como «o sentido da presença do desaparecido que não cessa de aparecer – ou da ausência que assombra cada presença»²³⁶, e o «sentimento de *photos*», uma palavra grega que designa a indistinção entre a dor e o prazer patente no amor enlutado, que Vernant traduz como «lamento nostálgico pelo ausente» e Maia associa à noção de saudade.²³⁷

Neste ensaio, o autor retoma algumas das considerações que Vernant avança sobre o *eidôlon* a propósito da passagem do duplo à imagem – notoriamente, a ênfase na *experiência* de olhar uma imagem que, por sua vez, nos olha de volta (o jogo da ausência na presença) –, mas sublinha a necessidade de não nos limitarmos ao «condicionamento platónico» de pensar a imagem como cópia das aparências. Com efeito, embora Vernant nos permita discernir as diferenças profundas entre o *eidôlon* arcaico e a imagem tal como Platão a concebe (como fabricação de uma aparência), o autor, dedicado à Antiguidade grega, não chega a desenvolver aprofundadamente o advento da imagem para lá dos termos platónicos e das conclusões a que o filósofo chega sobre o estatuto ontológico da imagem. Maia, por sua vez, afirma que,

[s]e a imagem se distingue sem dúvida do duplo – na medida em que ela é manifestamente uma criação humana e, deste modo, um objecto fictício que abdica de substituir com eficácia mágico-religiosa o original –, a tentativa de pensar a origem da imagem não pode no entanto esquecer que a passagem para o *eikôn* não implica que uma tal criação (necessariamente feita por mão humana) perca a natureza enigmática de uma recepção ou de uma dádiva dita, na cultura grega, «divina». (Aliás é esse, a meu ver, o enigma da criação artística – e mesmo da criação em geral: a produção de qualquer coisa que, num certo sentido, já estava feita; a emissão que se limita a transcrever uma recepção que lhe é imediatamente anterior: «Toda a obra de arte, pergunta certamente Mondzain, não seria um falso aquiropoiético [algo que não é feito por mão humana, algo de milagroso portanto]?»)»²³⁸

A abordagem de Maia ao advento da imagem traz-nos, assim, de volta ao início desta primeira parte, quando identifiquei o mistério da inspiração com uma inexplicável experiência de recepção, com um sentimento de anterioridade da obra face ao artista. Nesse ponto, aponte desde logo que a persistência da noção de inspiração, apesar do

²³⁶ Tomás Maia – *Assombra: ensaio sobre a origem da imagem* (2009), p. 31-35.

²³⁷ Maia – *Op. cit.*, p. 35.

²³⁸ *Ibid.*, p. 30.

recuo das narrativas míticas que a forjaram, se deve ao facto de ela nomear a intensificação de uma condição humana inultrapassável: a impossibilidade de nos apropriarmos completamente de uma exterioridade que nos é constitutiva e que nos mantém abertos a transformações que escapam ao nosso controlo.

Ora, Maia permite-nos considerar um sentido positivo desta vulnerabilidade tal como ela se manifesta na imagem artística (através dos traços arcaicos que ela retém) ao propor uma aproximação ao problema da imagem «com e sem Platão»:

A complexidade de um tal movimento pode ser assim enunciada: de que modo a ambiguidade da imagem – que não é nem um não-ser nem um ser (verdadeiro) – torna inteligível o sentido de aparição sem que façamos do artista um sofista que fabrica ilusões (sob a forma de imagens) tendo o sofista sido definido, inversamente, como um artista que fabrica ilusões (sob a forma de discursos). Ao mesmo tempo, e na outra ponta do exorcismo platónico, é necessário afastarmo-nos da adoração da imagem. É que, se a aparição possibilita uma aproximação à sua origem, este facto não nos obriga de todo, por um efeito de contágio lexical (entre *eidôlon* e ídolo), a aderir à idolatria: a aderir a qualquer crença no poder mágico ou talismânico da imagem – a aderir a qualquer crença pagã, por conseguinte, numa transacção sacrificial ou num comércio mortífero com os mortos.²³⁹

Nem ilusão nem talismã, como pode a imagem que nos «assombra» desencadear em nós um movimento de libertação? Sem espaço, neste ponto que já vai longo, para acompanhar de perto os argumentos que Maia desdobra ao longo do seu ensaio (mas aos quais voltaremos, no próximo capítulo, para desfiar, com e sem Platão, a trama conjunta da imagem e da inspiração), avanço, como horizonte para os próximos passos, uma das conclusões que o autor propõe – a partir de uma análise das noções de «memória imemorial» em Blanchot e de «*Das Unheimliche*» em Freud – e que talvez se possa sintetizar assim: a secularização da imagem não passa pelo desvanecimento do seu efeito de aparição, nem das afecções paradoxais que a acompanham, mas por uma reformulação do recurso à memória que ela convoca. Respondendo a um imperativo de «guardar memória», a imagem artística reconhece, no entanto, que «esse imperativo é oriundo do que *não há memória*».²⁴⁰

²³⁹ *Ibid.*, p. 34-35.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 143

Recapitulemos, pois, o que foi exposto nos pontos anteriores a respeito do canto poético inspirado pelas Musas, que ao dispensar ao aedo uma memória mítica lhe dão acesso a uma «presença directa no passado», o passado pensado como a fonte do presente, o repositório de histórias e figuras organizadoras e definidoras das acções humanas. Como vimos no ponto anterior, tal como o canto poético, o artefacto visual arcaico extrai o seu poder de uma qualidade visionária que hoje chamamos de imaginação mas que, então, era interpretada como uma experiência de algo real, um contacto transformador com o divino, pensado como uma força eficaz que organiza e determina o mundo humano. Com Platão, a realidade desse contacto é posta em causa, precisamente, através do exemplo da imagem.

Todavia, como já aludi, Platão ainda recorre, segundo Vernant, a uma formulação mítica da memória, concebendo-a como uma força de evasão do tempo, numa posição intermédia entre a identificação mítica arcaica e a conceptualização da memória como faculdade sensível, avançada somente por Aristóteles. Então, na medida em que a memória está implicada no exercício representacional, o pensamento que Platão dedica à imagem (e à mimese) ainda se encontra condicionado por uma determinação religiosa. No próximo capítulo, quando voltarmos ao problema da imagem, será sem dúvida crucial discernir em que medida a função mítica atribuída por Platão à memória condiciona e limita a sua consideração da imagem e da mimese em geral, subjugando o acto mimético a um modelo pré-determinado que permanece por questionar. Com efeito, como veremos a partir de Lacoue-Labarthe, uma *plena* consciência do mecanismo representacional (a possibilidade da arte) exige ainda que se venha a pensar *a mimese sem modelo* ou a *mimese de nada* (sem uma dimensão divina que lhe atribua um sentido fixo, que a sancione ou que a condene). Mas talvez me esteja a adiantar.

Por agora, importa não perder de vista a coincidência ou a confluência entre a lenta emergência da consciência do mecanismo representacional (a que nos dedicámos, nestes dois últimos pontos, através da análise da passagem do duplo à imagem) e a emergência, igualmente gradual, de uma consciência de si, pois só assim poderemos compreender a gravidade da influência do julgamento platónico que entretanto já começámos a abordar. Para isso, é necessário voltar à poesia homérica, mais especificamente à *Odisseia*, pois é aí que encontramos um primeiro esboço de uma reformulação da memória mítica em algo novo: não tanto a busca da reactivação do passado, mas uma preocupação inédita com uma salvação pessoal, a que a nova função

da memória que Platão aprofundará, como força de evasão do tempo, virá responder. Como procuro tornar claro nos próximos pontos, a reformulação odisseica da memória (e, conseqüentemente, a reformulação odisseica do dispositivo representacional) resulta de um duplo questionamento: um questionamento do canto e da força com que este se impõe, do seu poder afectivo, e um questionamento do herói que o canto celebra e que de súbito se reconhece, aí, como uma personagem.

Encontramos esse momento germinal no episódio odisseico, reproduzido no próximo ponto, em que Ulisses passa ao largo da ilha das Sereias, correndo o risco de aí encontrar a sua morte. Trata-se, como já aludi, de uma primeira formulação da ambivalência face à experiência da inspiração, em que as Musas, personificando a força da inspiração, se desdobram nas perigosas Sereias, o que significa que o canto que oferece um saber total se desdobra num canto potencialmente mortífero. Contudo, e significativamente, esta nova formulação ainda não se encontra estrangida pelas exigências da filosofia platónica, pelo que, apesar do risco de morte, continua a valer a pena arriscar a vida para escutar o canto das Sereias...

I.3.5 O encontro de Ulisses com as Sereias

Instruções de Circe a Ulisses (XII.39-54)²⁴¹

*Às Sereias chegarás em primeiro lugar, que todos
os homens enfeitiçam, que delas se aproximam.
Quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias,
ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos
estarão para se regozijarem com o seu regresso;
mas as Sereias o enfeitiçam com seu límpido canto,
sentadas num prado, e à sua volta estão amontoadas
ossadas de homens decompostos e suas peles marcescentes.
Prossegue caminho, pondo nos ouvidos dos companheiros
cera doce, para que nenhum deles as oiça.
Mas se tu próprio quiseses ouvir o canto,
deixa que, na nau veloz, te amarrem as mãos e os pés
enquanto estás de pé contra o mastro; e que as cordas sejam*

²⁴¹ Segue-se uma transcrição dos excertos referentes à passagem pela ilha das Sereias, na *Odisseia*. A tradução utilizada é a de Frederico Lourenço (Lisboa: Quetzal Editores, 2018).

*atadas ao mastro, para que deleitado oiças a voz das duas Sereias.
E se a eles ordenares que te libertem,
então que te amarrem com mais cordas ainda.*

Ulisses conta aos companheiros as instruções de Circe (XII.158-164)

*Primeiro foi o som das Sereias divinamente inspiradas
e seu prado florido que nos aconselhou a evitar.
Disse para ser só eu a ouvi-las: deveis amarrar-me
com ásperas cordas, para que fique onde estou,
de pé junto ao mastro; e que as cordas sejam atadas ao mastro.
E se eu implorar e vos ordenar que me liberteis,
deveis amarrar-me com mais cordas ainda.*

Relato da aproximação à ilha das Sereias (XII.165-183)

*Assim falando, expliquei cada coisa aos companheiros.
Entretanto chegou rapidamente a nau bem construída
à ilha das duas Sereias, pois soprava um vento favorável.
Mas de repente o vento parou: sobreveio uma acalmia
sem vento e um deus adormeceu as ondas.
Levantaram-se os companheiros e recolheram a vela,
guardando-a na côncava nau, e de seguida se sentaram nos bancos
e embranqueceram o mar com os remos de polido pinheiro.
Com o bronze afiado cortei pedaços de um grande círculo
de cera e amassei-os com as minhas mãos fortes.
Logo se aqueceu a cera por causa da grande pressão
e dos raios do soberano filho de Hiperión, o Sol.
Besuntei depois com a cera os ouvidos dos companheiros.
Eles ataram-me na nau as mãos e os pés, estando eu de pé
contra o mastro; e ao próprio mastro ataram as cordas.
Sentaram-se e percutiram com os remos o mar cinzento.
Quando estávamos à distância de alguém, gritando, se poder
fazer ouvir, a rápida nau navegando depressa não passou
despercebida às Sereias, que entoaram o seu límpido canto:*

Canto das Sereias (XII.184-191)

Vem até nós, famoso Odisseu, glória maior dos Aqueus!

*Retém a nau, para que nos possas ouvir! Pois nunca
por nós passou nenhum homem na sua escura nau
que não ouvisse primeiro o doce canto das nossas bocas;
depois de se deleitar, prossegue caminho, mais sabedor.
Pois nós sabemos todas as coisas que na ampla Tróia
Argivos e Troianos sofreram pela vontade dos deuses;
e sabemos todas as coisas que acontecerão na terra fértil.*

Relato da passagem pela ilha das duas Sereias (XII.192-200)

*Assim disseram, projectando as suas belas vozes;
e desejou o meu coração ouvi-las: aos companheiros
ordenei que me soltassem, indicando com o sobrolho;
mas eles caíram sobre os remos com mais afinco.
De imediato Perímedes e Euríloco se levantaram
para me atar com mais cordas, ainda mais apertadas.
Depois que passámos a ilha, e já não ouvíamos
a voz, nem o canto, das Sereias, os fiéis companheiros
tiraram a cera com que os ouvidos lhes besuntara
e a mim libertaram-me das amarras.*

Sinopse do encontro com as Sereias que Ulisses faz a Penélope (XXIII.326)

E ainda de como ouviu a voz das Sereias (enxame de cantos!)

I.3.6 Da inspiração ao perigo de asfixia

Antes de nos debruçarmos sobre as continuidades e descontinuidades entre as figuras das Musas e das Sereias vale a pena retomar a proposta de Julian Jaynes para aprofundar uma das suas teses: a datação da passagem gradual de um paradigma bicameral para um paradigma autoconsciente na Antiguidade grega, que o autor situa algures na idade das trevas grega, entre o colapso da civilização micénica e a emergência da nova civilização grega. Como já referi no ponto dedicado a este autor, Jaynes baseia essa datação numa diferenciação entre a *Ilíada* e a *Odisseia*, afirmando que haverá um intervalo de pelo menos um século entre a composição e a fixação de cada uma das epopeias. Segundo o autor, recorde, é possível descortinar na *Odisseia* o despontar da autoconsciência, o que o leva a declarar que Ulisses é «o herói de uma

nova mentalidade». Mais uma vez, no entanto, é necessário sublinhar a natureza embrionária, inaugural, mas ainda incipiente, da transição do bicameralismo para a autoconsciência. Nas palavras do autor, apesar de a *Odisseia* nos dar a ver uma tal mudança, «ela não foi composta, planeada ou compilada por poetas conscientes do que estavam a fazer. É como se a parte divina da mente bicameral humana se estivesse a aproximar da consciência antes da parte humana, como se o hemisfério direito precedesse o esquerdo».²⁴²

Ora, ao dedicar-se à diferenciação entre os dois poemas, Jaynes enfatiza que estes poemas não devem ser considerados uma obra de um único homem, mas o resultado de uma produção compósita na qual se interlaçam materiais provenientes de várias gerações de aedos. Em relação ao caso particular da *Odisseia* – onde se relata a sucessão de perigos que Ulisses, finda a guerra, deve atravessar para conseguir regressar a Ítaca (e entre os quais figura o episódio do encontro com as Sereias) –, o autor afirma que o poema provirá da reunião de várias epopeias mais pequenas, originalmente dedicadas a diferentes heróis e mais tarde compiladas em torno de Ulisses, que se vinha tornando o centro de um culto cada vez mais popular, favorecido pelas populações que logravam sobreviver a ataques de povos invasores.²⁴³ Vale a pena explicitar este detalhe, visto que um dos factores que o autor especula terem contribuído, com o passar do tempo, para o desenvolvimento da consciência subjectiva, foram os grandes deslocamentos em massa que se seguiram ao colapso da civilização micénica, e para o qual terão contribuído tanto uma sucessão de desastres naturais como as célebres invasões dóricas.²⁴⁴ O motivo da *sobrevivência* também é significativo, porém, na medida em que se constitui, na *Odisseia*, como um tema inédito, com consequências profundas, como é proposto pelos restantes autores evocados neste ponto. Mas demoremo-nos um pouco mais na diferenciação entre a *Ilíada* e a *Odisseia* tal como Jaynes a elabora:

O contraste entre a *Ilíada* e a *Odisseia* é espantoso. Tanto pelas palavras, como pelas acções e pelos personagens, a *Odisseia* descreve um mundo novo e diferente habitado por seres novos e diferentes. Os deuses bicamerais da *Ilíada*, ao transitar para a *Odisseia*, tornaram-se defensivos e fracos. Disfarçam-se mais e até recorrem ao uso de

²⁴² Jaynes – *Op. cit.*, p. 277.

²⁴³ Cf. *ibid.*, p. 272.

²⁴⁴ Cf. *ibid.*, p. 212-216.

varinhas mágicas. A mente bicameral, na sua definição exacta, exige muito menos atenção. Os deuses têm menos que fazer, e como fantasmas que recuam, conversam mais uns com os outros – e fazem-no de forma tão entediante! As iniciativas partem deles, até contra eles, em favor do trabalho de personagens humanos mais conscientes, embora supervisionados por Zeus, que, ao perder o seu poder absoluto, adquiriu um novo interesse na justiça. Videntes e presságios, esses atributos emblemáticos do colapso do bicameralismo, são agora mais comuns. Semideuses, bruxas desumanizadoras, gigantes de um só olho, e sereias [...], são evidências de uma profunda alteração de mentalidade. E os imensos temas odisseicos da errância ao relento, dos raptos e sequestros, das coisas escondidas e reconquistadas, são seguramente ecos do colapso social que se seguiu às invasões dóricas, quando, na Grécia, a consciência subjectiva começou a deixar a sua marca.²⁴⁵

Jaynes descreve assim, se não o recuo do divino, pelo menos o começo da retirada da sua manifestação directa no mundo humano. Uma tal retirada envolve várias consequências, das quais explico duas. Por um lado, como o excerto acima convocado sublinha, a referência ao divino deixa de supor um poder absoluto. Mas então, porque os deuses se compreendem enfraquecidos, eles tornam-se hostis – invejosos dos feitos humanos ou ofendidos pela sua ousadia, deixam de ser somente associados à iniciativa ou à direcção das acções humanas, para se entregarem a actos de retaliação, enganando ou atacando os humanos que ousam aproximar-se dessa função, o que nos leva à segunda consequência que importa reter. É que desobedecendo ou desafiando a divindade, o humano incorre na *hybris* – uma importante noção grega que se pode traduzir como desmesura e que descreve actos humanos com consequências nefastas que resultam de uma arrogância ou confiança excessiva, isto é, que resultam de uma transgressão da zona de acção habitualmente atribuída ao humano (a obediência). Outra noção grega esclarecedora que então ganha relevância é também a *hamartia*, que começa por significar «falhar o alvo» e que virá a designar, no pensamento aristotélico sobre a tragédia, o «erro trágico», uma ignorância da parte do herói que o leva a agir inadvertidamente contra si próprio.²⁴⁶

²⁴⁵ *Ibid.*, p 273.

²⁴⁶ Como referi no primeiro ponto em torno de Vernant, o vocabulário de deliberação e decisão tarda a desenvolver-se na Grécia, e mesmo quando, no período clássico, já se reconhece claramente um vínculo de responsabilidade entre o indivíduo e os seus actos, o grau de responsabilização que aquele pode adquirir sobre estes formula-se como o grau de conhecimento (por oposição à ignorância) que ele detém sobre as forças que o orientam (forças essas que continuam a ser pensadas como divinas).

Em suma, a consideração de que a acção humana se pode desprender de uma influência divina *directa* não resulta imediatamente na autonomia do humano, tampouco na ideia de que o humano pode ou deve escapar ao controlo divino. Antes, origina a conceptualização de uma acção falhada que leva o indivíduo à sua desgraça, o que por sua vez virá exigir a elaboração de um código moral que a (re)orienta e que eventualmente substitui a antiga intervenção divina *directa* (daí que tanto Onians como Vernant, que muito contribuíram para a compreensão da mentalidade grega anterior a esse desenvolvimento, tenham chegado às suas conclusões, respectivamente, a partir do estudo das origens da responsabilidade moral e do sistema jurídico que sustenta a *pólis* grega – a *pólis* que se engendra, não obstante, como uma religião de Estado). Então, se os deuses já não detêm um poder absoluto, mas continuam fortemente associadas à determinação do destino humano, num período transicional em que os dois paradigmas ainda coexistem (o antigo paradigma em que a divindade se manifesta directamente ao humano, e novo paradigma em que as acções humanas começam a servir fins “humanos” – e é nesse período transicional que Jaynes situa a *Odisseia*), as retaliações divinas que sucedem às transgressões e aos erros humanos são compreendidas como um castigo – uma punição que recorda ao indivíduo fustigado pela fúria divina os limites do humano (e é por isso que Zeus se começa a reformular como um agente da justiça, como Jaynes refere jocosamente na passagem transcrita acima). É em direcção do novo quadro mental que se deve compreender a célebre divisa no frontispício do templo de Delfos: «conhece-te a ti mesmo» — não no sentido de uma introspecção pessoal, mas enquanto respeito dos limites humanos. E. R. Doods descreve esta transformação do panteão grego como uma passagem de uma religião «natural» para uma religião do «medo».²⁴⁷ O autor sublinha ainda que a crescente ênfase na hostilidade divina pela época arcaica adentro não se deve à substituição de uma crença antiga por uma crença nova, mas ao aparecimento de uma nova reacção emocional face à dependência humana em relação aos deuses – ao despontar de «um novo acento de desespero» que decorre de uma crescente consciência sobre o desamparo humano.²⁴⁸

²⁴⁷ Doods – *Op. cit.*, p. 44. Apesar de o autor descrever esta transformação como uma passagem da atitude religiosa homérica para a atitude religiosa da época arcaica, o autor não deixa de identificar na *Odisseia*, tal como Jaynes, indícios que já apontam para o desenvolvimento de uma nova relação entre os humanos e a esfera divina: «[A]o transformar-se na personificação da justiça cósmica, Zeus perde a sua humanidade. Por isso, a religião olímpica, na sua forma moralizada, tende a tornar-se uma religião do medo, tendência que se reflectiu no vocabulário religioso. Não há palavra para «temente a deus» na *Ilíada*; mas, na *Odisseia*, ser *theoudês* já é uma virtude importante» (p. 44).

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 38

Evidentemente, todas estas convulsões na relação entre o humano e o divino, implicadas na progressiva emergência da autoconsciência, afectam necessariamente a experiência da inspiração, na medida em que esta é pensada como uma recepção de um dom divino. É por isso que Hesíodo, dando continuidade às crenças homéricas de que as Musas dispensam um saber total, também as associa à mentira, na medida em que haveria circunstâncias que atrairiam o escárnio das divindades, justificando, por vezes, até a aplicação de um castigo. Jaynes conclui a sua reflexão sobre a relação entre o colapso do bicameralismo e a actividade poética, precisamente, com uma análise de uma dessas instâncias. A «parábola de Tâmiris»²⁴⁹, como Jaynes intitula o episódio em causa, trata o caso de um poeta que se gaba de ser capaz de vencer as Musas num concurso de canto, pelo que estas, «na sua cólera o estropiaram e lhe tiraram o canto sortílego, fazendo-o esquecer a arte da lira» (I, 2:594-600).²⁵⁰ O castigo de Tâmiris diferencia-se assim das instâncias em que as Musas cegam o poeta, atribuindo-lhe, no mesmo gesto, o dom poético (equivalente, como vimos, a um dom visionário, a uma capacidade de tornar visível o invisível). O esquecimento que acomete Tâmiris, doravante um «estropiado», não apresenta qualquer reverso positivo: ele deixa simplesmente de compor.

Segundo Jaynes, este episódio mostra de que maneira o advento da autoconsciência, coincidindo com a retirada das vozes divinas, vem silenciar as Musas, mesmo se num primeiro momento esse silenciamento é formulado como um castigo divino (uma reacção tirânica do paradigma antigo contra o novo paradigma que já o começa a substituir). Se a emergência da autoconsciência coincide com a retirada das vozes divinas, ela coincide também com uma nova dificuldade: a rarificação da sensação de recepção e a perda da antiga fluência, que resulta numa acentuada diminuição da capacidade de compor ou, como se costuma dizer, na *falta de inspiração*:

A parábola de Tâmiris pode ser a narração do que é para nós a sensação de perder a consciência na nossa inspiração e depois perder essa inspiração na nossa

²⁴⁹ A transmissão oral dos poemas homéricos e a sua natureza compósita explica, segundo Jaynes, a incongruência de algumas passagens da *Ilíada* destoarem da uniformidade do conjunto ao conterem indícios de uma consciência subjectiva. A parábola de Tâmiris, assim como outras duas instâncias comentadas por Jaynes (*op. cit.*, p. 81-82), constituem, segundo o autor, inserções tardias em relação ao núcleo do poema.

²⁵⁰ Jaynes – *Op. cit.*, p. 377-378.

consciência dessa perda. A consciência imita continuamente os deuses e é uma consciência ciumenta que não admitirá nenhum outro executivo de acção além de si.²⁵¹

Jaynes relaciona, portanto, o silenciamento das Musas com as dificuldades da cooperação hemisférica na expressão artística durante o colapso da mente bicameral, daí que recorra à parábola de Tâmiris para concluir as suas considerações sobre o destino da poesia após o colapso da mente bicameral, na medida em que considera a desgraça do poeta grego equiparável ao impasse do poeta moderno. Segundo o autor, desde que a «História pousou cuidadosamente o dedo nos lábios das Musas», o poeta compõe num estado de desamparo, a partir da nostalgia de uma inspiração inapreensível e do desespero da retirada da autoridade divina.²⁵² Se nos permitirmos uma comparação entre a crença na realidade do imaginário religioso que animava as Musas e a vivacidade do imaginário infantil que a maioria das crianças começa por experimentar, verifica-se, de facto, que a progressiva consolidação do eu ainda hoje coincide com um esmorecer e um desbotar da intensidade desse mundo de sonho. Mas será justo afirmar que ele se dissipa completamente?

Já referi, no ponto dedicado a Jaynes, que considero que o autor não vai suficientemente longe nas suas considerações sobre a reformulação da função poética no paradigma autoconsciente. Como escrevi no final esse ponto, mesmo se não acreditamos em deuses, continuamos a fazer a experiência de uma exterioridade – uma exterioridade que, como Maia propõe, se manifesta, na imagem artística através de um «efeito de aparição» e da sobrevivência de sentimentos paradoxais, simultaneamente dolorosos e prazerosos. Então, parece-me válido afirmar que o «silêncio ensurdecido» que desespera o poeta, por sua vez, também não se terá desconectado inteiramente do seu reverso positivo, vivificante, que leva o poeta ao limiar do alucinatório ao convocar uma estranha presença – ou uma poeta dita “contemporânea”, como Sophia de Mello Breyner Andresen, não teria podido escrever que foram os «momentos de silêncio no fundo do jardim» que a ensinaram que «não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização» que permite à voz desligar-se de si e, «livre», retornar como um eco transformado numa «palavra alada impessoal / Que reconheço

²⁵¹ *Ibid.*, p. 377.

²⁵² *Cf. ibid.*, p. 378.

por não ser já minha».²⁵³ O jogo da ausência na presença persiste, e ao jogar um tal jogo (ou nas palavras de Maia que havemos de aprofundar mais adiante: ao fazer um certo «jogo do luto»), podemos, muito além de lamentar uma retirada, descobrir um *aparecimento*, mesmo se não é o fantasma de um morto ou um deus que então se afirma perante nós. O que Jaynes não desenvolve suficientemente na sua proposta acerca do colapso da mente bicameral, parece-me, é o modo como, por mais que a «consciência ciumenta» não admita, doravante, «nenhum outro executivo de acção além de si», ela não deixa de soçobrar perante a força com que certas experiências se impõem. A experiência artística, a experiência da inspiração, é certamente uma experiência da ultrapassagem ou do desmoronamento temporário do eu perante tais irrupções, daí que ela seja percebida, como referi no início desta primeira parte, como um autêntico risco existencial.

É por isso que, para compreender de que maneira a experiência da inspiração é reformulada na passagem para um paradigma autoconsciente, me parece mais relevante analisar, não uma instância de preservação da autoconsciência que logra sobrepor-se à força da inspiração (uma preservação que, notemos, resulta na esterilidade criativa do poeta), mas uma instância em que a autoconsciência é seriamente perturbada e transformada pelo contacto com a força da inspiração. Passemos, pois, à análise do encontro de Ulisses com as Sereias, começando com um breve apanhado sobre as origens dessas figuras mitológicas.

Na Grécia antiga, as Sereias eram pensadas como uma ser híbrido, uma mulher-pássaro que habita as ilhas e os rochedos costeiros.²⁵⁴ Como o episódio odisseico mostra, em virtude da beleza da sua voz, equiparável à voz das Musas, as Sereias atraem os marinheiros que as escutam, mas então estes arriscam não voltar a pisar terra firme, na medida em que, ao contrário do canto das Musas (um canto, como vimos, que promove a manutenção da comunidade), o canto das Sereias ameaça arrancar o ouvinte à sua rota e arrastá-lo para a morte. Imaginando-se que os marinheiros que as escutam morrem afogados, elas não insuflam, como as Musas, um sopro de vida, mas provocam uma asfixia que advém de um preenchimento total dos pulmões pelo elemento líquido.

²⁵³ Sophia de Mello Breyner – *Arte Poética V* (1989), consultado em purl.pt/19841/1/galeria/artes-poeticas/arte-poetica-v.html.

²⁵⁴ A iconologia que representa a Sereia como uma criatura metade mulher, metade peixe, só se consolida na Idade Média.

As Sereias parecem apontar, pois, para um excesso de inspiração (ou para um excesso da inspiração) que ameaça a suspensão da possibilidade de continuar a respirar.

Não é pois, um acaso, que o nome destas criaturas, em grego *seiren*, seja tão próximo da palavra *seira*, que significa corda.²⁵⁵ O canto das Sereias enlaça o seu ouvinte, prende-o e de certo modo, estrangula-o, sufoca o seu ouvinte com a paralisação a que o obriga. Lembremos que, de acordo com Onians, na concepção circular do tempo que informa a Antiguidade mais recuada, o destino é conceptualizado precisamente como um laço, ora benéfico ora lesivo, que os deuses apertam em torno dos heróis²⁵⁶ – daí que, segundo o autor, o fio ou o cordão seja «o “instrumento” por excelência», quando, através da lógica da magia simpática, o humano começa a tentar manusear ele mesmo a função de ligação, fixação e determinação que é atribuída ao acto de enlaçar algo ou alguém.²⁵⁷ É por isso que, enquanto poderosas enleadoras, as Sereias enfeitiçam, no sentido de serem capazes de submeter os marinheiros ao seu controlo, fazendo-os ignorar qualquer instinto de sobrevivência.

Roger Caillois – um pensador diagonal que perscrutou a Antiguidade com uma sensibilidade literária informada pelo movimento surrealista, que questiona profundamente as possibilidades da autoconsciência e enfatiza a predominância, sobre esta, dos fenómenos irracionais – integra as Sereias no conjunto de demónios associados ao meio-dia.²⁵⁸ A hora do meio-dia é a hora em que o sol se encontra no zénite e, de um modo mais ou menos transversal às diversas culturas pré-modernas, que se orientavam no tempo através de relógios de sol (o *gnómon*, em grego, ou o *horolégio*, em português antigo), essa hora sem sombra revestia-se de um valor religioso ímpar. É por isso que na Antiguidade grega, assim como noutros lugares, o meio-dia assume a significância de uma hora que favorece a passagem entre os dois mundos, apresentando-se como a hora das aparições ou a hora dos mortos.²⁵⁹ Mas as condições meteorológicas excepcionais associadas ao sol abrasador do meio-dia em países do Sul como a Grécia – condições

²⁵⁵ Cf. Douglas Harper – “Etymology of siren” in *Online Etymology Dictionary*, consultado em Outubro de 2022: [etymonline.com/word/siren](https://www.etymonline.com/word/siren). Ver também Onians (*op. cit.*, p. 368).

²⁵⁶ Ver a nota de rodapé 162, no ponto I.3.1 *A memória mítica*.

²⁵⁷ Onians – *Op. cit.*, p. 371.

²⁵⁸ Cf. Roger Callois – *Les démons de midi* (1991), p. 45-51. A tradução das passagens citadas são da minha responsabilidade.

²⁵⁹ Cf. Callois – *Op. cit.*, p. 22. Pelo que, dependendo se se busca aceder ao além ou evitar qualquer contacto, o meio-dia tanto é a hora do culto dos mortos, em que se devem fazer as libações sobre as estelas funerárias, como a hora em que é interdito parar em certos lugares propensos à manifestação de fantasmas, pois é ao meio-dia que aparecem os mortos a quem não foram prestados ritos funerários (cf. p. 31-35)

essas que por sua vez desencadeiam estados fisiológicos que vão da sonolência induzida pelo calor ao risco de insolação e desidratação, e que resultam em desmaios, pesadelos e delírios febris, se não mesmo na morte – têm, segundo Caillois, repercussões religiosas e mitológicas especialmente consideráveis nos povos que aí habitam. Nessas latitudes, portanto, o meio-dia «não é apenas a hora dos mortos, mas também a hora da morte», a hora «em que a força do sol já não parece benévola, mas abrasadora e esmagadora, não mais fecundante, mas devastadora»²⁶⁰, sendo sobretudo por esse motivo que, da Antiguidade grega até ao folclore europeu moderno, o «meio-dia está povoado de fantasmas feitos à sua imagem».²⁶¹

Ora, no que respeita ao caso particular das Sereias, Caillois recupera uma outra pista etimológica, que relaciona *serein* com Sirius, «a estrela mais brilhante da constelação do Cão, o astro ardente da canícula», que por sua vez nomeia o período mais quente do ano, durante o qual os demónios do meio-dia estão especialmente activos.²⁶² Segundo o autor, o episódio odisséico é exemplar desta filiação, desde logo pela advertência de Circe a respeito das vítimas das Sereias, que se transformam em cadáveres corrompidos e ressecados pelo sol, amontoados em torno destas.²⁶³ Mas Caillois chama também a atenção para o modo como a entrada no território das Sereias é anunciada pela suspensão do vento. A significância desse detalhe pode passar-nos facilmente despercebida, mas, para um povo marinheiro como os gregos, a ausência de vento, exigindo a mobilização de um grande esforço físico para que a embarcação continue a avançar, é sem dúvida alarmante, sobretudo se associada ao ardor do sol – um sol tão tórrido que contribui para amolecer a cera que cobrirá os ouvidos dos companheiros de Ulisses. Além disso, em alto mar, no pico do calor, o «sopro refrescante» do vento é o único recurso contra a transformação do sol «numa potência perniciosa e devoradora: no ardor maléfico de Sirius», que propaga uma atmosfera deletéria e acelera a putrefacção dos cadáveres que rodeiam as Sereias.²⁶⁴

Mas então, é esta ausência de vento, esta suspensão da respiração do mundo, autêntica falta de ar, que leva os marinheiros ao delírio e faz as Sereias cantar. O encanto da voz das Sereias surge como uma miragem que Caillois associa à «doçura do deixa andar», à lassitude paralisante que o calor solicita e que tem como reverso

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

²⁶² *Ibid.*, p. 46.

²⁶³ Cf. *ibid.*, p. 49.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 48.

potencialmente mortífero a insolação, sendo por isso que os marinheiros devem resistir à tentação do sono e cumprir a obrigação de remar.²⁶⁵ Nesta perspectiva, escutar o canto das Sereias reveste-se de uma poderosa ambiguidade afectiva, entre a atracção e o terror, que explica que as Sereias se venham associar, posteriormente, a um vampirismo anímico de coloração erótica que explora a vulnerabilidade do homem adormecido, aproximando-se daquelas outras criaturas nefastas, as súcubas, que se apropriam das perdas seminais nocturnas (e, recordando que o esperma era considerado um “suco vital”, o seu roubo equivaleria a uma diminuição ou enfraquecimento da força de vida).²⁶⁶ O autor relaciona ainda o imaginário das Sereias, tão mais perniciosas quanto atraentes, à acédia medieval, a apatia ou torpor que acometia os monges cenobitas cristãos, uma dispersão intelectual, uma hipotensão psicológica, que abre caminho à confusão irracional e à instabilidade moral, e por isso à imaginação obscena e à concupiscência.²⁶⁷

Esta análise de Caillois é extremamente pertinente na medida em que persigo, nesta investigação, pistas sobre a relação entre as exigências de autocontrolo que inevitavelmente acompanham o desenvolvimento da autoconsciência e o aparecimento de um sentimento de ambivalência profunda face à experiência da inspiração. Solicitando um perigoso abandono de si mesmo, o meio-dia abre a porta a uma série de fenómenos irracionais que comprometem a consolidação de um eu que procura manter-se no controlo da acção. As Sereias, entre vários outros demónios analisados por Caillois, figuram a força inquietante com que esse abandono de si e essa irrupção do irracional se sobrepõem à consciência, pelo que as transformações (progressivamente moralizantes) desse imaginário ao longo do tempo esclarecem, em parte, sobre a crescente desconfiança face à experiência da inspiração. A experiência da inspiração, como tenho vindo a repetir, é sem dúvida uma experiência de falta de controlo e pode

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁶⁶ Cf. *ibid.*, p. 51, 76-78. Em “Les Sirènes d’Homère, Retour sur un Effet-Miroir” (2014), François Dingremont, que se apoia na pesquisa desenvolvida por Caillois para analisar as Sereias homéricas, aprofunda a afinidade entre as Sereias e as Súcubas, que atribui ao «facto de que o ser humano corre perigo quando não está plenamente na posse das suas faculdades, sobretudo intelectuais, quando está num estado de confusão mental e sensorial, quando tem pouca energia». O autor observa então que «existe, entre as vítimas e os monstros, uma relação que emerge de uma falta, falha ou discrepância: tornamo-nos uma presa quando já não fazemos corpo, física e intelectualmente, com o presente e a realidade; por sua vez, essas criaturas estão numa relação de falta e, portanto, de necessidade (sangue, esperma) para com a sua vítima; elas alimentam-se do vazio, da perda, que causam no humano» (p. 52).

²⁶⁷ Cf. *ibid.*, 51, 92-95.

bem ser comparável a uma iluminação excessiva que roça o fulminante, se, com o advento da autoconsciência, o humano arrisca inevitavelmente o desvario da *hybris*.

Todavia, a concepção negativa e mortífera das Sereias, que Caillois nos dá a ver, e para a qual o episódio odisseico sem dúvida contribui, não deve obscurecer uma significação mais abrangente e ambígua que inicialmente se atribui, na Antiguidade grega, a estas figuras mitológicas – uma significação sem a qual, de resto, não seria possível alcançar a relevância das Sereias para compreender a história da experiência da inspiração artística. Um olhar atento aos versos homéricos descortina, efectivamente, a possibilidade de uma interpretação mais complexa do encontro de Ulisses com as Sereias e que passa pelo reconhecimento do elo profundo entre essas figuras e as Musas – um elo que Caillois, infelizmente, não reconhece ou não desenvolve.

Ora, como já fiz alusão, a voz das Sereias é equiparável à voz das Musas. De facto, ambas são descritas elogiosamente com recurso às mesmas palavras, *liguré*, *ops*, *aiode*, que designam um som claro, melodioso e bem articulado, sendo associadas a um poder de encantar (*thelgein*) ou enfeitiçar (*thelxis*).²⁶⁸ Mas a afinidade entre elas passa também pelo facto de que ambos os cantos afirmam um conhecimento do passado e do futuro, reclamando-se de um poder de onisciência. Há, pois, uma nítida continuidade entre as Musas e as Sereias, tanto que, segundo algumas fontes gregas antigas, as Sereias seriam mesmo filhas de uma Musa (Calíope, Melpómene ou Terpsícore, consoante o autor).²⁶⁹ Mas se as Musas eram tidas como entidades benévolas indispensáveis ao poeta-aedo (mesmo se elas vêm a castigar terrivelmente quem as ofende), e essa acepção positiva sobrevive mesmo à dissolução das crenças na sua intervenção directa, as Sereias, por seu turno, vêm a adquirir um estatuto exclusivamente negativo, apresentando-se como autênticas contra-Musas. Qual o motivo desta polarização dos efeitos do canto poético através da oposição entre as Musas e as Sereias?

I.3.7 Um canto e um herói questionam-se

Voltemos, pois, à diferenciação entre a *Ilíada* da *Odisseia* e à necessidade de considerar cada um dos poemas como fruto de um período distinto. Um dos argumentos

²⁶⁸ Cf. Sylvie Perceau – *Op. cit.* e Camille Semenzato – *Sirènes et Muses, quels dangers?* (2014).

²⁶⁹ Cf. Anne Debrosse – “Sirènes” in *Dictionnaire des mythes et des concepts de la création* (2015), p. 150.

que sustenta essa hipótese, uma posição que vários autores, além de Jaynes (embora de modo independente deste), têm vindo a adoptar, é a constatação de que os poemas apresentam expressões formulaicas notoriamente distintas, desde o vocabulário empregue, à gramática, até à métrica dos próprios versos. Ora, muito significativamente, a passagem odisseica que corresponde à fala das Sereias recupera a dicção iliádica, apresentando-se como um enclave da antiga epopeia numa nova forma de versificar, o que resulta num momento de tensão rítmica que merece a nossa atenção.

Em “The Song of the Sirens” (1979)²⁷⁰, Pietro Pucci procede a uma análise fina desse enclave iliádico na *Odisseia* e afirma ser inegável que a dicção das Sereias foi «poeticamente editada»²⁷¹ para mostrar marcadores iliádicos, propondo que, na medida em que as Sereias se dirigem a Ulisses, esses marcadores teriam como propósito identificar Ulisses como o guerreiro que lutou na guerra de Tróia (de que se ocupa a *Ilíada*), por oposição a reconhecê-lo como o herói da *Odisseia*, o poema que relata a sua viagem de regresso a Ítaca. Desta forma, as Sereias convidam Ulisses «a trocar de poema»²⁷², pois desembarcar na sua ilha equivaleria a desistir das suas novas aventuras enquanto protagonista da *Odisseia*. Como sabemos, apesar do potente chamamento das Sereias, Ulisses prossegue a sua viagem, pelo que este episódio viabiliza um movimento inaudito, de afirmação de um novo canto por oposição a uma tradição anterior. Pucci propõe então que esse extraordinário passo releva de uma nova consciência de Ulisses enquanto «personagem “literária”», daí que ele se sinta tentado a escutar o poema que já o apresenta como uma «personagem importante» em vez de prosseguir no novo poema, no qual ele é ainda uma personagem em construção.²⁷³

Ora, num outro texto mais recente, “Les Sirènes: lire, et sa malédiction” (2014)²⁷⁴, Pucci argumenta que, na diferenciação que a *Odisseia* opera face à *Ilíada*, o género épico reformula-se significativamente, trocando a celebração da guerra de Tróia por um novo tema, o tema da sobrevivência e do regresso. Então, o herói que aí se comemora já não adquire o seu estatuto imortal através das proezas no campo de batalha (onde, como aprofundo mais adiante, morrer seria a maior glória), mas através da

²⁷⁰ Em português: *O canto das Sereias*. A tradução das citações daqui extraídas é da minha responsabilidade.

²⁷¹ Pietro Pucci – “The Song of the Sires” (1979), p. 122.

²⁷² Pucci – *Op. cit.*, p. 125.

²⁷³ *Ibid.*, p. 125.

²⁷⁴ Em português: *As Sereias: ler e a sua maldição*. A tradução das citações daqui extraídas é da minha responsabilidade.

capacidade de fingir a morte e escapar-lhe para contar a história.²⁷⁵ De acordo com Pucci, o episódio do encontro de Ulisses com as Sereias constitui precisamente o momento em que essa operação de demarcação e substituição é posta em jogo, sendo que o autor chama a atenção para o facto de que Ulisses apenas se encontra com as Sereias após a advertência de Circe, que desde logo o alerta para a perigosidade dessas criaturas fascinantes – e de facto, Ulisses, irresistivelmente atraído por elas, encontraria aí a sua perdição não fosse o estratagema das cordas que Circe também lhe ensina. Se recordarmos a significância simbólica da corda que explicitamos no ponto anterior, podemos vislumbrar que esse estratagema corresponde a uma apropriação, pelo novo herói, da força enleadora das Sereias, que agora paradoxalmente o defende delas. O novo canto imuniza-se contra o antigo, pelo que Pucci chega mesmo a afirmar que ao identificar as Musas iliádicas com as Sereias (que Ulisses logra ultrapassar), a *Odisseia* «realiza uma espécie de assassinato literário».²⁷⁶

Mas não nos precipitemos, façamos como Ulisses que, apesar de prosseguir o seu caminho, não abdica de se aproximar das Sereias e de escutar, mesmo se por breves momentos, a promessa do seu canto – um canto descrito como sendo simultaneamente fascinante e mortífero. Ora, a partir da leitura luminosa que Pucci faz desta passagem, segundo a qual Ulisses é atraído pelas Sereias na medida em que estas cantam um elogio guerreiro onde ele se reconhece a si mesmo, podemos começar a compreender que a perigosidade das Sereias resulta da confluência entre a emergência de uma nova consciência sobre o dispositivo representacional a emergência da autoconsciência. O passo que se impõe, então, é o de determinar os motivos que levam a que a coincidência dessas duas novidades tenha exigido uma rejeição da tradição iliádica através da sua condenação como um canto de morte.

Com esse propósito em mente, vale a pena referir um outro episódio odisseico destacado por Pucci, em que Ulisses, ao escutar o aedo Demódoco cantar sobre a última proeza do herói no final da guerra de Tróia, se «derrete» a chorar, «tal como chora a mulher que se atira sobre o marido que tombou à frente da cidade e do seu povo [...] e ao vê-lo morrer, arfante e com falta de ar, a ele se agarra, gritando em voz alta» – um choro «confrangedor» que envergonha Ulisses e o leva a tentar ocultar as lágrimas (O.8:521-532). Também aqui, portanto, o canto iliádico é associado à morte, não como

²⁷⁵ Cf. Pietro Pucci – “Les Sirènes: lire, et sa malédiction” (2014), p. 24-25.

²⁷⁶ Pucci – *Op. cit.*, p. 23.

um canto mortífero, é certo, mas como um angustiado lamento funerário. Em todo o caso, apresenta-se como um canto que surte um efeito indesejável, uma complacência ou uma nostalgia autodestrutiva que priva o herói da compostura e da confiança que o seu estatuto exige (tanto que uma outra personagem, notando o embaraço de Ulisses, ordena a Demódoco que interrompa o canto).²⁷⁷

Ora, as considerações de Vernant a respeito da relação entre as produções culturais (na sua vocação mnemónica) e o contexto dos ritos fúnebres na Grécia arcaica podem ajudar-nos a esclarecer a necessidade odisseica de descontinuar e rejeitar a tradição iliádica através da associação pejorativa a um canto mortífero ou a um lamento fúnebre, para a qual estes episódios apontam.

Como vimos através do exemplo do *kolossós*, que, dependendo do ritual adoptado, tanto servia para trazer o fantasma do morto de volta ao mundo dos vivos, como para conter a sua errância entre os vivos, esses ritos dão a ver a complexidade do sentimento de perda que motiva a produção de tais dispositivos mnemónicos e a ambiguidade do jogo da presença na ausência (que é também um jogo da lembrança e do esquecimento) que os animam: por um lado, lembrando o morto de uma certa maneira, estes dispositivos asseguram a sua sobrevivência, viabilizando um contacto com o além, por outro lado, também actuam como uma barreira que de certa forma atenua a lembrança do morto e protege o vivo de um retorno «obcecante da pessoa desaparecida» à memória, ameaçando a capacidade deste de continuar a viver.²⁷⁸ É por isso que, segundo Vernant, o ritual fúnebre cumpre uma função de «purificação» da morte:

Trata-se de conferir ao morto um estatuto que o separa dos vivos de maneira radical e definitiva para deste modo devolver os vivos a um universo em que a ausência deste morto já não é sentida apenas como uma ferida pessoal mas, acima de tudo, como uma outra dimensão da existência, o acesso à glória imorredoura.²⁷⁹

O autor prossegue:

²⁷⁷ Cf. Pietro Pucci – “The Song of the Sires” (1979), p. 125-126.

²⁷⁸ Cf. Jean-Pierre Vernant – *Figuras, Ídolos, Máscaras* (1991), p. 35.

²⁷⁹ Vernant – *Op. cit.*, p. 39.

Como todos os ritos de passagem, os funerais comportam uma fase intermédia, quando o morto já não está vivo mas a presença ainda visível do seu cadáver impede a sua entrada no mundo das sombras, quando os vivos já não podem comunicar com ele sem contudo estarem dele completamente separados. É aí que se situa a ferida, é aí que se manifesta o *póthos* na sua expressão ritual: recusa em comer, beber, dormir, segregação relativamente ao grupo dos vivos, defeiamento do rosto, conspurcação com cinzas e pó. Estas práticas, ligadas à rememoração, aproximam o vivo do morto a que estava ligado, colocando ambos num estádio intermédio comum do qual irão divergir, um reintegrando-se depois das purificações necessárias no mundo dos vivos, o outro afastando-se, no fim do funeral, para a morada dos mortos.²⁸⁰

Ao diferenciar, portanto, dois momentos do ritual fúnebre – o primeiro, um estádio intermédio de indiferenciação entre os mortos e os vivos, e o segundo, em que prevalece a necessidade de separação entre estes –, Vernant distingue dois tipos de práticas, cada uma delas associadas a dois grupos com funções específicas. Por um lado, o grupo das pessoas próximas ao morto, maioritariamente identificado com as mulheres, deplora e lamenta a dor da perda (uma dor que as palavras não conseguem conter e que desarticula a voz, levando ao grito, ao choro e aos soluços); este grupo procura ao máximo manter o contacto com o morto, identificando-se com ele e negligenciando, assim, os cuidados requeridos à manutenção em vida. Por outro lado, o grupo mais alargado dos «companheiros de armas», identificado com os homens, ocupa-se de voltar a separar os vivos e os mortos de modo a devolver a ordem à comunidade, e fazem-no através do elogio guerreiro, que eleva o morto a uma nova existência gloriosa, quase divina, mas profundamente impessoal; trata-se da produção do «renome», da transformação de um homem numa figura tutelar, numa referência comunitária (pelo que a celebração do herói morto tem como consequência a instituição de um modelo a emular). A este segundo momento de «purificação da morte», enfim, corresponde o canto épico, na sua função de «memória social»:

Numa cultura como a da Grécia arcaica em que cada um existe em função do outro, pelo olhar e através dos olhos do outro, a morte verdadeira, a única morte, é o esquecimento, o silêncio, a indignidade obscura. Existir, quer se esteja vivo ou morto, é ser reconhecido, estimado, honrado; é sobretudo ser glorificado, tornado objecto de uma

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 39-40.

palavra elogiosa, tornado *aoídimos*, digno de um canto que lembra, num gesto que sem cessar retoma e repete, um destino admirado por todos.²⁸¹

Em “Inde, Mésopotamie, Grèce: trois idéologies de la mort” (1977)²⁸², Vernant define a ideologia da morte grega, compreendendo por «ideologia» o conjunto de estratégias e discursos sobre a morte que de algum modo a procuram converter numa força de coesão e durabilidade da organização social. Neste texto, o autor parte do princípio de que os grupos humanos se definem enquanto ordem ou organização através de uma relação de oposição face a uma alteridade («o caos, o informe, o selvagem, o bárbaro»), notando que a alteridade mais radical é sem dúvida a morte, sendo por isso que cada civilização «fabrica uma morte [...] à sua medida e conveniência».²⁸³ Então, segundo Vernant, a civilização grega distingue-se das restantes que lhe são contemporâneas pelo papel inédito que atribui à memória e ao indivíduo. O defunto grego – o herói celebrado pelo canto épico – serve de raiz à comunidade, não pelo facto de pertencer a uma linhagem real (como sucedia, por exemplo, na Mesopotâmia), mas pela excelência dos seus actos guerreiros, sendo o acto heróico mais pleno a «bela morte», a morte gloriosa em combate.²⁸⁴ Consequentemente, o herói vai ao encontro da morte, mas não o faz saindo da comunidade (como no caso do renunciante indiano) mas combatendo pela manutenção da sua comunidade, levando ao cúmulo os valores gregos da honra e da virtude guerreiras.²⁸⁵ Daí que Aquiles, o protagonista da *Ilíada*, não se desvie da morte guerreira, a morte em combate, ao considerá-la o extremo da honra, o horizonte que dá sentido à sua vida. Daí, também, o facto extraordinário de Ulisses, o protagonista da *Odisseia*, já não derivar o seu renome da morte em combate, mas da capacidade de sobreviver a uma sucessão de perigos que ameaçam o seu regresso a Ítaca, após a guerra. A que se deve esta incrível transformação?

As diferenças entre a *Ilíada* e a *Odisseia*, e a postura crítica com que a *Odisseia* se insurge contra a *Ilíada*, indiciam uma problematização da ideologia da morte grega,

²⁸¹ Jean-Pierre Vernant – *L’individu, la mort, l’amour: Soi-même et l’autre en Grèce ancienne* (1996), p. 93.

²⁸² Em português: *Índia, Mesopotâmia, Grécia: três ideologias da morte*. Este texto está incluído na colectânea de artigos referida na nota de rodapé anterior a esta. A tradução das citações que se seguem, daí extraídas, é da minha responsabilidade.

²⁸³ Jean-Pierre Vernant – *L’individu, la mort, l’amour: Soi-même et l’autre en Grèce ancienne* (1996), p. 104-106.

²⁸⁴ Cf. Vernant – *Op. cit.*, p. 112.

²⁸⁵ Cf. *ibid.*, p. 113.

um questionamento do que leva alguém a ser considerado um herói e do papel atribuído à morte nessa consagração – consagração essa efectuada, segundo Vernant, pelo canto épico. Então, se na sua génese, tal como o autor o descreve, este género de canto já se diferencia dos lamentos fúnebres (ao instituir-se como o segundo momento do rito funerário, a purificação da morte que a torna menos ameaçadora para os vivos, assimilando-a e integrando-a no pensamento e na vida social), o episódio do encontro de Ulisses com as Sereias parece exigir ao canto épico um redobrado afastamento do contexto funerário.²⁸⁶ Afinal, como Pucci propõe, o novo tema da *Odisseia* não quer nada com a morte guerreira, celebra o regresso, a sobrevivência do seu herói.

Ora, porque é que o questionamento da função do herói (na sua relação com a morte) vem coincidir com um questionamento do canto iliádico (caracterizado pejorativamente como um mero canto fúnebre)? Ainda no texto dedicado à ideologia da morte grega, Vernant avança algumas considerações que nos ajudam a começar a responder a esta questão:

«As minhas observações [...] visam sublinhar que sobre a morte, essa morte que acaba com tudo, nenhum discurso humano foi alguma vez capaz de pronunciar uma palavra final. Entendo a morte no seu sentido próprio, que falta ainda distinguir dos mortos, mais fáceis de aclimatizar sobre o território da ideologia.

Para tomar o exemplo dos Gregos, encontra-se, na epopeia, no próprio seio do canto que glorifica os belos mortos heróicos, apresentando-os como o modelo do homem concretizado, passagens que põem directamente em causa o imaginário da morte implicado nas instituições funerárias. No edifício, tão coerente e tão compacto, da celebração dos mortos, essa denegação abre subitamente uma fenda onde a morte se delineia como o outro de tudo aquilo que pode ser dito. Ao Aquiles da *Ilíada*, ao herói

²⁸⁶ No artigo já convocado de Sylvie Perceau, a autora apresenta algumas conclusões que poderão contribuir para esclarecer de que maneira o episódio das Sereias dá a ver esta necessidade de reeinventar o canto épico através de um distanciamento face ao contexto funerário. Segundo Perceau, o episódio das Sereias indicia uma rivalidade entre duas práticas poéticas que coexistiam na época arcaica: por um lado, a epopeia, que a autora identifica com a generalidade da *Odisseia*, e por outro a poesia mélica, que, declinada sob a forma coral, se associa ao treno, um canto fúnebre a que o canto das Sereias se assemelharia. A autora chega a esta conclusão através de uma análise da tensão rítmica e tonal que a fala das Sereias produz ao destoar do restante canto odisseico (fazendo, nesse passo, referência ao artigo de Pucci), mas também da constatação de uma ambiguidade patente nos adjectivos usados para descrever o canto das Sereias. Apesar deste ser maioritariamente descrito através das mesmas palavras associadas ao canto das Musas, Perceau nota que quando Ulisses regressa a Ítaca e relata a Penélope, de um modo extremamente sintético, o seu encontro com as Sereias (explicitando assim aquilo que ele reteve, ou quer que Penélope perceba que ele reteve, do seu encontro com as Sereias), o herói descreve a voz das Sereias como *phthongos*, um termo associado aos lamentos fúnebres, e que designa uma voz inarticulada, que não se encontra modulada pela palavra.

que escolheu a vida breve para ganhar a glória imperecível na memória dos homens, responde em contrapartida o Aquiles da *Odisseia* que, nos Infernos, entrega a Ulisses esta última mensagem: a mais miserável, a última das vidas à luz do sol é melhor que esta existência que leva doravante, honrado por todos, no reino das sombras. Às Musas da *Ilíada* que o aedo invoca para fazer reviver, pelos seus versos, perante os homens da actualidade, os feitos dos heróis de outrora, respondem essas outras cantoras e músicas, essas «contra-Musas» que são as Sereias do episódio odisseico. O seu canto tem o mesmo charme que os das filhas de Mnemósine; dispensam, também elas, um saber que não se pode esquecer; mas que cede à sedução das suas vozes, à tentação do conhecimento que detêm, não penetra, para permanecer aí para sempre, no esplendor de uma fama eterna; abeira-se de uma margem «toda embranquecida de ossadas e de destroços humanos, em que as carnes se corrompiam».

Se é dado a um homem vivo escutar antecipadamente o canto que dirá a sua glória e a sua memória, o que ele descobre, não é a bela morte, a glória imortal, mas o horror do cadáver e da decomposição: a morte horrorosa. A morte é um limiar. Falar dos mortos, memorizá-los, cantá-los, evocá-los nos discursos e nas celebrações, é assunto de vivos. Para lá do limiar, do outro lado, uma face de terror: o invisível.²⁸⁷

Eis o ponto crítico que tenho procurado circunscrever ao longo desta primeira parte, o modo como a autoconsciência e a consciência sobre o mecanismo representacional se potenciam mutuamente desembocando na vertigem que as Sereias personificam. Como tenho vindo a assinalar, a celebração do herói, embora responda directamente à necessidade de controlar um material mnésico (a necessidade de convocar ou de exorcizar a presença assombrosa de um ausente), tem como consequência determinante a produção de modelos a emular, dado que a purificação da morte que o canto épico opera resulta na apresentação à comunidade do «modelo do homem concretizado». Neste paradigma, o herói grego consagrado pelo canto épico destaca-se da massa indiferenciada dos mortos anónimos e por esse motivo serve à comunidade como figura de identificação. Mas isso significa que, apesar de o herói se destacar enquanto “indivíduo”, essa individuação só se concretiza após a morte e então contribui para a homogeneização da comunidade. Como os autores aqui convocados defendem, não haveria, neste período, um eu consolidado suficientemente para se ocupar ou se preocupar consigo mesmo como objecto de reflexão. Cada um existiria em

²⁸⁷ Vernant – *Op. cit.*, p. 114-115.

função dos outros, e isso bastaria para orientar as acções humanas. Ora, as aventuras de Ulisses na *Odisseia*, como Jaynes propõe, narram «a história de uma identidade, de uma viagem ao eu que está a ser criado no colapsar da mente bicameral», pelo que, buscando-se a si mesmo, Ulisses não pode dispensar um questionamento sobre o canto épico, o mecanismo que atribuía ao herói o seu estatuto singular apenas na sequência da morte, com base no seu contributo para o grupo. Se, segundo Vernant, o episódio das Sereias contribui para um questionamento da eficácia do canto poético como dispositivo de assimilação da morte, é porque o herói potencial, consciente de si mesmo, procura *em vida* a consagração que outrora se efectuaria após a morte. O canto iliádico revela-se inadequado a Ulisses porque ele próprio, enquanto herói em construção, jamais poderia assistir à morte que o consagraria. É por isso que o canto odisseico rejeita a tradição anterior e, na sua reformulação, exige um afastamento total do contexto do ritual funerário, no qual o herói se identifica com um morto. Mas, então, torna-se ainda mais premente questionar por que motivo as Sereias não se limitam a horrorizar aquele que erra em busca da nova identidade, atraindo-o com um apelo irresistível, sobrepondo-se às forças do eu emergente.

Em “Les Sirènes d’Homère, Retour sur un Effet-Miroir” (2014)²⁸⁸, François Dingremont argumenta que o poder atractivo das Sereias não releva tanto do saber onisciente que estas clamam possuir, mas de um conhecimento específico sobre Ulisses que o confronta com um «efeito-espelho». O autor sublinha que o regresso a Ítaca é ainda incerto aquando do encontro com as Sereias, pelo que Ulisses sofre com a possibilidade de morrer na errância, onde ninguém o conhece e não lhe seriam prestados rituais fúnebres, o que resultaria no seu esquecimento (a “verdadeira” morte, para um grego). Longe dos olhos dos seus conterrâneos, Ulisses sente que não é ninguém. Aquilo que seduz Ulisses no canto das Sereias, portanto, é que estas declaram saber «todas as coisas que na ampla Tróia /Argivos e Troianos sofreram pela vontade dos deuses», revelando assim que o conhecem, que sabem quem ele é. Elas atraem o Ulisses odisseico (o Ulisses errante, em busca de si mesmo) na medida em que lhe oferecem a possibilidade de se (re)conhecer no Ulisses iliádico, mas são perigosas na medida em que essa autocontemplação ameaça a subtracção da temporalidade odisseica. Segundo o autor, a imagem do Ulisses iliádico com que as Sereias tentam o Ulisses odisseico, qual miragem no meio de um oceano de desconhecido, partilha da ambiguidade de um

²⁸⁸ Em português: *As Sereias de Homero, retorno sobre um efeito-espelho*.

espelho, objecto através do qual se virá a problematizar a diferença entre o conhecimento e o engano, a inadequação entre o ser e a sua representação. É por isso que Dingremont associa a paralisação mortífera com que as Sereias ameaçam Ulisses ao mito de Narciso (o belo jovem que morre porque se imobiliza sem comer nem beber, fascinado pelo reflexo do seu rosto na superfície da água) e formula a superação das Sereias como a ultrapassagem de um face-a-face com o espelho, a ultrapassagem da tentação da «autocontemplação narcísica».

Ora, fará sentido falar de narcisismo se propomos vislumbrar na *Odisseia* apenas o despontar da autoconsciência? Será válido empregar, na descrição de um passado tão remoto, uma noção que tendemos a associar ao individualismo extremo que apenas se desenvolveu na modernidade? Christopher Lasch adverte que o narcisismo «é uma ideia difícil que parece simples – uma boa receita para a confusão».²⁸⁹ Para esclarecer sobre o termo, o autor remete para as suas origens no mito grego e sublinha que a morte de Narciso não advém de um auto-erotismo excessivo (o sentido que é habitualmente atribuído à noção de narcisismo), mas da incapacidade de Narciso distinguir entre si e o seu reflexo, de uma confusão entre o eu e o não-eu. Segundo Lasch, portanto, o «eu narcísico é acima de tudo o eu incerto dos seus limites, desejoso tanto de refazer o mundo à sua imagem como de se fundir com o que o rodeia numa união feliz».²⁹⁰ O autor nega assim que o narcisismo nomeie uma busca de alguém por si mesmo, definindo-o, antes, como a busca pela restituição da ilusão de onipotência característica da primeira infância, a ilusão da auto-suficiência, que advém da criança ainda não se ter diferenciado do meio que a envolve e que tem como paradigma a vida intra-uterina. Se o desenvolvimento psíquico do sujeito exige um progressivo dismantelamento dessa ilusão, em sucessivas formulações da dolorosa descoberta de que somos simultaneamente separados do nosso meio e dependentes dele, o narcisismo pode ser compreendido como uma tendência regressiva de restituir essa ilusão. A destrutividade dessa regressão, por sua vez, deve-se ao facto de que ela procura aliviar a tensão gerada pela separação entre o eu e o não-eu através da sua denegação, resultando na negação de ambos os termos, o que significa que levado ao extremo o narcisismo

²⁸⁹ Christopher Lasch – *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times* (1984), p. 25 (a tradução desta passagem e da próxima é da minha responsabilidade).

²⁹⁰ Lasch – *Op. cit.*, p. 19.

exige uma fusão que impede a percepção do não-eu como tal, mas também requer a supressão do eu — daí que Narciso pereça.²⁹¹

Se nos autorizarmos a transpor para o mundo antigo esta caracterização do narcisismo como desejo de regressão a um estado de indiferenciação (tão mais aliciante quanto as dificuldades associadas à separação entre o eu e o não-eu suscitam resistência e causam sofrimento), torna-se mais inteligível porque é que a emergência da autoconsciência (aprofundando a percepção da separação do indivíduo face ao seu meio e intensificando um sentimento de desamparo) rejeita o canto iliádico através da sua associação a um lamento fúnebre. O primeiro estágio do ritual funerário, relembro, caracteriza-se por uma vontade de identificação com o morto, e o fenómeno da morte — «essa alteridade radical, essa ausência extrema de forma, esse não-ser por excelência»²⁹² — é sem dúvida a expressão máxima das consequências implicadas num retorno a um estado indiferenciado que simultaneamente apela ao frágil eu emergente e o ameaça. Torna-se assim também mais compreensível a irresistibilidade do canto das Sereias, que ofereceria uma dissipação apaziguadora da tensão gerada pelo aprofundamento da separação do eu face ao seu meio, um eu que não está dado à partida, que não deixa de se sentir profundamente dependente do seu meio, mas que é movido doravante por uma busca cada vez atormentada de si mesmo e da sua autonomia. Assim, se acedermos a associar a perigosidade das Sereias à tentação do narcisismo, apercebemo-nos da complexidade vertiginosa que está implicada nesse desdobramento das antigas Musas nas Sereias: identificadas com as Musas iliádicas e enquadradas pela advertência de Circe, as Sereias apontam para a emergência de um eu que exige ao canto poético ajudá-

²⁹¹ Esta crítica da noção de narcisismo proposta por Lasch, é preciso notar, não se enquadra de todo numa reflexão sobre a Antiguidade grega. Historiador e sociólogo, Lasch procura extrapolar essa noção de origem clínica para um diagnóstico da patologia dominante na sociedade de consumo (ver, a esse propósito, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, 1979), mostrando como as condições sociais prevalentes na nossa cultura, organizada em torno de um narcotizante consumo em massa, na qual a produção de imagens em massa joga um papel fundamental, encorajam um esbatimento dos limites entre o eu e o mundo, uma dissolução destrutiva que tanto impede o reconhecimento do não-eu como um verdadeiro desenvolvimento de um eu. A reformulação do narcisismo como tendência regressiva proposta por Lasch é retomada por Anselm Jappe em *Sobre a Balsa da Medusa: Ensaio acerca da Decomposição do Capitalismo* (2012), onde descreve o narcisismo como o «traço mais típico» da sociedade capitalista (ver sobretudo o capítulo "O gato, o rato, a cultura e a economia"). Pela minha parte, na medida em que busco precisamente pistas de uma continuidade entre a Antiguidade grega e os nossos tempos (se a Antiguidade grega constitui, de facto, o nosso «inconsciente cultural», como Pigeaud afirma), a noção de narcisismo tal como Lasch a propõe parece-me uma poderosa ferramenta para se compreender a persistência da atitude idólatra que começámos a abordar nos pontos anteriores dedicados à imagem.

²⁹² Jean-Pierre Vernant — *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne* (1996), p. 105.

lo a alcançar-se a si mesmo em vida, pelo que a tradição antiga é rejeitada. Mas então, enquanto contra-Musas, as Sereias mostram algo inédito, que apenas se poderia engendrar na emergência da autoconsciência: o pressentimento de que a experiência de inspiração pode degenerar numa paralisação mortífera se, para apaziguar o tormento de não se possuir a si mesmo, o herói em construção cede à tentação de se identificar totalmente com o canto através do qual se busca. Em suma, as Sereias dão a ver que quem sucumbe a fundir-se com uma representação de si mesmo, paradoxalmente se perde, afunda-se num estado de indiferenciação.

Urge, assim, colocar a questão que tenho repetido ao longo desta investigação: é possível considerar um sentido positivo na vertigem que as Sereias personificam? Poderá essa vertigem, embora arriscada, viabilizar um movimento de libertação do eu que não redunde no seu aniquilamento? No próximo capítulo, na companhia de Lacoue-Labarthe e de Maia, veremos como é possível vislumbrar um outro desenlace do encontro entre a autoconsciência e a experiência da inspiração que não o “horror” de um afundamento na morte ou numa alteridade sem retorno. Para tal, porém, é preciso ainda assinalar que, apesar de ser informado da perigosidade das Sereias, Ulisses não abdica de passar ao largo da sua ilha. Sim, Ulisses não sucumbe ao face-a-face do espelho, não interrompe a sua viagem em busca de si mesmo para «escutar antecipadamente o canto que dirá a sua glória e a sua memória», mas ele também não abdica, ainda assim, de abrandar o passo para escutar, de passagem, a *promessa* de um tal canto. De resto, não podemos definitivamente esquecer que é precisamente o relato dessa passagem (juntamente com as restantes peripécias a que Ulisses sobrevive) que vem constituir a consagração do Ulisses odisseico – que o vem tornar memorável.

Num breve texto intitulado “O nascimento é a morte”²⁹³ (1998), Lacoue-Labarthe afirma que duas «cenar primitivas» – isto é, duas «sequências míticas, pensadas como modelos de existência e indutores de comportamento» – dominam o Ocidente: «a cena da cólera», protagonizada por Aquiles, na *Ilíada*, e «a cena da *experiência*», protagonizada por Ulisses na *Odisseia*.²⁹⁴ A respeito da segunda, Lacoue-Labarthe relembra a origem da palavra *experiência*, do latim *ex-perire*, que

²⁹³ Este texto encontra-se publicado em português em *Duas Paixões* (Artaud, Pasolini) (Lisboa: Edições Vendaval, 2004).

²⁹⁴ Philippe Lacoue-Labarthe – *Duas Paixões* (Artaud, Pasolini) (2004), p. 12-13.

significa travessia de um perigo²⁹⁵, e alude a uma origem marítima do termo – o que merece um comentário, visto que os primeiros instrumentos de ampliação do movimento humano foram barcos: o vocabulário náutico revela-se, pois, uma importante fonte de metáforas para a acção, para a *condução* dos gestos humanos que aos poucos se ocupam do seu próprio destino (e os gregos eram, precisamente, um povo de marinheiros). Ora, para exemplificar o modo como a *experiência* homérica continua a ecoar no Ocidente, Lacoue-Labarthe menciona a sua reformulação, no mundo cristão, como «travessia do deserto» ou «paixão, morte e ressurreição» de Cristo, mas convoca também o poeta Hölderlin, que afirmou que «no lugar onde se encontra o perigo, abunda também aquilo que salva».²⁹⁶ Torna-se assim evidente que a nova tradição enunciada pela *Odisseia* continua a sustentar-se num confronto com a morte, mas esse confronto é reelaborado em função da exigência de sobrevivência do herói – ou, como Lacoue-Labarthe escreve, do seu «reaparecimento».

Não será um acaso, pois, que na *Odisseia* a passagem pela ilha das Sereias se segue a uma visita aos confins do mundo, ao país dos cimérios, onde Ulisses desembarca para descer ao mundo subterrâneo dos mortos para interrogar o falecido profeta Tirésias, e de onde logra voltar a emergir com vida. Que o encontro com as Sereias, mobilizando uma reflexão sobre o próprio canto que consagra o herói, se apresente como um eco dessa *nékuia* (termo que deriva de *nékus*, que significa morto ou cadáver, e designa o ritual de invocação dos mortos, a sua interpelação), voltando a ameaçar Ulisses de um afundamento na morte e voltando a afirmar a sua capacidade de reemergir para a vida, sublinha o modo como a consagração do herói continua a depender de um confronto com a morte, mas aponta também para uma transformação desse confronto. Este deixa de ser tomado no sentido literal (já não obriga a um sacrifício humano, o sacrifício do belo morto que o aedo revive, propondo os seus versos como o testemunho directo de um passado que ordena o presente) e metaforiza-

²⁹⁵ Esta precisão etimológica sobre a palavra *experiência* é aprofundada num outro ensaio intitulado *La poésie comme expérience* (1997), onde Lacoue-Labarthe reenvia para uma passagem de Roger Munier, que vale a pena recuperar aqui: «Primeiro, há a etimologia. “Experiência” vem do latim *experiri*, experimentar. O radical é *periri*, que se encontra em *periculum*, perigo, ameaça. A raiz indo-europeia é -*per*, à qual está ligada a ideia de “travessia” e, secundariamente, a de “prova”. Em grego, são numerosos os derivados que marcam a travessia, a passagem; *peirô*, atravessar; *pera*, além; *peraô*, passar através; *perainô*, ir até o fim; *peras*, termo, limite [...]. As fronteiras entre um significado e outro são imprecisas. Assim como em latim, *periri*, tentar, e *periculum*, que primeiramente significa prova, depois risco, perigo. A ideia de experiência como travessia dificilmente se separa, etimológica e semanticamente, da de risco. A “experiência” é inicialmente, e sem dúvida fundamentalmente, um pôr-se em perigo» (Munier *apud* Lacoue-Labarthe, p. 30).

²⁹⁶ Philippe Lacoue-Labarthe – *Dois Paixões* (Artaud, Pasolini) (2004), p. 14.

se, o que significa que passa do campo de batalha para a própria narração do canto: Ulisses consagra-se herói na medida em que ele mesmo narra uma história, a história da sua sobrevivência. Então, embora o canto das Musas, o canto da «bela morte», se desdobre no canto das Sereias (o canto «da morte horrorosa»), este, por sua vez, desdobra-se ainda num canto do renascimento, de onde brota a *Odisseia*.

A consideração de um sentido positivo da vertigem que as Sereias personificam (a experiência da inspiração num paradigma autoconsciente) passa assim por reconhecer o modo como a aproximação às Sereias, podendo ser percebida ela mesma como uma aproximação à morte, se diferencia do acto heróico mais antigo, buscando não a imortalidade de um morto, mas o renascimento de um vivo. O que me leva a colocar desde já uma pergunta: pode o episódio das Sereias prefigurar a possibilidade de o herói grego passar de guerreiro que se sacrifica... a um potencial artista?

Certamente, não podemos esquecer que Ulisses é a excepção e que as Sereias se encontram rodeadas de cadáveres. Em “*Sirènes et Muses, quels dangers?*” (2014?)²⁹⁷, Camille Semenzato afirma que a verdadeira causa da perigosidade das Sereias é a ignorância de quem dela se aproxima, dado que quem as escuta deve saber proteger-se do fulgor do seu canto – ao contrário do canto das Musas, que é dispensado em pequenas porções, a pedido do aedo e em circunstâncias contidas pelo ritual poético-religioso, não só as Sereias apelam a Ulisses que as escute (numa inversão do apelo às Musas), como o seu canto não tem fim. Então elas matam porque não param de cantar, e o seu canto ilimitado, excessivo para as possibilidades humanas, torna-se insuportável. Segundo Semenzato, portanto, as Sereias não são totalmente nefastas, mas, por suscitarem a *hybris* humana, elas exigem uma preparação prévia. É isso que Circe oferece a Ulisses, ensinando-lhe uma *técnica de aproximação às Sereias*.

Eis, pois, a reformulação do canto poético, latente neste episódio, que aprofundaremos daqui em diante, e que considero ser extensível à arte em geral: posta em causa a onisciência das Musas-Sereias (que deriva de uma concepção da recepção do canto poético como um acesso a um testemunho directo do além), se a produção artística envolve algum saber para além do saber-fazer oficial, é o saber aproximar-se daquilo que não é testemunhável por ninguém. Tudo depende, como veremos no próximo capítulo, de uma reformulação do recurso à memória que o canto convoca, do que se faz perante a impossibilidade de recordar a própria morte (tal como a

²⁹⁷ Em português, *Sereias e Musas, que perigos?*

possibilidade da imagem artística, segundo Maia, depende do reconhecimento de que o imperativo de «guardar memória» a que ela obedece «é oriundo do que *não há memória*»). Afinal, a própria possibilidade de separação entre a arte e a religião depende da passagem da concepção do acto poético como acto mnemónico a acto *criativo*, depende que o canto deixe de ser tomado como um testemunho de algo real para que se reconheça a sua dimensão representacional, a sua *irrealidade*.

I.4 A inspiração e a impropriedade

I.4.1 As diferentes vias para a secularização da palavra

Como já sublinhei, se o episódio das Sereias nos deixa vislumbrar a possibilidade da passagem do acto mnemónico ao acto criativo, a maioria dos que ensaiam esse salto, os ouvintes do canto das Sereias, acaba por soçobrar, por morrer na praia. Neste capítulo, aprofundo a perigosidade das Sereias a partir da constatação de um paradoxo que destabiliza a técnica de aproximação que elas exigem: quanto mais o eu avança na busca de si mesmo, mais evidente se torna que ele não se pode confundir com as representações a partir das quais se busca e se identifica. Todavia, torna-se igualmente evidente que, mesmo que o eu almeje entronar-se no centro da acção, não deixa de precisar de representações que o guiem, de representações que o esclareçam sobre si próprio, que lhe revelem o sentido do seu ser. O eu distingue-se das suas representações, mas permanece dependente delas, e essa relação de dependência é vivida com angústia, pois, como veremos, se as Musas trazem o eu à existência e as Sereias ameaçam-no de morte, não é possível (nem desejável) separar totalmente as Musas das Sereias, pois só a vertigem das Sereias nos pode encaminhar para o re-aparecimento.

No capítulo anterior, aludi que a consolidação da noção de ficção tem como reverso possível uma nova atitude: a tentação de postular como verdade algo que, doravante, se poderá compreender como ficção. Perante o que foi exposto entretanto, podemos avançar que essa atitude advém de uma vontade de apaziguar a inquietação gerada pela indeterminação essencial em que o esforço de autodefinição, se aprofundado, necessariamente desemboca. É esse reverso, essa tentativa de reabilitar uma verdade inquestionável sobre quem somos (uma certeza), que procuro, daqui em diante, distinguir do gesto artístico e do saber que o informa – *o saber aproximar-se*

daquilo que não é testemunhável por ninguém. Assim, torna-se também mais evidente porque me proponho a tratar a ambivalência perante a experiência da inspiração, não através da polémica da sua suposta incompatibilidade com técnica (que encobriria apenas uma preocupação com a preservação de uma via racional para o autocontrolo e para a autodeterminação), mas através da sua associação à memória mítica – através da antiga concepção do acto poético como um testemunho de algo real que opera uma reactivação, no presente, de um passado “original”. É que a ambivalência perante a inspiração surge, precisamente, quando a qualidade originária desse passado se pode compreender como uma ficção, ou seja: quando se vislumbra que um tal passado não corresponde a nenhum presente que tenha alguma vez acontecido ou a que alguém possa ter estado presente. Essa reformulação do passado original, exigida pela tomada de consciência do facto da ficção, é precisamente aquela que Platão irá evitar, instituindo uma outra compreensão de «origem»: a ideia clássica (metafísica) de “eternidade” – a origem pensada, não como uma ficção do intestemunhável, mas como a realidade de um presente imóvel a que se acederia, por exemplo, através da anamnese platónica. É preciso, pois, manter em mente estas duas acepções de origem, pois aí descobriremos duas vias possíveis para pensar a inspiração, a persistência da função mítica na relação entre o acto representacional e a formação da identidade. Se foi possível ir além da concepção do acto poético como um acto mnemónico identificatório (se se tornou possível não limitar a relação entre o sujeito e a representação que o convoca a um movimento identificatório com um modelo pré-existente), isso não significa – para o bem e para o mal – que a antiga função mítica se tenha dissipado, pelo contrário. Como já aludi algumas vezes (mas terei oportunidade de aprofundar mais adiante), é impossível prescindir do mecanismo representacional para nos constituirmos como sujeitos, para nos identificarmos, para orientarmos as nossas acções – o mito é inescapável. Então, tudo se joga aqui: a partir do momento em que discernimos o facto da ficção – indissociável da perda das certezas sobre quem somos –, o resultado dos movimentos de identificação a que nos entregamos é consideravelmente diferente consoante a força com que nos apegamos às representações que nos têm vindo a sustentar (consoante aderimos, ou não, à concepção metafísica de origem). A dificuldade reside, portanto, em ser capaz de reconhecer o fundo ficcional do nosso próprio ser sem perder de vista a *realidade* da nossa vida – em ser capaz de lidar com uma zona de indeterminação onde ficção e realidade não são assim tão obviamente

destrinçáveis: uma estranha zona onde a ficção gera (origina!) a realidade, em vez de ser um duplo degradado ou fantasioso desta. Tarefa imensa, complexa, plena de perigos.

Com esse horizonte em vista, retomemos o trabalho desenvolvido por Marcel Detienne em torno da *aletheia* e das transformações sofridas por esse termo grego na passagem da palavra mítico-religiosa à palavra secularizada. Como já aludi no capítulo anterior, Detienne atribui o começo da secularização da palavra às elites guerreiras, que tomam em mãos o exercício do poder após o colapso da civilização micénica, organizada em torno de uma única figura soberana, o rei, através do qual fluía a palavra-eficaz de origem divina. Esvaziado o lugar da soberania, fragmentada a unicidade da voz de comando, o curso de acção torna-se um problema que exige uma reformulação da palavra como instrumento de diálogo, exige a circulação da palavra num círculo de pares.

Não é nenhum acaso, pois, que o herói da *Odisseia*, o herói da nova mentalidade, seja um antigo guerreiro de Tróia, um homem a quem é exigido a preparação da acção – e Ulisses distingue-se dos restantes companheiros de armas, precisamente, pela sua aptidão estratégica e pela persuasão do seu discurso. No ponto anterior, analisei a ruptura que esta personagem constitui no seio da tradição épica através de um enfoque na sua rejeição do canto iliádico, o canto que, celebrando a bela morte, se revela inadequado para um herói que procura, no canto épico, um instrumento para tomar em mãos a sua própria consagração. Mas o questionamento sobre a eficácia do canto iliádico através da sua caracterização como um canto de morte também dá a ver, sem dúvida, um questionamento mais alargado dos usos da palavra-eficaz, a palavra que transportaria em si uma qualidade divina e que persiste, após o colapso das teocracias bicamerais, no canto poético, o canto inspirado pelas Musas (mas ela persiste aí, precisamente, porque elogiando o herói, o institui como uma figura de autoridade, à imagem do antigo rei divino). Antes de Ulisses, quem, encantado, escutava o poeta inspirado pelas Musas, esquecia os males do presente, reconhecendo nesse esquecimento o sinal da sua qualidade divina, à qual se entregava sem reservas. Mas quem passa, como Ulisses, a descortinar nesse canto a voz das Sereias (o canto iluminado pelo fenómeno da autoconsciência, a «consciência ciumenta que não admitirá nenhum outro executivo de acção além de si»²⁹⁸), compreende-se ameaçado por um esquecimento que, além de não dar acesso ao divino, ameaça de morte o ouvinte

²⁹⁸ Jaynes – *Op. cit.*, p. 377.

(ameaça o eu emergente). No episódio das Sereias, insinua-se, assim, uma suspeição da qualidade divina – a qualidade autoritária – que anima o canto poético, insinua-se uma desconfiança face à tendência humana de aderir e obedecer a um discurso, por mais maravilhoso que este soe aos nossos ouvidos. Nessa suspeita está implicado, necessariamente, um questionamento acerca das realidades que a palavra-eficaz se propõe a efectuar, sobretudo, é certo, se o que está em causa é um discurso que *identifica* o ouvinte.

Ora, o que no episódio odisseico é uma suspeita sobre a relação entre a linguagem e a realidade (uma insinuação que permanece subentendida, que exige um acto de interpretação para ser formulada explicitamente), no despontar da *pólis* grega, e da prática jurídica e política que aí ganham forma, florescem uma série de discursos que têm como fim declarado problematizar a palavra e os seus usos. A reflexão sobre a linguagem que então se desenvolve opera a transformação decisiva de que nos temos vindo a aproximar ao longo do capítulo anterior: a passagem de um paradigma mítico a um paradigma racional. Detienne formula esta transformação do sistema de pensamento como a passagem da «lógica da ambiguidade», em que os contrários se confirmam e reforçam mutuamente (como vimos a partir dos pares memória-esquecimento, visão-cegueira, presença-ausência, etc.), para a «lógica da contradição», em que os contrários se confrontam exigindo uma exclusão, uma escolha – a escolha entre dois cursos de acção, entre duas teses, entre dois partidos políticos, etc. No seio desse novo quadro mental, Detienne identifica uma bifurcação no pensamento grego sobre a linguagem, o desenvolvimento de duas «soluções» concorrentes para abordar a instrumentalidade da palavra – ou seja, dois modos de aplicar a exigência de não-contradição ao problema da relação entre a linguagem e a realidade, cada qual com consequências distintas para a *aletheia*.²⁹⁹

Por um lado, pela via da sofística e da retórica, desenvolve-se uma reflexão sobre a linguagem como «instrumento das relações sociais», o que favorece o seu aperfeiçoamento como técnica de persuasão. Embora esta abordagem se aplique a uma esfera plena de ambiguidades (a esfera dos assuntos humanos, «onde nada é estável»), ela procura tornar o ambíguo lógico – o que significa, de acordo com o novo sistema de pensamento, que o ambíguo se deve tornar *racional*, se deve submeter ao duelo dos contrários e à escolha. Tal sucede, nesta via, através da substituição da ênfase na

²⁹⁹ Cf. Detienne – *Op. cit.*, p. 55.

aletheia pelo recurso à *doxa*, termo que em Platão assumirá o significado pejorativo de uma opinião destituída de qualquer valor de conhecimento, mas que neste plano designa «uma habilidade política e uma inteligência prática»³⁰⁰ e que consiste na apropriação da ambiguidade como uma potência de dominação. Transformada num instrumento que permite agir com eficácia num confronto entre dois adversários, a palavra ambígua, quando bem manipulada, é uma arma que garante a vitória num combate de ideias. Nesta via, portanto, a secularização da palavra resulta na desvalorização da *aletheia*: a palavra já não se ocupa da revelação de um passado originário a que apenas alguns privilegiados acederiam, mas da possibilidade de qualquer um aprender uma técnica que lhe permite agir sobre o outro, que permite a um orador levar o ouvinte a adoptar a sua mensagem, independentemente do conteúdo que ela transporte – aquilo que se afirma é aquilo que convém estrategicamente, de acordo com a circunstância. Na sofística e na retórica, enfim, a mobilização da ambiguidade já não constitui um fim em si mesmo (como no caso da revelação poética, em que a experiência simultânea dos contrários enuncia um contacto com o divino), antes potencia uma técnica de dominação através da qual um indivíduo prevalece sobre outrem.³⁰¹

Por outro lado, pela via das seitas filosófico-religiosas, que se desenvolvem à margem da religião oficial, elabora-se uma reflexão sobre a linguagem como instrumento de conhecimento do real. Nesta via, a exigência racional de supressão da ambiguidade tomará a forma de um esforço de distinguir entre o Ser e o Não-ser, entre aquilo que é e aquilo que não é – e que, a partir de Platão, abrangerá ainda a necessidade de distinguir entre aquilo que é e aquilo que apenas parece ser. Então, a *aletheia* passa a ser compreendida como a revelação do Ser através do *logos*, da palavra racional (a palavra filosófica). Na medida em que a noção de *aletheia* já transportava, do paradigma anterior, a ideia de um acesso a uma realidade superior através da palavra (uma palavra indissociável de um dom visionário), ela encontra agora uma significativa continuidade, mesmo se necessariamente transformada pela nova exigência de exclusão dos contrários. É, pois, através da *aletheia*, segundo Detienne, que se inscreve no pensamento filosófico um prolongamento do pensamento religioso anterior³⁰² – e, como já tenho vindo a aludir, Vernant identifica, nestas seitas filosófico-religiosas, mas também em Platão, a persistência de uma formulação mítica da função da memória.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 61.

³⁰¹ Cf. *ibid.*, p. 56-63.

³⁰² Cf. *ibid.*, p. 63-72.

Assim, na medida em que me ocupo da relação entre a memória mítica e a experiência da inspiração, e sendo que Platão propõe substituir o poeta (anteriormente encarregue da *aletheia*) pelo filósofo, pensado como o novo mestre da verdade, será necessário aprofundar o desenvolvimento filosófico da *aletheia*. Todavia, para sublinhar a relevância desse aparente “desvio” no contexto de uma investigação sobre o gesto artístico, introduzo brevemente esse passo com um questionamento sobre a associação do poeta ao sofista (associação que contribui, na argumentação platónica, para a afirmação da superioridade da filosofia face à poesia). Como sabemos, Platão faz confluir essas duas figuras numa mesma postura perniciosa: aquela que explora a ambiguidade para produzir uma ilusão, uma mentira que parece verdade. Ora, se defendo que a polémica da suposta incompatibilidade entre a inspiração e a técnica, proclamada por Platão, não nos permite ir assim tão longe, é porque, como tentarei deixar evidente mais adiante, ela constitui uma armadilha que conduz, subrepticamente, à assimilação do poeta ao sofista, o mestre da ilusão e da persuasão, da exploração consciente das técnicas do fascínio. Assim, mesmo quando, aparentemente *contra* Platão, se demonstra que a arte não se reduz a um gesto irracional ou inconsciente, continua-se porém a morder um isco lançado por Platão, e a replicar uma suposta incompatibilidade entre a arte e a busca da verdade que vale a pena questionar.

Ora, Detienne, que temos acompanhado de perto, ecoa Platão ao escolher apresentar a via da sofística e da retórica, acima sintetizada, a partir do poeta Simónides de Céos, que viveu na passagem do período arcaico para o período clássico, afirmando que ele «anuncia o sofista».³⁰³ Significativamente, tendo em conta o que já avancei sobre o papel da imagem no aprofundamento platónico da consciência sobre o mecanismo representacional, Detienne baseia a sua afirmação a respeito de Simónides a partir de uma análise da sua célebre frase: «a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala». Em conjunto com algumas outras pistas históricas que não podemos, no âmbito desta investigação, aprofundar, esta passagem possibilita, segundo o autor, a dedução de uma relação profunda entre a invenção da imagem e a tomada de consciência do artista sobre a artificialidade das suas produções, que Simónides teria transposto para a poesia.³⁰⁴ Já antes de Platão, portanto, é a associação da pintura à poesia que prepara a consciência do facto da ficção – embora em Platão esse facto seja

³⁰³ *Ibid.*, p. 61.

³⁰⁴ *Cf. ibid.*, p. 56.

apelidado pejorativamente de *falsidade*, enquanto em Simónides a «arte do engano» retenha ainda um valor positivo.³⁰⁵ Até aqui, segui Detienne na sua exposição; porém, o autor acaba por afirmar que, «ao descobrir o carácter artificial da palavra poética» por via do exemplo da pintura, Simónides «consume a ruptura com a tradição do poeta inspirado, que diz a *aletheia* tão naturalmente quanto respira»³⁰⁶ e conclui a sua exposição sobre este poeta, que introduz a via da sofística e da retórica, com a seguinte síntese: com Simónides, «a “revelação poética” cedeu lugar a uma técnica de fascinação».³⁰⁷

Certamente, o novo paradigma mental, como já comentei a partir de Julian Jaynes e das suas considerações sobre o efeito da emergência da autoconsciência na poesia, exige necessariamente uma reformulação da interpretação da experiência da inspiração e da compreensão do papel do artista no gesto artístico. Mas será que Detienne não se precipita, ao definir a secularização da poesia como uma redução da «revelação poética» a uma «técnica de fascinação» (tal como Jaynes se precipita, a meu ver, ao reduzir a poesia produzida pela mente autoconsciente à nostalgia por uma autoridade perdida)? Ora, se a sofística e a retórica – ou seja, os discursos políticos que visam dominar a massa de cidadãos – vieram a conceber a palavra secularizada como «o instrumento próprio para fascinar o adversário»³⁰⁸, isso não significa de todo que a poesia e, de resto, toda a arte, esteja condenada ao mesmo destino. E não o está, de facto, porque a poesia, como a arte em geral, pode ter-se secularizado, mas nunca se desmitificou – ou não se teria desenrolado, depois de Simónides, toda a tradição ocidental que dá continuidade ao esquema da inspiração patente na evocação das Musas: das cadeias magnéticas que fazem transitar o entusiasmo poético, segundo Platão, ao génio que desperta através do contacto com outro génio exemplar, em Kant, ao elo em falta de que fala Duchamp e que mencionei no início deste capítulo, entre muitos outros exemplos possíveis.

As duas vias identificadas por Detienne apontam, com efeito, para duas reacções possíveis à consolidação da compreensão sobre o mecanismo representacional, que

³⁰⁵ Novamente, se recordarmos os elementos da equação mimética destacados por Vernant – modelo, mimo e espectador – e as diferentes articulações que esse autor propõe que ela veio a assumir ao longo dos tempos, o polo do modelo só ganha protagonismo a partir de Platão, que lhe exige uma “fidelidade” total.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 57.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 61.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 62.

exigiu que se traduzisse para um plano humano o que antes se considerava ser de origem divina, daí a *secularização* da palavra a que se dedicam. Mas se aliarmos a constatação dessa consolidação à reflexão que tenho vindo a tecer em torno da emergência da autoconsciência, torna-se possível avançar dois desenvolvimentos. Em primeiro lugar, a via sofística/retórica e a via filosófico-religiosa podem ser reavaliadas, *também*, como duas reacções distintas ao desconforto causado pelo pressentimento de uma indeterminação essencial do ser humano, um vislumbre a partir da qual nos compreendemos profundamente vulneráveis à influência do outro. Essa reavaliação mostra que, apesar de distintas, a via sofística/retórica e a via filosófico-religiosa têm um importante traço em comum: o facto de não suportarem essa vulnerabilidade, de se armarem contra ela. A este respeito, é necessário lembrar que Detienne alude, embora não o aprofunde, que estas duas vias «antitéticas» da secularização da palavra são na verdade complementares.³⁰⁹ Pela minha parte gostaria de acrescentar que essa complementaridade, que tentarei aclarar mais adiante, contribui (juntamente com a identificação platónica do poeta com o sofista) para o encobrimento de uma resposta alternativa face à vulnerabilidade desvelada pela dupla emergência do facto da ficção e da autoconsciência – o que me leva ao segundo desenvolvimento que é necessário avançar. É que é no gesto artístico que encontramos uma terceira via *que não denega nem desvaloriza a vulnerabilidade que então se descobre*, uma alternativa para ensaiar uma exposição da razão à ambiguidade (ou, como veremos mais adiante, ao *paradoxo*) da nossa condição humana, e a fazê-lo sem se reduzir a uma arma de defesa, a uma técnica de fascinação ou de domínio. É com esta terceira via em mente que importa, então, averiguar de que maneira a *aletheia* platónica, mesmo se já não se compreende como um acto mnemónico que reactiva um suposto passado original, evita e contorna a intuição odisseica (a revelação artística): o pressentimento de que o canto através do qual o herói se busca a si mesmo revela algo vertiginoso sobre o nosso modo de ser humano. Por outras palavras, importa agora questionar de que maneira Platão reformula a memória mítica que outrora estruturava e comandava as acções humanas de modo a evitar o confronto com o desnorte de uma indeterminação essencial.

³⁰⁹ Cf. *ibid.*, p. 515 e 67-68.

I.4.2 A memória mítica, ainda

Voltemos, pois, à proposta de Vernant sobre os aspectos míticos da memória na Antiguidade grega, segundo a qual o acto mnemónico, tal como Platão o concebe, ainda conserva, na relação com a categoria do tempo e com a noção de alma, uma função mítica. Como já aludi no capítulo anterior, Vernant situa Platão no extremo final da fase intermédia entre a conceptualização arcaica do acto mnemónico como testemunho de um passado original e a reformulação da memória como faculdade sensível, efectuada por Aristóteles. O autor atribui o arranque dessa fase intermédia (disperso por várias datas e várias fontes) à emergência, na Grécia, de uma doutrina de reencarnação das almas – a doutrina da metempsicose – introduzida pelas seitas filosófico-religiosas que então se desenvolvem, e das quais se destaca o movimento órfico, o pitagorismo e o pensamento de Empédocles.³¹⁰ As soluções propostas por esta doutrina para o problema da salvação pessoal têm implicações imensas para o desenvolvimento da subjectividade ocidental, pois é no seu seio que se opera a transformação da noção de *psyché* a que tenho vindo a aludir, e que devemos, neste momento, aprofundar.

Deixando de designar o fantasma de um morto, a *psyché* passa a nomear uma entidade imortal que se liga a um indivíduo do nascimento até à morte, de maneira que, regressando incessantemente à terra vinda de um além, já não vem assombrar os vivos enlutados, mas dar vida a um novo corpo, uma e outra vez. A *psyché* passa, portanto, a nomear a alma pensada como a força motriz que anima e move o corpo. Nesta fase intermédia, a *psyché* ainda não é a alma *do* homem, mas ela já começou a ser interiorizada, o que significa que já é a alma *no* homem, o que significa ainda que, se não designa mais o espectro de um morto, a sua qualidade fantasmática de certo modo persiste, reformulada: de origem divina, trata-se de um elemento estranho à consciência, que coabita com o eu consciente e sobrepõe-se-lhe em momentos cruciais, orientando a acção. Assim pensada, a *psyché* dá conta, ao mesmo tempo, da emergência da autoconsciência e da continuidade das crenças na prevalência de um desígnio divino sobre o comportamento humano. Então, como Doods observa, nomeando «a vida ou o espírito do corpo», a nova *pysché* dota o homem de «um eu oculto, de origem divina».³¹¹ É neste período, pois, que a *pysché* substitui o antigo *thumos* homérico,

³¹⁰ Cf. Jean-Pierre Vernant – *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica* ([1988] 1990), p. 146.

³¹¹ Doods – *Op. cit.*, p. 154.

absorvendo-o. Este desenvolvimento constitui um significativo aprofundamento da tendência à unificação que virá a caracterizar o pensamento ocidental, dado que a multiplicidade de vozes divinas que orientavam o indivíduo, no paradigma mental anterior, começa a reunir-se numa única entidade, atribuída a um único indivíduo.

Para explicar esta transformação, tanto Vernant como Detienne chamam a atenção para o modo como a noção de *psyché* absorve, neste passo, algumas qualidades atribuídas a um outro tipo de potência divina orientadora das acções humanas, o *daimon*. Tendo surgido no período arcaico, o *daimon* designava a «sorte» ou a «fortuna de um homem», uma espécie de “quinhão” divino, atribuído a cada indivíduo ao nascer, que determinava o seu destino.³¹² Segundo Detienne, a confluência destes dois termos favorece um aprofundamento do «princípio de excepcionalidade» ou «de eleição» cultivado pela sociedade grega, organizada em torno da exaltação dos heróis. E de facto, o herói homérico já tinha algo de “daimónico”, pois ao adquirir o seu estatuto especial depois de morto, tornava-se um modelo para a comunidade, o que significa que a sua *psyché* seria evocada como uma figura tutelar, uma potência influenciadora determinante dos comportamentos humanos, à imagem das potências divinas.³¹³ A associação da *psyché* e do *daimon* permitiu assim que o antigo «princípio de excepcionalidade» fosse elevado a um «princípio divino» *próprio* a cada indivíduo, através do qual este se pode aproximar da esfera celeste, abrindo o caminho para um pensamento da ascese.³¹⁴

Ora, embora esta corrente de pensamento se desenvolva, inicialmente, à margem da religião dominante, rompendo com uma série de crenças absolutamente estruturantes do período arcaico, ela ganha terreno à medida que a autoconsciência se consolida e se substitui ao paradigma mental anterior. Lembremos que o recuo da intervenção divina directa, implicado no avanço da autoconsciência, exige a invenção da lei humana, o desenvolvimento da responsabilidade individual e da instituição do Direito. É nesse

³¹² Cf. *ibid.*, p. 52. Onians, para o convocarmos mais uma vez, faz corresponder o *daimon* grego ao *genius* romano, o «princípio procriativo», «dissociado e externo à consciência» (*op. cit.*, p. 129), que intervém ou toma controlo do indivíduo em certos momentos cruciais da sua vida, «alertando-o para a iminência de certos acontecimentos» por «gozar de um conhecimento superior ao conhecimento do eu consciente» (p. 160) – daí que mais tarde o artista venha a ser pensado, na tradição ocidental, como um ser «genial», alguém que possui acesso a uma «fonte de inspiração para lá da inteligência comum» (p. 162).

³¹³ Detienne – *Op. cit.*, p. 48-49.

³¹⁴ No último ponto deste capítulo, na companhia de Tomás Maia, veremos, porém, que a associação da *psyché* e do *daimon* não está necessariamente destinada a esta interpretação, sendo precisamente a recuperação de um outro entendimento da qualidade *daimónica* da alma que nos permite discernir mais claramente a via artística denegada por Platão.

contexto que a demanda pela salvação individual se confunde com a necessidade, cada vez mais premente, de determinar a origem do mal, se cada um, enquanto indivíduo, se torna responsável pela propagação ou pela supressão do mal em favor do bem. Então, as seitas filosófico-religiosas vão-se tornando cada vez mais influentes, na medida em que oferecem uma explicação (e uma solução) para o novo problema da origem do mal, que Vernant sintetiza assim:

a presença do mal, do sofrimento, da negatividade no mundo deve-se ao processo de individuação a que o divino foi sujeito e que deu origem a seres separados, isolados, singulares. A perfeição, a plenitude, a eternidade são os atributos exclusivos do Ser totalmente unificado. Toda a fragmentação do Uno, toda a dispersão do Ser, toda a distinção de partes, significa que a morte entra em cena com a aparição conjunta de uma multiplicidade de existências individualizadas e da finitude que cada uma delas necessariamente carrega.³¹⁵

Consequentemente, o nascimento, compreendido como a encarnação de uma alma imortal num corpo perecível, passa a ser percebido como uma queda degradante: arrancada ao plano divino e arrastada para uma existência corporal, a alma sofre um estilhaçamento e uma corrupção que exigem ser revertidos. Ora, esta concepção da origem do mal como fragmentação de um todo original terá consequências profundas para a tradição ocidental aqui engendrada, nomeadamente a dificuldade em conciliar a emergência da autoconsciência com uma valorização positiva da pluralidade, mas também a desvalorização da corporalidade. Efectivamente, o excerto acima citado vem no seguimento da caracterização de uma crise ou impasse da representação do divino que se agudiza na passagem para o paradigma racional, o modo como, no pensamento grego, o super-corpo divino (um corpo inteiramente auto-suficiente) evoca e rasa o não-corpo – embora Vernant sublinhe que, na civilização grega, nunca se chega a ultrapassar esse limite (que possibilitaria a passagem do politeísmo ao monoteísmo).³¹⁶ Todavia, mantendo-se o numeroso panteão grego, é preciso notar que, à medida que o novo

³¹⁵ Jean-Pierre Vernant – *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne* (1996), p. 37.

³¹⁶ Ainda na mesma página do excerto acima citado, o autor prossegue: «Para aceder à não-morte, para se cumprir na permanência da sua perfeição, os deuses do Olimpo deveriam renunciar ao seu corpo singular, fundir-se na unidade de um grande deus cósmico ou serem absorvidos na pessoa de um deus despedaçado, então reunificado em Apolo, do Dionísio órfico, garante do retorno à indistinção primordial, da reconquista de uma unidade divina que deve ser reencontrada, depois de ter sido perdida».

paradigma avança, aquele se estratifica, e Zeus, ascendendo à posição de chefe do céu, passa a dominar as restantes divindades. Já a absorção do *thumos* pela *psyché* opera, ao nível do indivíduo, um mesmo movimento de unificação (e como veremos a partir de Platão, de hierarquização): quanto mais o indivíduo procura apropriar-se dos seus pensamentos e dos seus impulsos para acção, mais a pluralidade das potências divinas que o anima se deve ordenar e uniformizar – daí que a própria *psyché*, reelaborada como a parte divina que coube a cada indivíduo, se torne, ela mesma, alvo de novas técnicas de concentração e purificação. Com efeito, tanto Vernant como Detienne relacionam esta mutação da noção da *psyché* com uma série de práticas xamânicas, através das quais se buscava potenciar a parte divina da alma, alcançar uma mestria da alma através da mestria da respiração. Ao reterem a associação entre a *psyché* e o ar, os exercícios respiratórios desenvolvidos por tais mestres da alma, a alma que se acreditava habitar no corpo em estado disperso, viabilizariam a sua concentração através da re-união das várias partes que a compunham, separadas à nascença. Mas, então, essa disciplina de concentração e de purificação da alma formula-se como um esforço de *extracção*: a alma deve ser liberta do corpo, doravante entendido como uma prisão.³¹⁷

Segundo esta corrente de pensamento, portanto, quem anseia pela salvação pessoal deve esforçar-se por se dissociar do corpo e identificar-se inteiramente com o seu elemento divino, de maneira a propiciar o seu retorno ao estado original – um estado anterior à encarnação, ou seja, anterior à queda na temporalidade. É por isso, enfim, que as seitas filosófico-religiosas que ensinam um método de salvação pessoal capaz de erradicar o mal o descrevem como uma saída do ciclo das reencarnações: libertar a alma da condição corpórea é escapar ao círculo vicioso, transformá-lo numa recta, atingir o fim do tempo. Opera-se, assim, a incompatibilização com a concepção cíclica do tempo que informava a antiga memória mítica, o que resulta numa crise da representação do próprio tempo, na progressiva substituição da metáfora do círculo pela metáfora da linha recta.³¹⁸

³¹⁷ Que uma crença da independência da alma face ao corpo se desenvolva com recurso a exercícios respiratórios é compreensível na medida em que a alteração do ritmo da respiração, que afecta o nível de oxigenação do cérebro, pode bem desencadear estados alternativos de consciência, os chamados transes ou experiências extáticas, que variam amplamente mas cujo traço comum, dominante, tende a ser a dissociação entre a consciência e a experiência corporal.

³¹⁸ Cf. Jean-Pierre Vernant – *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica* ([1988] 1990), p. 157-159.

Ora, é neste contexto que a função mítica da memória se transforma. Nesta fase intermédia, em que o pensamento, recordemos, já se rege pela exigência da não-contradição, o esquecimento perde qualquer qualidade redentora: já não daria acesso a um outro mundo, já não seria a precondição para a visualização do além, pelo contrário, transforma-se na força que opera a queda da alma na temporalidade humana, que a torna a desviar para a terra e que, assim, a condena a uma condição inferior, à corrupção da alterabilidade, do desgaste e da deterioração associados à corporalidade. Na medida em que o par de contrários esquecimento-memória deixa de ser complementar, a *aletheia* redefine-se por oposição total ao esquecimento, assim pensado como uma força destrutiva da integridade da alma, que a afunda no mundo da alterabilidade e da decadência. Então, a *aletheia* passa a designar a recordação de um estado anterior à queda no tempo, a lembrança de uma perfeita imutabilidade. A realidade *original* que o acto mnemónico revela deixa, assim, de ser pensada como o repositório dos acontecimentos matriciais que, numa repetição perpétua, actuariam como fonte do presente, para se reformular como a revelação da imortalidade da alma, a sua essência atemporal, restituível após a morte se tomadas as devidas precauções.³¹⁹

Vernant conclui assim que, no preciso momento em que se afirma a preocupação com a salvação individual, exige-se que essa individualidade volte a ser integrada (se funda, se dissolve) num todo maior que ela.³²⁰ Num outro texto, dedicado às origens religiosas da noção de pessoa, tão estruturante da subjectividade ocidental, Vernant sublinha que a emergência da *psyché-daimon* e das práticas e discursos que lhe estão associadas, embora constitua o «ponto de partida para a edificação progressiva das estruturas do eu», tem duas consequências que condicionarão profundamente essa construção: opõe o corpo à alma, excluindo a corporalidade do desenvolvimento da subjectividade, e, remetendo para um todo divino que a antecede e à qual se deve voltar a unir, não exprime verdadeiramente a singularidade de um sujeito humano, pois

³¹⁹ Neste contexto, ainda anterior a Platão, começam por se desenvolver curiosos exercícios mnemónicos que revelariam a «história mítica do indivíduo»: a sucessão das suas vidas passadas, as múltiplas encarnações da alma, cuja recordação, num recuo progressivo rumo à “origem”, viabilizaria o movimento de ascensão. Todavia, trata-se, segundo Vernant, de uma história inteiramente impessoal: não serve ainda a categoria do eu (consciente), não é a recordação e reconstituição do passado vivido pelo indivíduo, a ordenação de uma série de memórias subjectivas, mas a reunião das múltiplas encarnações da alma com vista a restabelecer uma continuidade perdida que favorecerá a saída do tempo e a união com o divino (cf. *op. cit.*, p. 160)

³²⁰ Cf. Vernant – *Op. cit.*, p. 164.

integra-se num pensamento que visa a fusão dos particulares num todo.³²¹ Está lançado, em suma, o mote para uma dificuldade estruturante da subjectividade ocidental: enquanto primeira objectivação da existência singular de um indivíduo, a nova *psyché* constitui a base a partir da qual a subjectividade ocidental (com os seus pressupostos de individualidade e autonomia) se desenvolve, mas, então, ela engendra-se no seio de um sistema de pensamento que prescreve, como *cura* para o mal implicado nessa singularização (interpretada pejorativamente como uma fragmentação a reverter), um movimento regressivo através do qual o indivíduo lograria reintegrar um todo de onde teria sido separado. Por outras palavras, para retomar os termos de Lasch em torno do conceito de narcisismo, o aprofundamento da autoconsciência, a consciência da separação que vota cada ser a um vulnerável estado de dependência face ao meio que o rodeia, engendra desde logo um movimento regressivo, que aspira a restituir a ilusão de onnipotência perdida.

Voltamos, pois, ao desejo de regressão a um estado de indiferenciação, para o qual o episódio do encontro de Ulisses com as Sereias nos alerta. Todavia, se o canto das Sereias é desde logo enquadrado como um canto arriscado, e o valor de realidade das suas palavras é posto em causa, o discurso filosófico-religioso que tenho vindo a descrever apresenta-se como uma doutrina – um discurso de verdade. E dando continuidade à função mítica – a função de atribuir identidades –, esta doutrina estabelece como horizonte do humano em busca de si mesmo, em busca de uma representação que o defina, a identificação *total* do eu consciente com o seu duplo divino, a *psyché-daimon*. Mas a alma, esse «eu oculto» que assombra o eu consciente, é, afinal, um nome possível para tudo aquilo que move a consciência mas que esta não é capaz de abranger, um nome para tudo aquilo que antecede e ultrapassa a formação da autoconsciência, por mais que esta se expanda – um nome para o nosso *desconhecido inato*, como Maia lhe chama. A subjectividade ocidental funda-se, assim, numa exigência impossível de concretizar: para que alguém se conheça a si mesmo, e para que pratique o bem, deve ser capaz de se identificar *inteiramente* com o irrepresentável – o que equivale a afirmar, como veremos mais adiante, que se deve apropriar daquilo que é, por definição, inapropriável.

Ora, o pensamento de Platão vem, sem dúvida, fortalecer e consolidar esta via salvífica que se propõe a erradicar o mal através da restituição da alma a um estado

³²¹ Jean-Pierre Vernant – “Aspects de la personne dans la religion Grecque” (1973), p. 36-37.

originário, restituição essa pensada como um acto mnemónico que re-identifica (re-úne, re-liga) o indivíduo com um todo divino, anterior, a que este teria sido arrancado. Em Platão, esse acto mnemónico, reformulado pela sua teoria do conhecimento, ganha o nome *anamnese*, a recordação do mundo das realidades originárias, o mundo das Ideias, cuja contemplação permitiria ao iniciado *re-conhecer* a sua proveniência divina, imutável, perfeitamente atemporal. É assim, segundo Vernant, que Platão retém dois traços da segunda fase da memória mítica acima exposta: a «saída do tempo» e a «união com a divindade», pelo que a memória continua a ser concebida como um instrumento de luta contra o tempo humano.³²²

Pela minha parte, proponho que a persistência desses dois traços se articula ainda com a persistência de um traço da memória mítica mais arcaica, que descrevi no capítulo anterior. Discernimo-la na continuidade da associação, absolutamente estruturante para o nosso pensamento, entre a visão e o conhecimento, a associação que permitiu a Vernant equiparar o dom poético do período arcaico a um dom visionário. Certamente, a reformulação platónica da equiparação entre o ver e o saber, distinguindo-se pronunciadamente daquela patente na poesia homérica, aprofunda e consolida o seu uso metafórico, dado que a contemplação do mundo das ideias não almeja de modo algum a visualização de algo visível (mesmo se incorpóreo), mas a apreensão da essência invisível das coisas. Por outras palavras, o dom visionário que Platão reclama não quer nada da visão sensível, se não um esquema de apropriação: trata-se de captar ideias com o “olho” da mente. Mas, então, as Ideias que advêm pelo método platónico continuam a ser interpretadas como uma realidade extrínseca ao sujeito, totalmente independente deste e do aparelho perceptivo que as captura, o que significa que não são tidas em conta como *representações* da realidade, mas como a realidade em si mesma – e como a realidade mais real possível, a própria essência do real. Ora, a *Ideia* é designada por Platão como *eidos*, palavra proveniente da raiz **weid* que reporta à visão, e de onde também provém o *eidôlon* (que Platão emprega pejorativamente para designar a imagem como imitação das aparências, mas que, como já vimos, começa por designar um estranho aparecer, uma presença indistinguível de uma ausência). *Eidos*, por sua vez, pode ser traduzido como aparência ou forma, mas Platão mobiliza esta palavra para designar especificamente a essência não-física e

³²² Cf. Jean-Pierre Vernant – *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica* ([1988] 1990), p. 161.

invisível de tudo aquilo que, encarnando no mundo sensível, dela deriva a sua forma como de um molde. Contemplar o *eidos* significa, portanto, recuar à “forma” verdadeira, original, à qual todas as formas sensíveis invariavelmente se reportam, pois dela provêm, mas em relação à qual têm apenas um estatuto segundo, não passando de reproduções. Consequentemente, o *eidos* assim pensado retém o sentido de uma matriz que, reproduzindo-se, *actua como fonte do presente*... E no que respeita ao ser humano encarnado, o *eidos* concebe-se como a matriz que reproduz o *tipo* de alma de cada indivíduo, determinando o seu modo de ser. O que significa que, mesmo se o antigo passado mítico é reformulado como um presente imóvel (mesmo se a origem passa a ser pensada como uma eternidade), a função mítica de determinar o presente com base num suposto testemunho directo da origem (implícita na equiparação entre o ver e o saber patente na apreensão eidética do Ser) continua perfeitamente actuante no acto mnemónico tal como Platão o descreve.

Vejamos, pois, como é que a persistência destes traços da memória mítica se articula com a reformulação da noção de *psyché* que Platão avança, pois é a partir daí que podemos começar a aprofundar o motivo mais profundo da rejeição platónica do gesto artístico: o pressentimento de uma indeterminação essencial do ser humano. É esse mesmo gesto que põe em causa uma concepção do Ser em Platão a que poderíamos chamar, literalmente, «tipográfica» (retomando um termo de Lacoue-Labarthe, que, como se tornará evidente mais adiante, já guia todo este desenvolvimento da minha exposição).

Ora, no pensamento de Platão a identificação do eu consciente com a *psyché* aprofundou-se, pelo que, continuando a designar a força motriz que orienta as acções de um indivíduo, ela já não designa um ser estranho que coabita com a consciência do indivíduo, mas a essência do próprio indivíduo, o que ele é «na realidade». Então, se o conhecimento do real passa pela contemplação do mundo das Ideias, e se estas são perfeitamente unas e imutáveis, é necessário que a reformulação da *psyché* avançada por Platão concilie a proveniência divina da alma com a natureza contraditória dos diferentes impulsos que movem o ser humano. Dando continuidade às crenças desenvolvidas pela doutrina de reencarnação das almas, Platão propõe que, ao separar-se do divino e ao encarnar num corpo, a alma fragmenta-se, subdivide-se, o que explica que o homem seja atormentado por impulsos distintos e contraditórios, sem deixar de oferecer uma nova via para a sua re-união: já não se trata de recorrer a exercícios

respiratórios, já não se trata de recordar as vidas passadas, mas de ser capaz de *ordenar* correctamente as partes de um modo que favoreça a ascese.

No *Fedro*, essa organização da alma é descrita por via da alegoria da biga alada e do seu cocheiro (246a - 246b, 252c - 256d), segundo a qual a alma é composta por três elementos: um cocheiro, que tem como função guiar a alma, e uma parelha de cavalos, um belo e bom, o outro com as qualidades contrárias. O cavalo bom, obediente ao cocheiro, é seu auxiliar, enquanto o outro, caprichoso e indisciplinado, ameaça constantemente o equilíbrio do conjunto. Já no livro IV d'A *República*, é a subdivisão dos cidadãos da cidade ideal em três classes – os chefes, os auxiliares e os produtores – que, espelhando o mesmo princípio organizacional, serve de mote para a introdução da constituição tripartida da alma, composta por um elemento racional (o chefe), um elemento irascível (o auxiliar) e um elemento concupiscível (o produtor). Então, ainda que seja o “corpo social” a reflectir a hierarquia metafísica do corpo e da alma, as funções específicas das três classes de cidadãos esclarecem sobre a ordenação da alma: tal como cada cidadão contribuiria para a harmonia da cidade ao ater-se à função e ao lugar atribuídos à sua classe, caberia, a cada um dos elementos da alma, respeitar a sua função específica e a sua posição na cadeia de comando: o elemento racional comanda os outros dois, sendo que o elemento irascível³²³, irritando-se com o elemento concupiscível (o elemento apetitivo que se ocupa dos desejos corporais), assume um papel intermediário, auxiliar da razão. Respeitada a ordem, cada uma das partes da alma seria capaz de produzir uma qualidade (respectivamente: a sabedoria, a coragem e a temperança), e essas três qualidades juntas fariam «saltar a faísca da justiça» (435a). Em suma, a justiça (o bem) depende da elevação da razão acima de tudo o resto: o dualismo contraditório e desconcertante das pulsões humanas (a agressividade e o desejo), sempre em risco de degenerar numa guerra interna, seria resolvido pela submissão a um único princípio, a razão. E, na medida em que uma tal ordenação favorece a ascese (o retorno à origem que liberta a alma dos constrangimentos terrenos), o indivíduo que traz a sua alma bem ordenada, aquele capaz de se auto-dominar ou de se auto-controlar, já gozará, em vida, de uma certa “liberdade” da alma, visto que se torna «senhor de si mesmo» em vez de ser um «escravo» dos seus apetites.

³²³ Em grego, *thymoeidés*, é neste elemento que é integrado o *thumos* homérico, que adquire um significado mais reduzido de emotividade.

Logicamente, Platão atribui ao filósofo (àquele que se dedica à filo-sofia, ao amor pela sabedoria) a função de orientar este projecto de ordenação e auto-apropriação da alma, possibilitando-lhe a ascese, e é nesse ponto de contacto entre a teoria da alma tripartida (a “psico-logia” platónica) e a teoria do conhecimento que entra em jogo a função mítica – mas uma função mítica reformulada pelo advento da autoconsciência, transformada na impossível missão de *definir* o sujeito através de um movimento fusional de reintegração num todo. Vejamos, pois, como se joga essa contradição no pensamento de Platão.

Ao encarnar num corpo, a alma fragmenta-se e degrada-se, condenando-se à indiferenciação da desordem, mas ela retém, na parte racional, a parte superior à qual as outras se devem submeter, uma vaga memória da sua forma original, através da qual pode orientar o comportamento na direcção do imutável, do permanente, do bem. Consequentemente, o princípio pelo qual a acção humana se deve pautar, a racionalidade, é formulado como uma rejeição da alterabilidade própria à vida (doravante pensada como exílio da alma), chegando Platão a propor, através da personagem Sócrates, no diálogo *Fédon*, que a filosofia é uma preparação para a morte – não uma preparação para a aceitação do inevitável desaparecimento que se segue à morte, mas para a passagem à imortalidade através da morte. O que significa que a anamnese, tal como Platão a elabora, pretendendo decantar o ser, aproximá-lo da sua forma original através da sua redução a puro pensamento, equivale a um «antegoço da morte», essa última metamorfose do ser que finalmente o estabiliza.³²⁴ De maneira que, se aquele que traz a sua alma bem ordenada já usufrui, em vida, de uma certa liberdade da alma, *senhora de si*, seria apenas depois da morte que esta se libertaria verdadeiramente de qualquer constrangimento, dado que apenas a parte racional da alma é considerada imortal. Então, se Platão rejeita o exemplo heróico dos guerreiros homéricos (rejeitando sobretudo, como veremos, a vertigem das Sereias a que Ulisses se submete), o filósofo recupera, não obstante, a bela morte iliádica, reformulada na serenidade de Sócrates perante a sua condenação à morte: só a morte consegue gerar o ser plenamente racional. Nas palavras de Vernant, a alma platónica «não é verdadeiramente ela própria senão depois da morte».³²⁵

³²⁴ A expressão é de Vernant – *Op. cit.*, p. 162.

³²⁵ *Ibid.*, p. 162.

Eis, pois, a configuração platónica da tendência regressiva que imediatamente transforma a auto-afirmação numa auto-negação: quem se torna consciente de si mesmo deve orientar as suas acções de tal forma que possa avançar sem medo para a morte, julgando apropriar-se de si mesmo através da fixação permanente que a morte efectua. Então, se esta compreensão da libertação da alma como auto-apropriação (que, levada às últimas consequências, se revela uma exigência de auto-sacrifício), pode parecer relativamente inócua ou até desejável, assim descrita no singular, figurada na serenidade de Sócrates perante a morte, lembremos porém que o programa de Platão almeja o colectivo, a massa de cidadãos, que deverá delegar numa única cabeça a condução desse princípio de apropriação que tem como extremo a marcha destemida para a morte. Instalada por Platão nos fundamentos do discurso filosófico, uma tal «máxima de apropriação» (a expressão, a que voltaremos, é, mais uma vez, de Lacoue-Labarthe) não deixará mais de informar e enformar o pensamento ocidental – uma herança que se revela terrível sempre que nos deixamos levar pela exigência de uma apropriação *total* de nós mesmos, sempre que nos regemos por aquilo que pode ser designado como uma lógica da identidade.

Importa, pois, explicitar a existência da terceira alternativa, nem filosófico-religiosa, nem sofista, que a mesma tradição grega nos lega: a via artística, em que a secularização da palavra expõe o acto representacional – o único meio ao nosso alcance para objectivar a alma humana (a articulação tensa de uma autoconsciência e de um *desconhecido inato*) – como um acto declaradamente ficcional. Sem oferecer qualquer cura para a angústia da separação, sem operar qualquer tipo de unificação ou estabilização do ser, e retendo uma ambígua correspondência entre os contrários que não está a serviço de uma vontade de prevalecer sobre outrem, a arte permite-nos um outro movimento: ao lamentar a condição do homem, transforma esse lamento num doce canto, através do qual se torna possível suportar um autoquestionamento que as outras vias não ousam. A arte suporta a dúvida, que é como quem diz: sustenta-a, dá-lhe espaço para crescer e multiplicar-se.

Ora, ao contrário do abismo que o canto das Sereias abre sob quem as escuta, o discurso platónico, ávido de certezas sobre o que é e o que não é, supõe uma base firme, bem sólida e segura, que resguarda de qualquer dúvida sobre si mesmo quem lhe der ouvidos. Todavia, se Platão, relançando a memória mítica (ou seja, a mimese que ele mesmo denega...), procura instituir um Ser estável e imutável, os seus diálogos não deixam de ser agitados (e animados) por uma série de contradições e ambiguidades. No

próximo ponto começamos a desfiar esta complexidade do pensamento platônico a partir da leitura de uma passagem do *Fedro*, onde se esboça a sua proposta de substituir o canto poético pela filosofia. Numa passagem desse diálogo, que reproduzo em baixo, Sócrates apresenta o mito das cigarras, figuras que podemos compreender como um segundo desdobramento da potência da inspiração. As mortíferas Sereias, que na *Odisseia* receberam a descarga de toda a perigosidade associável às Musas, são aqui reduzidas a meros insectos, cigarras cujo ruído, quando muito, induz sonolência...

I.4.3 Resistir às cigarras

[Sócrates] *É minha opinião que as cigarras, cantando por sobre as nossas cabeças, na força do calor, e conversando umas com as outras, nos observam também lá de cima. Ora, se elas vissem que também nós os dois, como faz a maioria, em vez de conversarmos na maré do meio-dia, dormitávamos e ficávamos seduzidos com os seus cantos por preguiça mental, com razão se ririam de nós, considerando-nos uns pobres diabos que vieram até este seu refúgio para repousar, como cordeirinhos que dormem a sesta junto à fonte. Se, pelo contrário, nos virem conversar e evitá-las, como as Sereias, sem nos deixarmos encantar, talvez que, tomadas de admiração, nos entreguem a nós o prémio que da parte dos deuses obtiveram para conceder aos homens.*

[Fedro] *E qual é esse privilégio que elas detêm? Ao que parece, é coisa de que nunca ouvi falar.*

[Sócrates] *E todavia não fica bem a um devoto das Musas nunca ter ouvido falar de semelhante coisa! Diz-se que outrora, antes do nascimento das Musas, as cigarras eram homens. Mas, quando as Musas surgiram e apareceu o canto, alguns dos homens dessa época sentiram-se de tal maneira arrebatados pelo prazer da música que, à força de cantar, descuidaram o alimento e a bebida, e morreram sem dar por isso. Deles nasce então a raça das cigarras, que recebeu das musas o privilégio de nunca precisar de alimento desde a nascença, mas de se dedicar de imediato ao canto até à hora da morte, sem comer nem beber. Depois, vão junto das Musas, anunciar a cada uma quem as honra aqui na terra. Assim, a Terpsícore informam-na sobre os que a têm homenageado nos coros, de modo a torná-la mais benévola; a Érato, sobre os que a honram em matéria de amor; e às outras do mesmo modo, segundo a modalidade de honrarias de cada uma. Mas a Calíope, a mais venerada, e à que vem a seguir, Urânia, informam sobre os que passam a vida filosoficamente e honram a arte que lhes é*

própria, porque, dentre as Musas, são sobretudo elas que, ocupando-se do Céu e das questões divinas e humanas, cantam com a mais bela voz. Por muitas razões, portanto, devemos conversar e não dormir, na hora do meio-dia. (258e-259d)

A associação platónica das cigarras às Sereias é analisada por Jacqueline Assaël no seu texto “Sirènes, cigales et muses: Degrés de l’initiation poétique dans les représentations mystériques des Grecs” (2003)³²⁶. Aí, a autora começa por sublinhar o carácter religioso desta passagem do *Fedro*, onde se delineia, segundo a autora, uma prova iniciática proposta por Sócrates ao seu interlocutor: conceder acesso à plenitude do Ser – uma missão, como vimos no ponto anterior, que Platão reserva à filosofia. Mas então, os elementos simbólicos que conferem uma qualidade religiosa ao episódio revelam-se extremamente próximos, se não mesmo idênticos, aos que estão associados ao exercício poético. Se um pouco antes da passagem transcrita acima, Sócrates reconhece a proximidade das suas palavras ao ditirambo (238d), ele chega mesmo a apelar às Musas para o auxiliarem no discurso (237a), descrevendo os seus pensamentos como oriundos de «certas fontes estranhas, quaisquer que elas sejam», entrando pelos ouvidos e enchendo-o «à maneira de uma bilha» (235d). Nesta prova iniciática que levará à revelação do Ser, portanto, a filosofia e o canto poético são consideravelmente indistintas. Não só partilham as figuras míticas que personificam a potência da inspiração (a potência da revelação), como as entidades intermediárias que testam o aprendiz de filósofo, as cigarras, são as mesmas, segundo o mito apresentado, que iniciam os poetas.

Ora, Sócrates diz que as cigarras eram homens de uma outra época que soçobraram ao escutar as Musas, pois tal foi o fascínio com que se entregaram ao seu canto que se esqueceram de beber e de comer. Se descortinarmos nesse outrora o antigo paradigma que tenho vindo a descrever, reconhecemos nessas Musas mortíferas as Sereias odisseicas, e nesses homens esquecidos deles mesmos os antigos poetas que se entregavam ao canto da morte. Todavia, segundo Sócrates, é dado a tais vítimas reencarnar num corpo de cigarra, um insecto que se acreditava, na Antiguidade, livre da necessidade de comer e beber. Existindo no limiar da corporalidade, apontando para uma valorização da alma em detrimento dos apetites corporais, esses seres passam a

³²⁶ Em português, *Sereias, Cigarras e Musas: graus de iniciação poética nas representações místicas dos Gregos*.

ocupar-se da iniciação dos novos poetas, os poetas que, ao contrário dos antigos, dominariam a arte da poesia, repensada como arte da elevação da alma. O novo poeta deve escutar o antigo poeta, e só depois de ultrapassar a prova que este lhe propõe, pode aceder à revelação das Musas. Todavia, como Assaël começa desde logo por notar, Platão identifica as cigarras com as Sereias, identificando assim o momento da inspiração poética com a experiência de um risco. Ora, embora Sócrates reaja com espanto à ignorância de Fedro, parecendo dar a entender que o mito das cigarras tratar-se-ia de uma tradição bem estabelecida, Assaël sublinha que este constitui na verdade uma novidade introduzida por Platão, que lhe permite avançar uma nova interpretação do episódio odisséico em que Ulisses é tentado pelas Sereias.³²⁷ Com efeito, vários elementos, além da referência explícita às Sereias, dão a ver a continuidade entre essas figuras e as cigarras descritas por Platão: a hora do meio-dia, o calor abrasador, a tentação de adormecer e o imperativo de permanecer acordado. Callois, embora não tenha abordado a relação entre as Sereias e as Musas, também notou esta afinidade entre as Sereias e as cigarras platônicas, associando-as ainda aos Lotófagos, um povo amante da planta de lótus, que teria um efeito narcotizante, indutor do sono.³²⁸ O canto das cigarras é sedutor, mas ameaça a capacidade de vigilância de quem se entrega ao deleite de as escutar.

Demoremo-nos neste segundo desdobramento das figuras da inspiração. A transformação das Sereias em cigarras é significativa, conquanto parece apontar para uma origem humana da potência inspiradora, dado que estas seriam uma reencarnação dos antigos poetas. A função iniciática que o antigo poeta assume face ao novo poeta renunciaria assim a fórmula que Kant virá a enunciar, muitos séculos volvidos, segundo a qual um génio precisa do exemplo de outro génio para despertar, pois o desejo pelo canto que levaria um poeta a fazer soar a sua voz só despertaria por via da escuta da voz de um poeta anterior. Todavia, para Platão, as cigarras são apenas o primeiro passo de um ambicioso movimento ascendente, pelo que se situam na base inferior de uma hierarquia de figuras tutelares da inspiração, são como que um mal necessário para aceder às Musas – só as Musas, verdadeiras divindades, poderiam dispensar ao poeta uma visão verdadeira. Reformulada pela lógica racional, a lógica da exclusão dos contrários, a divindade perdeu a ambivalência do anterior período de

³²⁷ Cf. Jacqueline Assaël – “Sirènes, cigales et muses: Degrés de l’initiation poétique dans les représentations mystériques des Grecs” (2003), p. 142-143.

³²⁸ Cf. Assaël – *Op. cit.*, p. 54.

transição, não pode ser outra coisa senão uma força benévola que atrai a alma para o bem ao revelar a verdade, pelo que a componente, digamos, *arriscada* da inspiração passa a ser figurada pela cigarra.

Como vimos no capítulo anterior, já na *Odisseia* a Sereia recebe a descarga dos aspectos negativos que se podem associar à experiência da inspiração, o que também pode ser descrito, sem dúvida, como uma estratégia de purificação das Musas. A transformação platónica das Sereias nas cigarras corresponderá, assim, a um redobrado esforço de purificação da potência da inspiração, através da dissociação dos efeitos positivos e dos efeitos negativos em duas figuras distintas, que por sua vez inspiram dois destinos diferentes. No mito das cigarras, essa necessidade de diferenciar o bom e o mau como dois caminhos distintos, que não podem ser percorridos em simultâneo, aprofunda-se. Se as Sereias odisséicas, que já se pensavam como potências opostas às das Musas, são concebidas como seres híbridos – parte divina, parte mulher, parte animal –, as cigarras platónicas encontram-se não só desprovidas de qualquer estatuto divino, como perderam a forma humana (a forma, recordemos, que o humano receberia de um modelo divino). Mais: se a voz das Sereias oscila entre a palavra clara e o som inarticulado (pois tanto é considerada igual à das Musas, como é comparada aos lamentos fúnebres ou a um som da natureza – Ulisses descreve-a como um «enxame de cantos», ao relatar o encontro com as Sereias à sua esposa Penélope, e noutras fontes a voz das Sereias é também comparada ao som do vento do mar ou às ondas a chocar nas rochas),³²⁹ o canto das cigarras é já inteiramente desprovido de palavra. Trata-se de um ruído entorpecedor, nos antípodas do uso da razão. Pelo que, se o divino é identificado com o racional, um tal canto tão animalesco, tão “inferior”, não poderá jamais viabilizar o movimento de ascense através da qual o iniciado lograria alcançar a plenitude do Ser. E, no entanto, a cigarra não deixa de ser mobilizada para a prova iniciática.

Voltemos, pois, à proposta de Assaël, de que esta passagem platónica avança uma nova interpretação da passagem odisséica pelas Sereias, ou seja, da experiência da inspiração que já começa a ser iluminada pela compreensão do facto da ficção. Se, na *Odisseia*, a prova de Ulisses consiste em aprender a enfrentar as Sereias sem morrer, no *Fedro* exige-se, não só que o iniciado sobreviva ao chamamento do canto, mas que seja capaz de o escutar sem perder a razão. Esta reformulação visa um novo desfecho: depois de escutar as Sereias, Ulisses retoma a sua errância sem qualquer ganho

³²⁹ Cf. Anne Debrosse – *Op.cit.*, p. 149.

aparente; já o iniciado descrito por Platão, conservando o seu juízo, conquista um prémio: depois de vencer as cigarras, é conduzido às Musas, que lhe revelarão a verdade. Platão procura assim levar mais longe a astúcia de Ulisses. Ulisses não deseja realmente apoderar-se da potência do canto das Sereias, o seu desejo mais profundo é o de se submeter ao seu canto. Salvaguardado pelo estratagema das cordas, Ulisses não abdica de o experienciar, não teme sofrê-lo, sujeitar-se ao paroxismo, no limiar do suportável, da estranha mistura de dor e prazer com que a voz das Sereias o preenche. Sim, ele faz-se atar para sobreviver, mas então aceita ser temporariamente dominado. Há até algo de risível, se não mesmo humilhante, na sua situação. Maurice Blanchot, cuja leitura deste episódio haverei de aprofundar num outro lugar³³⁰, descreve Ulisses como um «cobarde», chamando atenção para o prazer que a tripulação de Ulisses terá sentido, acedendo à «satisfação de dominar o seu senhor», ao vê-lo «contorcer-se ridiculamente, com caretas de êxtase no vazio».³³¹ Platão, por sua vez, não admite tal sujeição, tal sublevação hierárquica: se Sócrates acede a escutar o canto das cigarras, é para afirmar a sua superioridade face a essas potências intermediárias, para se mostrar capaz de dominar em si o apelo do animalesco, do irracional. Vencida a prova, ele será conduzido às Musas e, especificamente, às Musas mais veneradas, as que favorecem «os que passam a vida filosoficamente e honram a arte que lhes é própria». Então, o novo poeta, mestre de si mesmo, revela-se nada mais nada menos que um filósofo...

Eis o modo como esta passagem, reconhecendo ainda uma profunda afinidade entre a filosofia e o canto poético, delineia desde logo uma pretensa ultrapassagem da filosofia face à poesia, uma evolução que a secularização da palavra, vertida para uma lógica racional, lograria operar (e note-se que é na continuidade desta lógica que, muitos séculos depois, no auge do empreendimento metafísico que Platão põe em movimento, Hegel terá declarado que a arte é uma coisa do passado, um passo intermédio entre a natureza e a vida do Espírito). Não sendo capaz de dominar o elemento animalesco (não sendo capaz de se libertar do domínio do irracional), o gesto artístico escapa ao controlo do sujeito que se entrega à inspiração, pelo que a obra daí resultante escapa à possibilidade da instrumentalização. O que torna a experiência odisseica arriscada é que, ao passar pelas Sereias, Ulisses não tem outro objectivo se não escutá-las, ou, se tem, esquece-o. O Sócrates platónico, por sua vez, teria sabido reduzir a perigosa

³³⁰ Remeto aqui para o anexo “Inspiração” (entrada para o *Dictionnaire Maurice Blanchot*), onde já comecei a tratar a interpretação que Blanchot faz do encontro entre Ulisses e as Sereias.

³³¹ Maurice Blanchot – *O Livro Por Vir* ([1959] 2018), p. 16.

potência do canto a um instrumento de acesso a um discurso superior, o discurso filosófico, concebido como uma via segura através da qual se contempla a verdade. Como veremos no próximo ponto, ao contrário da filosofia platónica, a arte (tal como a filosofia platónica a considera) não é considerada uma técnica na medida em que não serve como um meio para atingir um fim – e a filosofia platónica, que supostamente a ultrapassa, propõe-se a alcançar nada mais nada menos do que o *fim* do tempo: o fim da alteração, a apropriação de si mesmo enquanto unidade imutável e indivisível.

Ora, é sabido onde desemboca o pensamento de Platão a respeito da arte que aqui se esboça, condensado na decisão de expulsar os artistas miméticos da sua cidade ideal³³², o que parece indicar que o tomemos como o precursor de um totalitarismo que pretende eliminar a liberdade artística, banindo toda as representações ou os modos de representar que não servem a ideologia favorecida pelo Estado por si idealizado – e, em certa medida, isso é válido.³³³ No entanto, o assunto é complexo, pois como Havelock sugere num ensaio introdutório à obra de Platão, a rejeição platónica do canto poético (extensível às artes miméticas em geral) também pode ser interpretada como um combate contra a “ideologia” dominante no seu tempo, dado que ao longo de todo o período arcaico grego a poesia continua a ser, por excelência, o veículo de preservação da palavra – um «compêndio de assuntos a memorizar, de uma tradição a manter, de uma *paideia* a transmitir»³³⁴ –, continuando assim, como vimos no capítulo anterior, a determinar reflexiva e inconscientemente a formação dos habitantes da *pólis*. Neste sentido, ao rejeitar o canto poético, Platão vai contra «séculos de habituação a uma experiência rítmica memorizada».³³⁵ Sem dúvida, a passagem de um paradigma mítico para um paradigma mental racional, que Platão consolida profundamente, constitui um passo tremendo para o questionamento e para a rejeição de princípios religiosos limitadores dos modos de ser. Contudo, a recusa de uma tradição anterior não significa de todo que sejamos capazes de nos ver livres da instituição de novas normas, mais ou menos arbitrárias, condicionadoras dos modos de ser.

³³² Aprofundo os meandros da “expulsão” platónica no ponto 1.4.6 *O golpe do espelho e a vítima sacrificial*.

³³³ É essa a crítica de Karl Popper a Platão, no seu influente ensaio *A Sociedade Aberta e os seus Inimigos* (1945).

³³⁴ Cf. Havelock – *Op. cit.*, p. 49.

³³⁵ *Ibid.*, p. 47. Sobre esta ruptura operada por Platão face a um tal «estado mental» antagónico ao racionalismo, Havelock acrescenta, ainda na mesma página, que o filósofo exorta os homens a questionar a experiência poética, «a rearranjá-la, a pensar sobre o que dizem, em vez de apenas o dizerem», a separarem-se dela «em vez de se identificarem com ela», a tornarem-se eles mesmos «o “sujeito” que se mantém diferenciado do “objecto” para o reconsiderar, analisar e avaliar, em vez de apenas o “imitar”».

No seu ensaio sobre os gregos e o irracional, Doods dedica-se, também, a um levantamento das dificuldades implicadas no desenvolvimento do racionalismo (nomeadamente a descoberta vertiginosa de uma liberdade ilimitada, a habilitação para racionalizar a brutalidade, mas também a tendência regressiva a uma religiosidade arreigada, o chamado fanatismo religioso) e propõe que, face à instabilidade desencadeada pelo novo paradigma racional, Platão avança uma «contra-reforma religiosa».³³⁶ A estabilização platónica do processo de secularização das mentalidades dar-se-ia através da fixação de um novo cânone, doravante decretado pelo filósofo, um modelo ideal que asseguraria, pela sua qualidade racional, a manutenção de um sistema moral. Platão avança assim, segundo Doods, uma «solução conservadora», a sujeição do pensamento à censura do racional. Mas, então, Platão cede a um medo que Doods diagnostica como o calcanhar de Aquiles, tanto da Antiguidade grega como da modernidade, designando-o de «receio da liberdade – a recusa inconsciente do pesado fardo da escolha individual, que uma sociedade aberta impõe aos seus membros».³³⁷ É que na cidade idealizada por Platão, não o podemos esquecer, apenas alguns, muito poucos, logram tornar-se senhores de si mesmos, conquistando assim o direito de comandar os outros.

Eis, portanto, as consequências políticas do equívoco que ainda hoje constrange o nosso pensamento: tais senhores confluem ou confundem liberdade com dominação. Então, o receio da liberdade, indistinguível do receio da falta de controlo, inevitavelmente resulta na rejeição ou na delegação da responsabilidade pessoal, que não deixa nunca de comportar um preço: o desenvolvimento de uma «neurose religiosa», segundo o autor, todo um cortejo irracional de tabus, superstições, sentimentos de culpa e expiações.³³⁸ A seu tempo, aprofundarei de que maneira a solução conservadora proposta por Platão não tem como conter um virulento (que é como quem diz, contagioso) retorno do irracional. Por agora, importa reter o apelo com

³³⁶ Ver o capítulo “Platão, a alma irracional e conglomerado herdado”, p. 223-252.

³³⁷ Doods – *Op. cit.*, p. 271. Na mesma página, Doods prossegue: «Se tal motivação é aceite como uma *vera causa* (e há hoje provas muito fortes de que é uma *vera causa*), podemos suspeitar da sua acção em muitos lugares. Podemos suspeitá-lo no endurecimento da especulação filosófica, em dogmas quase religiosos, que ofereceram ao indivíduo uma regra de vida imutável; no receio de uma pesquisa inconveniente, expressa mesmo por um Cleanto ou por um Epicuro; mais tarde, e a um nível mais popular, na procura de um profeta ou de uma escritura; e, geralmente, na reverência patética pela palavra escrita, característica de finais da época romana e da época medieval – uma prontidão, como diz Nock, “para aceitar afirmações porque estavam nos livros”».

³³⁸ *Ibid.*, p. 271-273.

que Doods termina o seu ensaio, e que pode ser sintetizado por uma passagem de Lionel Knights (que o autor convoca já em nota de rodapé):

o que precisamos não é de abandonar a razão, mas apenas de reconhecer que a razão [...] confundiu a parte com o todo e arbitrariamente impôs limites à sua própria acção.³³⁹

É por isso, seguindo a abordagem sugerida por Maia, que nos devemos esforçar por pensar o gesto artístico com e sem Platão. Com Platão, porque é a sua rejeição do paradigma mítico (em que a “arte”, ainda indistinta da religião, é pensada como a reactivação de um padrão original) que contribui para que se conceba a arte na sua própria possibilidade, uma produção ficcional que não remete para nada de original (nenhum princípio pré-estabelecido, o que significa que a arte reserva em si um princípio de insubmissão). Sem Platão, porque, ao rejeitar o paradigma mítico, Platão contorna a via artística que então se delineia e avança imediatamente com a proposta de uma nova via que substituirá, não tanto a arte (no sentido que acabámos de delimitar), mas a representação ritual do antigo paradigma mítico, instalando o filósofo como o novo mestre da verdade, mesmo se essa verdade tenha agora de ser argumentada, defendida, postulada. Consequentemente, a cidade ideal proposta por Platão – uma cidade que não passa de uma ficção, mas que, enquanto ficção, não deixou de inspirar, para o bem e para o mal, todo o edifício da cultura ocidental – impõe limites arbitrários aos modos de ser, nomeadamente a recusa do elemento arriscado da experiência da inspiração, a recusa de experimentá-la em toda a sua amplitude de possibilidades, sem um roteiro pré-concebido, sem um manual de instruções morais.

Com e sem Platão, consideremos, então, as palavras que Sócrates troca com Gláucon perto do final d’*A República*, a propósito da atitude ideal a adoptar perante a poesia, a qual permanece para o filósofo, apesar de tudo, uma experiência atraente, cativante, tentadora:

[Sócrates] Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembrarmos de novo a poesia, por, justificadamente, excluirmos da cidade uma arte desta espécie. Era a razão que a isso nos impelia. [...] Mesmo assim, diga-se que, se a poesia imitativa voltada para o prazer

³³⁹ *Ibid.*, p. 288, nota 904.

tiver argumentos para provar que deve estar presente numa cidade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce; mas seria impiedade trair o que julgamos ser verdadeiro. Ou não te sentes também seduzido pela poesia, meu amigo, sobretudo quando a contemplos através de Homero?

[Gláucon] Sinto, e muito.

[Sócrates] Logo, é justo deixá-la regressar, uma vez que ela se justifique, em metros líricos ou em quaisquer outros?

[Gláucon] Absolutamente.

[Sócrates] Concederemos certamente aos seus defensores, que não forem poetas, mas forem amadores de poesia, que falem em prosa, em sua defesa, mostrando como é não só agradável, como útil, para os Estados e a vida humana. E escutá-los-emos favoravelmente, porquanto só teremos vantagem, se se vir que ela é não só agradável, como também útil.

[Gláucon] Como não havemos de lucrar?

[Sócrates] Mas se assim não for, meu caro amigo, faremos como aqueles que, quando estão apaixonados por alguém, e reconhecem que aquele amor não lhes é proveitoso, se afastam dele, embora com esforço; do mesmo modo que nós, devido ao amor por essa poesia que em nós se formou por influência da educação dos nossos belos Estados, estaremos dispostos a vê-la como muito boa e verdadeira, mas, enquanto não for capaz de se justificar; escutá-la-emos, repetindo para nós mesmos os argumentos que expusemos, e aquele mesmo canto mágico, tomando precauções para não cairmos novamente naquela paixão da nossa infância, e que é a da maioria. Repetiremos que não devemos preocupar-nos com esta poesia, como detentora da verdade, e como coisa séria, mas o ouvinte deve estar prevenido, receando pelo seu governo interior, e acreditar nas nossas afirmações acerca da poesia. [...] É um grande combate, meu caro Gláucon, é grande, e mais do que parece, o que consiste em nos tornarmos bons ou maus (607b - 608a).

Ao escrever estas linhas, Platão mantém, aparentemente, a porta aberta para uma defesa da poesia, mas o filósofo já tinha encenado, no diálogo *Íon*, um “combate” entre a filosofia e a poesia, onde o defensor da poesia, um rapsodo, é declarado um ser irracional (e portanto, segundo a lógica exposta n’*A República*, ele não é «útil» ao Estado, logo não deve ter aí lugar). Como veremos no próximo ponto, essa declaração tem algo de trapaceiro, na medida em que a poesia é julgada em função dos princípios (e dos fins) que Platão elegeu para a filosofia. Para não voltarmos a cair na armadilha de Platão, uma refutação da rejeição platônica da arte não deve passar, portanto, por uma

justificação de como, “apesar de tudo”, a arte viabilizaria um domínio do racional sobre o irracional (uma demanda que facilmente se delineia num impulso demasiado apressado de refutar a suposta incompatibilidade, avançada no *Íon*, entre a inspiração e a técnica), sobretudo porque é precisamente a valorização da distinção entre a técnica e o fazer artístico, como fazer inspirado, que não devemos perder de vista. Dito de outra maneira, a refutação da incompatibilidade entre a arte e a técnica não deve resultar numa indistinção entre as duas. A afirmação de um valor positivo da arte para a cidade (para o ser em comunidade) deve, em vez disso, contornar a armadilha platónica de argumentar contra a sua inutilidade e basear-se numa demonstração de como a autoconsciência pode coexistir com o apelo irracional daquilo que a excede – com a sobrevivência de uma *paixão infantil*, isto é, de um estado absolutamente vulnerável em que se intensifica a nossa abertura à influência e à alteração: a inspiração. Nos próximos pontos, com e sem Platão, é nas contradições da sua obra que buscaremos pistas para uma reconsideração da relação entre a arte e a comunidade, relação essa que depende, afinal, da interpretação que se faz da relação entre a autoconsciência e a arriscada experiência da inspiração.

I.4.4 Da inspiração à falsificação

No ponto anterior, procurei deixar claro de que forma a apropriação das divindades tutelares da poesia pela filosofia de Platão se propõe a operar uma substituição com repercussões duradouras para a relação entre a filosofia e aquilo que viemos a entender por arte. Essa apropriação filosófica das Musas (e a purga a que ela obriga) é profundamente esclarecedora de um empolamento da ambivalência perante a experiência da inspiração a que este capítulo se dedica, mas ela não é, de todo, a única estratégia adoptada por Platão para propor a superioridade da filosofia face à poesia, nem sequer a mais óbvia. Nos próximos pontos, considero a multiplicidade de tácticas a que Platão recorre, e que podem ser agrupadas em dois grupos, aos quais correspondem duas concepções distintas (e contraditórias entre si) da poesia. No primeiro, que abordarei a partir do *Fedro* e do *Íon*, afirma-se que os poetas compõem os seus versos graças à inspiração, o que ainda admite uma avaliação algo ambígua acerca da poesia, pois a afirmação da sua origem divina tanto serve para a elogiar como para a condenar. No segundo, que abordarei a partir d’*A República*, a poesia é já concebida como uma

mera produção mimética, o resultado de um acto de falsificação, desprovido de qualquer valor redentor.

Ora, no episódio das cigarras, como vimos, já se descortina um poeta em queda, desqualificado em favor do novo mestre da verdade, o filósofo. No *Fedro*, contudo, a superioridade da filosofia é afirmada com bastante mais clareza na diferenciação que aí se avança entre quatro tipos de loucura divina, ou seja, quatro origens distintas da inspiração divina: a inspiração mântica, atribuída a Apolo; a mística, a Dioniso; a poética, às Musas; e, por fim, o delírio amoroso, despertado por Afrodite e por Eros (265b). Ao diferenciar os quatro tipos de loucura divina, Platão exalta o delírio amoroso como o mais valoroso de todos, por ser o mais propício a encaminhar o iniciado para a revelação filosófica. Sem espaço, aqui, para desenvolver esse passo da argumentação de Platão, notemos apenas que também aí se afirma a conquista de um autodomínio através da dominação da parte irracional da alma, aquela que imediatamente sucumbiria ao desejo de se unir fisicamente ao ser amado, que é amável na medida em que se assemelha à divindade, canalizando assim o «manancial da corrente» divina, descrita como um «vento» ou «eco» que circula entre a divindade, o amado e o amante (o potencial filósofo). Essa dominação é efectuada pela parte racional da alma, aquela que renuncia à precipitação da união corporal para persistir numa atitude *contemplativa* (que pressupõe a visão interiorizada numa busca intelectual), permitindo-lhe aceder à própria divindade. Afirma-se, portanto, a necessidade de, ao ser tocado pela loucura divina (ao ser confrontado com uma prova iniciática), resistir a uma identificação com o elemento mediador. Para o filósofo em busca da coisa real, essencial, verdadeira, o ser amado, situando-se ainda num plano corporal (a ultrapassar em favor de um movimento de ascese), não é mais do que um *representante* da divindade – cumpre o papel de uma representação que remete para um modelo que lhe é anterior e superior. Em suma, embora o ser amado aponte na direcção do divino, é preciso resistir-lhe e ultrapassá-lo, ele não passa de um elemento intermediário, de um meio para atingir um fim.

É neste contexto, pois, que a inspiração, o antigo entusiasmo da intervenção divina, se desdobra no êxtase – no *ekstasis*, que significa estar fora de si. No paradigma racional, em que a autoconsciência compete com as forças do irracional, ser preenchido por uma divindade passa a ser interpretado como ser *possuído* por outrem, o que equivale a ser *despossuído* de si mesmo, ao implicar a deposição do eu que então se afirma. Ora, é significativo que o *ekstasis* poético é dado como sinónimo de *ekphron*, um termo que articula a partícula *ek-*, que indica um movimento de saída, com *phren*,

que adquiriu entretanto o significado de assento da mente, de lugar da inteligência, mas que em Homero, usado no plural *phrenes*, designaria, segundo Onians, os pulmões pensados como recipientes do sopro divino. Ser inspirado, estar fora de si, equivaleria, agora, a ser privado da razão, e é por isso que a inspiração passa a ser formulada como uma *loucura*, mesmo se de origem divina, dado que a loucura nomeia um estado de excepção em que o pensamento e o comportamento já não se governam por princípios racionais – os princípios decretados pela parte divina da alma que cada humano possui em si e que lhe permite manipular eficazmente, por si mesmo, as coisas do mundo. Paradoxalmente, portanto, é uma intervenção divina que priva o poeta da parte divina da sua alma, a parte racional a que Platão atribui a faculdade cognitiva, mas isso apenas sucederia porque o poeta falha a prova iniciática que o filósofo logra ultrapassar.

Já no diálogo *Íon*, Sócrates compara a inspiração poética à força magnética da pedra de Heracleia, que forma uma cadeia de elos de ferro ao atraí-los uns aos outros. Tal como essa pedra, também a Musa forma uma cadeia, atraindo o poeta, que atrai o rapsodo, que atrai o espectador, fazendo fluir entre eles a inspiração, o entusiasmo tornado êxtase, reinterpretado como perda do controlo (533d-354a, 536a). É esta analogia que leva o filósofo a afirmar que «o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão», pelo que «não é pela arte» («arte» aqui, em grego *tekhné*, tem o sentido restrito da técnica tal como Platão a entende, como domínio de um saber) que ele compõe os seus versos, mas por um «privilégio divino» (534b). Daí a célebre conclusão de Sócrates, no final do diálogo: «Consente, então, Íon o título mais belo: reconheceres que és divino e que não há arte nos teus elogios a Homero» (542b) – ou seja, não há técnica no sentido em que não há mestria. Evidentemente, trata-se de um título profundamente ambíguo, pois o modo como o filósofo atribui uma qualidade divina ao poeta caracteriza-o como um ser passivo e irracional. Com efeito, já muito se escreveu a favor e contra a arte (e a favor e contra Platão) a partir deste estranho enaltecimento, pois, mesmo se dissimula uma desqualificação da poesia em favor da filosofia, não deixa de manter a porta aberta para uma revalorização da experiência da inspiração – a experiência extática, da saída de si – como um estado especial positivo (um estado *leve*, *alado*, que é como quem parece dizer *livre*...). Todavia, essa revalorização não é de todo isenta de perigos conquanto se mantenham por questionar os fundamentos da filosofia de Platão que o levaram a depreciar a poesia: a busca pela libertação da alma pensada como um acto de dominação, de submissão do inferior ao superior.

Num ensaio de Maria Cristina Ferraz esclarecedor sobre a necessidade de questionar esses fundamentos, intitulado *Platão: as artimanhas do fingimento* (2010), demonstra-se como a operação fundadora da filosofia platónica se confunde com uma série de «estratégias de captura» das restantes práticas discursivas de que é contemporânea e com as quais rivaliza.³⁴⁰ Através de uma série de exemplos extraídos do *Íon* e d'*A República*, a autora mostra como, para assegurar a sua hegemonia, Platão ataca esses discursos através de sua atracção para dentro do terreno filosófico, embora os pressupostos que subjazem a essa exigência sejam alheios aos discursos assim capturados. Ora, o esforço platónico de os absorver e neutralizar, tornando universais os pressupostos do seu próprio discurso, resultou, segundo Ferraz, numa diferenciação absolutamente estruturante do pensamento ocidental: a distinção ente a ficção e a não-ficção.³⁴¹ Estas duas categorias são estruturantes do nosso pensar porque nos levam a arrumar a linguagem em dois usos distintos: de um lado, há o discurso dito informativo ou comunicativo, identificado com a filosofia (e mais tarde com a ciência), e que se ocupa do conhecimento e da transmissão da verdade, viabilizando a crescente consolidação do nosso poder sobre o mundo através da sua compreensão; do outro lado, há os discursos ficcionais e ficcionalizantes, que Platão associa à *doxa* e à *mimese* (e, portanto, à sofística e à poesia, suas rivais), e que, não se ocupando da busca pela verdade, produzem, no entanto, coisas que parecem verdade, podendo estas ser entendidas como *falsidades* que ameaçam uma desrealização do mundo, uma perda de contacto com as coisas tal como elas verdadeiramente são (ou como elas devem ser).

Segundo Ferraz, a distinção *ficção* vs. *não ficção* é tão mais estruturante da mentalidade ocidental quanto ela funda a ontologia (o discurso sobre o ser) numa lógica de identidade, ao conceber o humano, o ser dotado da palavra, como aquele que acede a significados estáveis e universais, produzindo assim um modelo do humano que tem como reverso obrigatório a concepção de um «pseudo-humano»: aquele que não fala para significar, ou que «falaria sem significar algo que tivesse um sentido garantido, estável, para ele mesmo e para outro homem».³⁴² Então, a linguagem multiforme e polimorfa desse pseudo-humano, resistindo a submeter-se «à fixidez e à paralisia das categorizações engendradas pela filosofia»,³⁴³ não diz aquilo que é, mas «faz ser aquilo

³⁴⁰ Cf. Maria Cristina Ferraz – *Platão: As artimanhas do fingimento* (2010), p. 25-26.

³⁴¹ Cf. Ferraz – *Op. cit.*, p. 26.

³⁴² *Ibid.*, p. 10-11.

³⁴³ *Ibid.*, p. 62.

que diz», operando um «efeito-mundo» que Platão imediatamente acusa como uma produção enganadora de simulacros, mas que pode sem dúvida ser compreendido – e é esse o nosso horizonte – como uma potência criativa salutar.³⁴⁴ A autora ajuda-nos assim a começar a discernir de que modo a distinção platónica, ainda hoje actuante, entre a palavra informativa e a palavra ficcionalizante (que determina, para o filósofo, a necessidade de expulsar os poetas da sua cidade ideal) continua a condicionar o papel atribuído à arte e aos artistas na nossa sociedade (mesmo se a expulsão dos poetas nos parece hoje obviamente errada, podendo levar a crer que o assunto está mais do que encerrado). Ora, neste seu ensaio, Ferraz dedica-se precisamente a pôr em causa a possibilidade de diferenciar por completo entre a ficção e a não-ficção³⁴⁵, mostrando como a separação entre elas (tal como Platão as define) não é assim tão estanque quanto isso. A autora procede a esse questionamento através de uma demonstração de como o discurso filosófico, definindo-se como um discurso de verdade por oposição à poesia e à prática sofista, não abdica de mobilizar sub-repticiamente uma série de recursos que lhe estão associados.

Como não podia deixar de ser, a análise de Ferraz baseia-se na transformação da noção de *aletheia* que temos vindo a aprofundar ao longo deste capítulo, mostrando que a filosofia platónica, ao propor-se a substituir a poesia, reclama para si a antiga função poética de legitimação do saber. A «ressacralização» da poesia com que Sócrates termina o diálogo equivale assim a uma despromoção: a poesia é identificada com uma religiosidade em declínio, com o antigo paradigma mítico, anterior à secularização da palavra – à possibilidade da sua instrumentalização consciente. (Tal não significa, evidentemente, que o discurso filosófico de Platão não dê continuidade a um discurso religioso, como bem vimos nos pontos anteriores. A crença numa dimensão divina que sanciona a palavra mantém-se; a relação entre o humano e o divino, e a via de acesso que estabeleceria o contacto entre os dois, é que se reformula.)

Significativamente, além de se dedicar a expor a proximidade entre a filosofia e a poesia inscrita na fundação da filosofia como substituição da poesia (operação que teremos oportunidade de aprofundar mais adiante, na companhia de Lacoue-Labarthe), Ferraz expõe de que modo essa apropriação se baseia numa falácia, aproximando assim a filosofia da prática sofística que tanto escandaliza Platão. Segundo a autora, portanto,

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

³⁴⁵ Como veremos a partir do próximo ponto, é também este o ponto de partida do pensamento de Philippe Lacoue-Labarthe.

Sócrates age em «má-fé» quando, no diálogo *Íon*, se exaspera com o rapsodo, acusando-o de se esquivar a provar de que modo a sua prática comporta uma técnica, dado que é o filósofo que ignora repetidas vezes as ofertas de Íon para proceder a uma tal demonstração, propondo-lhe assistir à performance declamativa propriamente dita. Essa fuga estratégica, no entanto, está desde logo programada na escolha platónica de não interrogar um poeta, mas um rapsodo – ainda para mais um rapsodo «tolo e vaidoso», «presa fácil para a ironia socrática».³⁴⁶ Quando, no início do diálogo, o filósofo admite sentir inveja dos rapsodos por estes «conhecerem» bem os poetas, insinuando que a qualidade da sua prática depende de um *conhecimento*, toda a restante troca de palavras se passa a desenrolar no «campo arquitectado pela metafísica», determinando assim que o rapsodo seja avaliado, não como um declamador, mas como um intérprete do poeta, um especialista na poesia de Homero, que por sua vez é julgada em função do seu conteúdo e do seu teor supostamente informativo.³⁴⁷ É pela artimanha de se recusar a situar o confronto entre as duas práticas discursivas fora do seu próprio domínio – a recusa em considerar a performance dramática em si mesma – que Platão assegura a vitória de Sócrates, dado que o filósofo limita-se a avaliar a poesia enquanto veículo de um conhecimento.³⁴⁸ Daí que Ferraz afirme que um tal sucesso adquire «um sabor sofista»: «ganha sempre o mais astuto».³⁴⁹ De resto, mesmo antes de proclamar a sua conclusão, quando Sócrates encurrala o rapsodo entre duas alternativas – «Escolhe, pois, o que preferes: que eu te considere um homem injusto ou divino» (542a) –, insinua-se que nem Íon, nem Sócrates, nem, portanto, o próprio Platão, estão realmente convencidos de que o acto poético dispensa totalmente a consciência, essa conclusão é antes um truque para Íon salvar a face, escolhendo entre o menor de dois males, um compromisso que é como que uma trégua que permite a cada um seguir o seu caminho conquanto a poesia não se atreva a reclamar qualquer tipo de função assertória da verdade. N'A *República*, consolidada a teoria do conhecimento e o modelo de identidade que lhe subjaz, esse compromisso já não é suficiente: a poesia não seria apenas inútil à busca pela verdade, trabalharia contra ela, conduzindo à parte irracional da alma, contribuindo para a sua prisão no mundo sensível. Nesse aprofundamento

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

³⁴⁷ Cf. *ibid.*, p. 37-40.

³⁴⁸ Cf. *ibid.*, p. 59-60.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 63.

platónico da desvalorização da poesia, a sua desqualificação é dupla: ontológica e moral.³⁵⁰

Consequentemente, no elogio de Íon está já implícito o enunciado que se vai afirmar com toda a certeza n'*A República*: que, no mundo da palavra secularizada (entendida como palavra instrumentalizada, dominada pelo homem), a poesia, anteriormente divina, não pode subsistir sem se transformar num acto de falsificação – e uma falsificação que opera nada menos do que uma «destruição da inteligência» (595b), que condena a alma ao degredo das paixões e dos instintos corporais, à degradação. O que significa, em suma, que apesar de a rejeição platónica do antigo paradigma mítico contribuir potencialmente para nos emanciparmos de uma determinação religiosa do ser humano (ao distinguir claramente entre representação e modelo e ao recomendar a suspensão do movimento de identificação que o acto mimético convocava de um modo reflexo), Platão não busca de modo algum a abertura do ser à possibilidade criativa (e vertiginosa) de uma infinita variação, pelo contrário: institui a filosofia como a nova técnica para a estabilização do ser, para a reorganização e fixação das identidades.

Ora, é extremamente significativo, para a análise que aqui perseguimos, que a decisão final de Platão a respeito da poesia, a expulsão dos poetas miméticos (a partir da qual podemos depreender a rejeição do artístico em geral, dado que Platão alargou o sentido da mimese para abranger todas as artes representacionais), se dê no contexto de uma reflexão sobre a cidade, surgindo na sequência da exposição do princípio que deve reger a vida em comum, ou seja, na sequência da proposta platónica para a *unificação* da cidade: a determinação e a hierarquização das classes que a compõem. Como já explicitiei no ponto *I.4.2 A memória mítica, ainda*, tal como o elemento racional se deve sobrepor às restantes partes da alma, também a cidade idealizada por Platão se deve ordenar e governar por um único princípio, que atribui a cada cidadão um lugar e uma função específicos, submetendo o conjunto ao juízo de um único elemento superior: o rei-filósofo, o novo mestre da nova *aletheia*. Então, se o poeta inspirado cantava o elogio dos heróis, reactualizando todo um repositório de modelos a emular, o filósofo decretaria o conjunto de *tipos* a re-formar, o conjunto das identidades determinadas racionalmente (eideticamente), para as quais cada cidadão deveria ser reencaminhado segundo a sua natureza ou pré-disposição (ou seja, segundo a mistura particular de que a sua alma é composta): ou produtor, ou auxiliar, ou chefe. Certamente, Platão não

³⁵⁰ Cf. *ibid.*, p. 74.

inventa o sistema de governação vertical e autoritário, engendrado no paradigma mítico (ou, nos termos de Jaynes, no paradigma bicameral), mas, na sequência do seu desmoronamento, reinventa-o através da sua racionalização, transforma-o na *solução conservadora* (do Ser). Assim, na sequência das inovações políticas desencadeadas pelo tumultuoso advento da autoconsciência, no seio do despontar do pensamento democrático (que Platão desdenha, assim como desdenha o teatro trágico, outra consequência do desmoronamento do antigo paradigma, em que a representação ficcional se começa a distinguir da representação ritual), o filósofo propõe traduzir a antiga teocracia numa filosocracia, esta mesmo compreendida como ditadura de um discurso de verdade que, como já aludi, se veio a revelar uma proposta precursora do pensamento totalitarista.

É este horizonte, enfim, que deve iluminar o nosso esforço de discernir a terceira via da secularização da linguagem denegada por Platão, a via artística. Para alcançar o impacto da decisão platónica de expulsar o poeta mimético – as consequências do seu esforço de excluir o elemento arriscado, inerente à representação artística (ao mesmo tempo que procura reter a sua função identificatória) –, devemos agora aprofundar de que modo ela ainda constitui para nós uma herança perfeitamente activa. Para tal, voltamo-nos para o pensamento de Philippe Lacoue-Labarthe, que já fomos convocando pontualmente ao longo de todo este capítulo, mas que devemos agora aprofundar, pois este autor expõe o modo como o modelo de identidade platónico (apenas aparentemente alicerçado numa expulsão da mimese) tem continuado a determinar o destino do Ocidente.

I.4.5 Duas mimeses

É precisamente sobre a decisão platónica de expulsar os poetas miméticos da sua cidade ideal que Lacoue-Labarthe se debruça quando, no seu ensaio seminal dedicado à mimese, intitulado “Tipografia” (1975)³⁵¹, procura dar a ver o papel desempenhado por

³⁵¹ Ensaio originalmente publicado em *La philosophie en effet. Mimesis: Des articulations* (1975), uma importante compilação de artigos dedicados à reelaboração do conceito de mimese, para a qual contribuíram vários autores (além de Lacoue-Labarthe, Sylvane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Jean-Luc Nancy e Bernard Pautrat). Para a redação desta dissertação, todavia, consulte a tradução de João Camillo Penna incluída na colectânea de ensaios de Lacoue-Labarthe intitulada *A Imitação dos Modernos: Ensaio sobre Arte e Filosofia* (2010), organizada por Virginia de Araújo

Platão e pela sua filosofia anti-mimética no destino do pensamento ocidental sobre o ser, ou seja, do discurso ocidental sobre o sujeito. O título do ensaio, *tipografia*, convoca a operação de decalque que efectua a reprodução dos tipos, os diferentes estilos e fontes convencionadas para os caracteres da escrita. Significativamente, a palavra *carácter*, que usamos como sinónimo de índole ou de personalidade, vem do grego *karakther*, que nomeava tanto o instrumento com que se marcava uma superfície maleável no acto da escrita como as próprias marcas produzidas pela inscrição, pelo que o título deste ensaio identifica desde logo uma afinidade plástica entre a formação do sujeito (tal como Platão a terá programado) e os métodos tipográficos da impressão e da reprodução. Com efeito, se, para Platão, a ascese purificadora do ser é guiada pela memória da sua forma original guardada na parte racional da alma, essa recordação, pensada como uma inscrição indelével, indestrutível, enquadra-se numa compreensão do acto de recordar como um acto de leitura de uma superfície previamente calcada, através, precisamente, do recurso à metáfora da plasticidade da cera:

Pois bem, supõe, tendo em vista o argumento, que nas nossas almas há uma espécie de bloco de cera que recebe as impressões; num maior, noutro, mais pequeno; noutro, da cera mais pura, noutro, mais suja, nuns de cera mais dura, noutros, mais líquida, nalguns casos mais apropriada. [...] Diremos que é uma prenda da Memória, a mãe das Musas, e que, se quisermos recordar algo – entre o que vimos, ouvimos, ou pensamos nós próprios –, tomamos impressões nesse mesmo bloco de cera e colocamos a cera sob as sensações e os pensamentos, como se estivéssemos imprimindo um sinete. Aquilo cuja impressão é fixada, recordamo-lo e sabemos, enquanto a sua imagem permanecer; por sua vez, o que é apagado ou não pode ser impresso, esquece-se e não se sabe. (*Teeteto*, 191c-e)

Perseguindo as repercussões duradouras desta compreensão da alma como matéria impressionável, Lacoue-Labarthe propõe que o discurso metafísico sobre o ser, a ontologia, se tem concebido, graças a Platão, como uma «onto-tipo-logia», uma técnica de fixação do ser através da criação de tipos, figuras do humano que actuam como formas, no sentido de molde ou de matriz. Segundo a genealogia que Lacoue-Labarthe desdobra, portanto, a determinação eidética do Ser – a sua apreensão como

Figueiredo e João Camillo Penna. Porque se trata de uma tradução brasileira, adaptarei para o português europeu as citações aqui convocadas.

eidos, como ideia contemplável ou forma original à qual o indivíduo se deve esforçar por retornar (ou seja, à qual o indivíduo se deve voltar a con-formar depois da sua queda de-formadora na condição corpórea, deformação essa que a mimese, por sua vez, agravaria) – continua a determinar o modo como concebemos (e tomamos em mãos) a formação da subjectividade.

É a análise da noção de mimese que viabiliza esta proposta de Lacoue-Labarthe, que pode ser compreendida como a exposição de «algo de embaraçoso» no coração da empresa metafísica: a anti-mimese que a funda não é tanto uma expulsão da mimese, mas a tentativa de a instrumentalizar para a rectificação do ser. Ou seja, a denegação filosófica da mimese consiste na tentativa da sua *apropriação* – devendo aqui ler-se o duplo sentido da palavra: tentativa de se apropriar da mimese e de torná-la apropriada, “boa”. Lacoue-Labarthe desenvolve este diagnóstico do substrato platónico do pensamento ocidental, supostamente anti-mimético, através de um cuidadoso comentário a três autores – Nietzsche, Heidegger e René Girard – críticos de Platão que, buscando pensar o ser, a arte e a relação entre a arte e a verdade além de Platão, não terão deixado de ecoar a máxima de apropriação que rege a filosofia platónica, assim como a sua desconsideração pela mimese ou por aquilo que a mimese comporta de arriscado (ou de incontrolável) e que temos vindo a aprofundar a partir da noção de inspiração.

Ora, é certo que há muito se tornou insustentável qualquer postulação de um mundo das Ideias imutáveis, extrínseco à mente do sujeito que as percepção. De igual forma, há muito que a comunidade científica – a comunidade que mantém alguma autoridade sobre a verdade – rejeita categoricamente qualquer definição determinista do ser humano. E sabemos hoje (ou devíamos saber) os limites da autoconsciência perante o oceano de processos inconscientes que informam os nossos pensamentos e os nossos comportamentos. Sim, é claro que as antigas intervenções divinas podem hoje ser compreendidas como manifestações de processos inconscientes, e que as antigas narrativas míticas divinamente reveladas, esses esquemas orientadores do comportamento humano, modeladoras dos modos de ser, eram formadas, polidas e incessantemente reformuladas no entrecostar geracional de uma imensa colectividade de vozes anónimas, sem dono. Mas essa desmitologização do inconsciente e das narrativas estruturantes do Ocidente, assim como das figuras aí engendradas – narrativas e figuras, de resto, que continuam em circulação, embora necessariamente transfiguradas pela passagem do tempo –, não muda em nada o facto de que não nos

conseguimos apropriar totalmente dos processos de formação da nossa subjectividade, de que a nossa própria voz emerge de um desconhecido inapreensível que nunca cessa de a afectar e de a modelar à revelia da nossa vontade. É precisamente o facto de que esse desconhecido inato persiste e é hoje, mais do que nunca, impossível de ignorar, que torna tentadora a máxima de apropriação correctiva delineada por Platão, levando-a a reinventar-se incessantemente.

Significativamente, Lacoue-Labarthe permite-nos reconhecer a máxima platónica da apropriação numa certa compreensão da ideia moderna da auto-criação, quando esta, buscando totalizar-se, se enuncia como um projecto de auto-apropriação, algo como: *posso não ser nada em concreto à partida, mas então isso quer dizer que posso tornar-me qualquer coisa, tudo o que queira, posso tomar em mãos a minha própria formação, tornar-me perfeitamente original, e, portanto, perfeitamente auto-suficiente: posso libertar-me da influência dos outros, não mais sujeito a ser marcado ou modelado de fora*. Quando, no terceiro capítulo, nos debruçarmos sobre *O paradoxo e a mimese* (1979), um outro ensaio de Lacoue-Labarthe fundamental para compreender a dificuldade de escapar à herança platónica (mesmo quando se começa por reconhecer e valorizar a impropriedade que nos é constitutiva), veremos de que modo Diderot avança um enunciado deste género, no seu elogio do grande actor. Por agora, vale a pena avançar desde já que, nesse ensaio, escrito com e contra Diderot (com Diderot, pela valorização do *ser nada* como condição para a criação, e contra, na medida em que Diderot, como veremos, formula a passagem do nada ao tudo como a conquista de uma impassibilidade ou invulnerabilidade total face à influência dos outros), Lacoue-Labarthe atribui a possibilidade de valorização da nossa impropriedade constitutiva a uma outra acepção grega da mimese, que ainda não abordámos, mas que também informa profundamente o pensamento ocidental (sem, no entanto, se chegar nunca a sobrepor à condenação platónica da mimese).

Essa outra acepção da mimese, positiva, herdámo-la de Aristóteles, e Lacoue-Labarthe rastreia a sua formulação ao texto aristotélico *Física B*, onde o filósofo grego afirma que a arte (*techné*) imita a natureza, mas nessa imitação, completa-a (194a, 199a).³⁵² Para compreender o significado desta fórmula, é preciso notar que a palavra grega aí empregue para nomear a natureza, *physis*, não se refere aos seres nem aos

³⁵² Cf. Philippe Lacoue-Labarthe – *O paradoxo e a mimese* ([1980] 2011), p. 18.

objectos já existentes, mas à força produtiva da natureza.³⁵³ Um célebre aforismo de Heraclito – «a natureza gosta de esconder-se» – contribui para esclarecer a relação enunciada por Aristóteles entre a arte e a natureza, assim pensada como potência criadora, pois indica que a *physis* era entendida pelos gregos como uma cripta de onde tudo o que existe brota, mas onde, também, tudo volta a mergulhar e a desaparecer. A *physis* designa assim um processo, um ciclo de vida e morte, de aparecimento e desaparecimento, e a arte, como Aristóteles a concebe, consiste na imitação dessa força produtora, mas tem sobre ela a vantagem de suspender o movimento que inevitavelmente resulta na desapareção. A partir deste enunciado aristotélico, Lacoue-Labarthe distingue, portanto, uma segunda mimese: além da *mimese restrita* teorizada por Platão, «a reprodução, a cópia, a duplicação do que é dado – já operado, efectuado pela natureza», delinea-se uma *mimese geral*, a que

não reproduz nada de dado (que não re-produz portanto absolutamente nada), mas que *supre* uma certa falta na natureza, a sua incapacidade para fazer tudo, organizar tudo, operar tudo – *produzir* tudo. É uma mimese produtiva, isto é, uma imitação da *physis* como força produtora ou, se preferirem, como *poiesis*. E que efectua, como tal, e termina, finaliza a produção natural. «Aperfeiçoa-a», como diz Diderot.³⁵⁴

Podemos assim discernir o começo de uma compreensão do gesto artístico como produção de algo novo, como uma *criação*, pois a mimese tal como Aristóteles a pensa aproxima-se e coincide com outras duas noções gregas fundamentais para a eventual configuração da nossa noção de arte: a *tekhné*, que já começámos a abordar, e a *poiesis*, que vem do verbo *poiéo*, que significa produção ou fabricação, fazer com que algo passe a existir.

Ora, a mimese geral que Lacoue-Labarthe extrai de Aristóteles, a imitação da *physis* que resulta numa produção, a técnica de completar a natureza, é fundamental para compreender a tradição do génio, que também falta entrançar nesta reflexão sobre a inspiração, pois a tradição do génio designa precisamente a cadeia de pensadores que

³⁵³ Para distinguir entre a natureza como potência criadora e a natureza como resultado dessa potência, os gregos tinham, além da *physis*, a palavra *bios*, que também podemos traduzir por natureza, mas que, ao contrário da *physis*, designa a natureza já dada. A diferença entre *physis* e *bios* é equiparável à distinção de Espinosa entre a *natureza naturante* e a *natureza naturada*, formulada para diferenciar entre Deus e as manifestações da produtividade de Deus.

³⁵⁴ Lacoue-Labarthe – *Op. cit.*, p. 19.

operam a reformulação da dádiva divina numa potência criadora de origem humana (mas no seio da qual – e é essa a dificuldade que começamos agora a circunscrever – se tentará que a antiga inspiração, que começa por designar o instante da recepção divina, se transforme num dom controlável ou dominável pelo artista). No ensaio “O horror Ocidental” (1995), a que também voltaremos na segunda parte, Lacoue-Labarthe enuncia claramente de que maneira a mimese geral, pensada como imitação da força produtora que supre uma incompletude na natureza, informa a tradição do génio:

O artista ou o génio é aquele a quem a natureza (*physis*) fez o dom – o dom inato, *ingenium*, de possuir todos os dons que suprem a sua própria limitação (o que os Gregos chamam *technè*), começando pelo dom de todos os dons: a linguagem. Isso equivale a dizer que o artista ou o génio é aquele que é propriamente apropriado a tudo; ou, se vocês preferirem, que, não tendo nenhuma propriedade em si mesmo (senão esse dom misterioso), é capaz de se apropriar de todas.³⁵⁵

O génio, portanto, só consegue imitar a força produtora da natureza, só consegue ser produtor, criador, porque ele mesmo, tal como a *physis* permanece inacabado, em aberto (por oposição à natureza *já dada*, e também, podemos notá-lo, por oposição à obra de arte terminada). Significativamente, é neste ensaio que Lacoue-Labarthe propõe que a origem do mal não é a nossa impropriedade constitutiva (o mal não advém da pluralização do ser que Platão, na senda das seitas filosófico-religiosas que o precederam, interpreta como uma fragmentação a reverter), mas de querer suprir, completar, finalizar esse mesmo inato ser-impróprio. Ou seja, o mal advém de se virar a mimese geral contra a impropriedade do sujeito que a pratica, de modo a *formá-lo* de vez e a guardá-lo de qualquer “deformação” subsequente. Se recordarmos a configuração platónica da tendência regressiva que acompanha a emergência da autoconsciência, a formulação contraditória e destrutiva da auto-afirmação como uma auto-negação, vislumbramos de que maneira o génio pode sucumbir à máxima platónica da apropriação: se o génio mobiliza o seu potencial criador para se completar a si mesmo, ele nega-se si mesmo enquanto génio, pois renega a *condição* da sua potência criadora, a sua impropriedade constitutiva.

³⁵⁵ Philippe Lacoue-Labarthe – “O horror ocidental” ([1995] 2012), p. 333.

Devido à facilidade com que a mimese geral, herdada de Aristóteles, é mobilizada (e pervertida) pela exigência platônica da apropriação, vale a pena, antes de passarmos à análise das consequências dessa capitulação, demorarmo-nos um pouco mais em Aristóteles, de modo a mostrar, mesmo se de forma breve, de que maneira a valorização aristotélica da mimese (como técnica de completar e aperfeiçoar a natureza) é indissociável de uma outra compreensão da formação do ser (do carácter), que por sua vez mobiliza o esquema da respiração subjacente à noção de inspiração que temos vindo a desdobrar ao longo deste capítulo.

Não é um acaso, portanto, que encontremos o desdobramento aristotélico da inspiração, a noção de melancolia, no *Problema XXX*, um texto que aborda, precisamente, o problema da *ethopoiesis* – a produção (*poiesis*) de modos de ser (*ethos*) – e que abre com uma interrogação: porque é que «todos aqueles que foram homens de excepção, na filosofia, na ciência do Estado, na poesia ou nas artes, são manifestamente melancólicos» (953a1)? Significativamente, esta questão indica desde logo que Aristóteles, tal como Platão (embora este apenas o faça inicialmente), reconhece uma afinidade essencial entre a filosofia e a poesia (estendendo-a às artes em geral e também, notemos este detalhe que não é de somenos, à ciência do Estado): em todas elas, a excepcionalidade parece derivar da melancolia. A melancolia, em grego *melancholia*, é um termo oriundo da doutrina dos humores, segundo a qual o organismo é composto por uma mistura de quatro líquidos, o sangue, a fleuma, a bÍlis amarela e a bÍlis negra, sendo o temperamento de cada indivíduo determinado pela predominância de um desses elementos. *Melancholia*, palavra composta por *melas*, que significa escuro ou negro, e *kholé*, que significa bÍlis, quer dizer, literalmente, bÍlis negra, pelo que a excepcionalidade que Aristóteles procura compreender é atribuída a um excesso desse elemento, ao qual estão associadas uma série de características. Se hoje a melancolia é dada como sinónimo de tristeza, de abatimento, ou até mesmo de depressão, neste contexto o termo abrange um fenómeno mais alargado, designando a oscilação entre esse estado retraído e o seu pólo oposto, dito *maníaco* – outra palavra derivada do grego *mania*, que nomeia a loucura na sua manifestação mais eufórica ou expansiva. A melancolia aristotélica assemelha-se mais, portanto, ao que hoje entenderíamos como o transtorno maníaco-depressivo ou a doença bipolar. Todavia, para o filósofo, «desde que seja possível existir uma boa mistura da inconstância» (955a, 35), o melancólico não é forçosamente um doente, e não só é possível existir uma saúde do melancólico,

como dela deriva a excepcionalidade.³⁵⁶ Mas o que entende Aristóteles por «boa mistura da inconstância»?

Ora, segundo a doutrina dos humores a que Aristóteles recorre, a bÍlis negra é, dos quatro líquidos constitutivos do organismo, o mais instável de todos porque ela é em si mesma uma mistura que inclui nada mais nade menos do que *vento* – o ar em movimento, o ar soprado, que desde tempos imemoriais se empresta como uma metáfora (embora tomada literalmente) para nomear a experiência que o ser humano vai fazendo de si mesmo: a gradual apreensão de si como o lugar de um movimento, que se anima (que vem a si) sempre que é preenchido por um impulso, por uma emoção, por um gesto ou uma palavra, ou ainda: a gradual emergência da autoconsciência através da incessante irrupção de uma alteração. A interpretação humoral do temperamento humano distingue-se da tradição anterior, contudo, na medida em que um tal sopro animador não seria introduzido no indivíduo do exterior, antes seria produzido pelo próprio organismo (o que significa, como aprofundaremos mais adiante, que o dom divino se reformula como um dom *natural*). Todavia, se o melancólico sofre de um excesso de bÍlis negra, ele sofre, portanto, de um excesso de vento³⁵⁷, e isso provoca nele uma instabilidade vertiginosa, um vaivém bipolar entre a mania e a paralisação, entre o enlevamento do ser tudo e o afundamento no ser nada. A curiosa explicação racional por detrás desta associação entre o excesso de vento e a instabilidade do melancólico deve-se à crença de que a presença do elemento do ar na bÍlis negra tornaria esse líquido susceptível a uma oscilação perigosamente rápida entre o frio e o calor, e, segundo a doutrina dos humores, é a temperatura do humor que *tempera* o carácter do indivíduo, que o modela, que o produz. Daí que o melancólico, oscilando entre o frio e o calor, se desdobre numa multiplicidade de caracteres (ou de temperamentos): quando advém um excesso de calor, torna-se falador, emotivo,

³⁵⁶ Cf. Jackie Pigeaud – “Présentation” in Aristóteles – *L’homme de génie et la mélancholie: Problème XXX, 1* ([1988] 2008), p. 19.

³⁵⁷ Daí que Aristóteles inclua na sua caracterização dos melancólicos uma série de peculiaridades que se nos afiguram, hoje, algo cómicas, mas que não deixam, sem dúvida, de ser “racionais” na medida em que seguem a lógica proposta por Aristóteles, de atribuir ao comportamento humano uma causa fisiológica, material, neste caso, o vento. Para dar alguns exemplos, afirma-se que os melancólicos têm propensão à doença hipocondríaca, que aqui não significa, como para nós actualmente, a crença persistente e infundada de que se sofre de uma doença grave, mas uma disfunção do hipocôndrio, a zona abaixo do diafragma onde se encontram os órgãos digestivos, que causaria um excesso de flatulências (953b, 20; cf. Pigeaud, *op. cit.*, p. 113-114, nota 29); afirma-se também que os melancólicos são, na sua maioria, «obcecados com o sexo», dado que «o acto sexual é de natureza ventosa», e a «prova disto é que o pénis, de pequeno, experimenta um crescimento rápido, porque se insufla sob o efeito do vento» (953b, 30-35); e ainda que têm tendência às veias «salientes», pois estas estão inchadas pelo excesso de vento (954a, 5).

facilmente arrastado pelo desejo, quando advém um excesso de frio, fica taciturno, entrega-se ao torpor. Tudo depende do «estado da mistura»: se ela se encontra absolutamente concentrada, os melancólicos correm, tanto o risco da loucura, como do suicídio, mas «se a concentração está um pouco atenuada, ei-los, seres de exceção» (954b, 25): filósofos, poetas, artistas, estadistas. E o que têm em comum os filósofos, os poetas, os artistas, e os estadistas? Todos eles se ocupam, cada um à sua maneira, com a *representação* do ser.

No prefácio que escreveu para a sua tradução d'*O Problema XXX*, Jackie Pigeaud afirma que não é possível compreender a *ethopoiesis* aí descrita senão «no interior de um pensamento sobre a mimese», caracterizando este texto aristotélico como «um devaneio sobre a criação» onde se afirma que a capacidade de criar é «uma pulsão a ser diferente, uma incitação irrepressível a tornar-se outro, a tornar-se todos os outros».³⁵⁸ Ou seja, o melancólico é um artista potencial (um produtor de representações) porque ele mesmo não cessa de se alterar, porque é proteiforme – é essa a condição para a arte ou para a representação, para a mimese da *physis*. Nesse mesmo prefácio, Pigeaud identifica duas novidades introduzidas por Aristóteles para pensar a criação artística que importa comentar antes de retomar o problema da persistência da máxima de apropriação platônica. Na primeira, delineia-se o motivo da susceptibilidade da compreensão aristotélica da mimese perante o pensamento platônico, e, na segunda, a pista para lhe resistir.

A primeira inovação avançada por Aristóteles, a que já aludi, consiste na substituição da «gratuidade da escolha divina pelo acaso da mistura que nos constitui», ser poeta ou artista já não advém de uma eleição divina, mas de um azar (ou de uma sorte – ambas as palavras, de resto, conservam em si mesmas a ambiguidade de um duplo sentido) fisiológico, um dom natural.³⁵⁹ A este respeito, considero necessário acrescentar que, embora a naturalização aristotélica do dom divino seja absolutamente essencial à secularização do gesto artístico, ela é ainda insuficiente para constituir uma verdadeira alternativa à condenação platônica da mimese na medida em que propõe uma interiorização total da origem da inspiração. Não basta, portanto, reduzir a experiência de uma exterioridade radical a uma alterabilidade interna, ou a máxima platônica da apropriação não seria tão persistente. Aqui, é proveitoso não perder de vista o esquema

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 43-44.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

da respiração, que nos mostra uma circulação e uma troca incessante entre o indivíduo e tudo aquilo que o rodeia. Com efeito, não podemos isolar a origem da inspiração – a impropriedade vertiginosa que nos mantém alteráveis – *dentro* de um organismo: ela é precisamente o que nos *abre* à influência do outro, ou, melhor ainda, ela é o que começa por nos abrir a nós mesmos como uma interioridade onde ecoa uma voz, a voz do outro que nos antecede e que nos chama à existência, nos incita a responder. Consequentemente, podemos vislumbrar desde já o motivo da susceptibilidade da proposta aristotélica à exigência platónica de apropriação – essa susceptibilidade que, milénios depois, resulta no mito romântico do génio absolutamente original e auto-suficiente, centrado em si mesmo. É que para compreender verdadeiramente o que a nossa impropriedade constitutiva põe em jogo (e para realmente a conseguirmos valorizar) é preciso considerar a interacção de *duas* instabilidades que se ampliam mutuamente. Por um lado, a disposição à alteridade inerente ao funcionamento do organismo do indivíduo, de que Aristóteles nos fala. Por outro lado, a alteridade que inevitavelmente advém do contacto com o exterior, e que Platão reconhece ser excitada e intensificada pelos poetas miméticos. Estas duas fontes de alteração ampliam-se mutuamente na medida em que, se o indivíduo é chamado a si e “modelado” pelos contactos que tem com o exterior, a sua sensibilidade particular, o seu “temperamento”, participa nessa reacção, resultando daí que também ele afecta e altera a realidade exterior com que interage e que invariavelmente torna a chamá-lo, já alterada por ele, para o voltar a alterar, e assim sucessivamente, num ciclo infinito em que tudo se ecoa sem nunca se voltar a repetir exactamente, produzindo-se uma variação na repetição... O gesto artístico, o recurso a um modo de representar (de mimetizar) em que a produção é inseparável da imitação, intensifica estas trocas, e dessa intensificação resulta uma maior indefinição entre interior e exterior, eu e outro, actividade e passividade, e por aí fora, e dessa intensificação da mistura resulta, sem dúvida, uma maior variabilidade, um maior potencial criador.

A outra novidade introduzida por Aristóteles que Pigeaud explicita, e que nos apresenta uma pista vital para não cair na armadilha de Platão, é a afirmação da impossibilidade de separar, de diferenciar totalmente, uma melancolia boa e uma melancolia má. A saúde dos melancólicos é possível, sim, mas estes «são inclinados, se

não se cuidam, às doenças da bÍlis negra» (25), adverte o filósofo.³⁶⁰ Os melancólicos (e não apenas os poetas e os artistas, mas também os filósofos e os estadistas) estão *sempre* em risco de se deixarem levar por um dos extremos entre os quais oscilam, se não fazem uma boa “gestão” da inconstância. Trata-se, sem dúvida, de uma proposta substancialmente diferente da de Platão, que, enquanto admite uma ligação entre a filosofia e a loucura, dedica-se a demonstrar a possibilidade de distinguir entre uma loucura boa e uma loucura má, e a propor a loucura boa (a que inspira inicialmente o filósofo) como um antídoto para curar por completo a loucura, cura essa que resulta, como vimos, na proposta de ultrapassagem da poesia pela filosofia, e que se reformula, sem dúvida, no seu tratamento da mimese, na suposta expulsão da mimese, que Lacoue-Labarthe nos permite compreender como uma tentativa de *apropriação*, no duplo sentido de se apropriar da mimese e de a tornar apropriada, de a tornar “boa”: um remédio que *cura* o ser da desapropriação mimética. Como veremos no próximo ponto, esse remédio é pensado por Platão como um último acto mimético que concederia ao ser uma identidade final. Tratar-se-ia de uma cura, portanto, que tornaria o ser imune a qualquer tipo de alteração, que lhe permitisse apropriar-se de si mesmo, tornar-se absolutamente idêntico a si mesmo.

Ora, se não perdermos de vista que a instabilidade do nosso modo de ser, do nosso carácter, advém de duas fontes que se ampliam mutuamente, seria necessário que a cura platónica tornasse o ser absolutamente invulnerável tanto contra a alteridade gerada pelos processos intrínsecos ao organismo, como contra qualquer alteridade proveniente de fora. Mas será que isso é realmente desejável? No ponto *I.2.7 Cuidar uma inquietação*, alinhei os objectivos deste capítulo, dedicado à ambivalência que

³⁶⁰ A este propósito, vale a pena comentar que, ao divergir de Platão, Aristóteles aproxima-se, no tratamento que dá às artes, de um outro filósofo contemporâneo e rival de Platão, e que já convocámos aqui: Demócrito. No seu ensaio *Melancholia: Le malaise de l'individu* (2008), Pigeaud encontra na pseudo-carta hipocrática intitulada *O riso de Demócrito*, uma «contra-cena» do episódio das cigarras que analisámos no ponto *I.4.3 Resistir às cigarras*, um «Fedro invertido» (p. 54-55) com repercussões significativas para a consideração da melancolia. Nessa carta, descreve-se um encontro entre Hipócrates e Demócrito, tendo Hipócrates sido convocado pelos habitantes de Abdera, onde Demócrito vive, para o curar da loucura que supostamente o teria acometido. Segundo, Pigeaud, esta carta apresenta a loucura como uma condição essencialmente ambígua, apontando para a impossibilidade de extrair, de entre as várias formas de loucura, uma loucura benéfica, sem risco, que purificaria a alma – a loucura filosófica, tal como Platão a chega a conceber no *Fedro* (cf. Pigeaud, p. 98-99). Podemos acrescentar ao comentário de Pigeaud que este *Fedro invertido* pisca também o olho à cidade ideal de Platão, pois, ao caracterizar a suposta loucura de Demócrito (que, de resto, declara a Hipócrates estar, precisamente, a escrever um tratado sobre a melancolia) como uma incompatibilização deste para com os restantes habitantes da cidade e com a ordem que esta requer, problematiza as relações entre o indivíduo e a cidade: quem é realmente o doente, o louco, o irracional, Demócrito ou o conjunto dos abderitas, perante os quais Demócrito desata a rir às gargalhadas?

sentimos perante a experiência da inspiração (a experiência da alteração), com a advertência, feita tanto por Pigeaud como por Maia, de que existe uma diferença fundamental entre *curar* e *cuidar* – diferença essa que Maia faz corresponder, como ainda teremos oportunidade de aprofundar, a *dois modos de fazer mito* (dois modos de mobilizar a mimese, de representar), que agora podemos compreender assim: um religioso, que acredita ser capaz de *curar* a desapropriação mimética, e outro artístico, que admite só poder cuidar dela. Lacoue-Labarthe, para retomarmos agora o seu pensamento, também aponta para a possibilidade de considerar a arte como um remédio que vai cuidando, sem qualquer pretensão à cura, a ameaçadora propensão à desapropriação determinada pela nossa condição mimética (pela constituição – ou, como o autor escreve, pela *(des)constituição* – linguística ou simbólica da nossa subjectividade), quando afirma que

só há um remédio, infinitamente precário e perigoso, instável, contra a representação: a própria representação.³⁶¹

Consequentemente, se mimese geral nos permite afirmar a via artística como uma via criadora e libertadora, ela não deve de todo ser compreendida como um remédio que *cura* a mimese restrita (a propensão à imitação). Voltemos ao ensaio *Tipografia*. Atalhando a intrincada exposição de Lacoue-Labarthe, podemos desde já avançar que a tese luminosa do autor consiste precisamente na afirmação de que continuam a ecoar Platão todos os que continuam a tentar «livrar a mimese da imitação».³⁶² Como já aludi mas tentarei ainda aprofundar na segunda parte, resvala-se para a máxima platónica da apropriação sempre que se procura transferir ou aplicar a qualidade produtora, criativa, da técnica artística (que tenho vindo a definir, recorde, como uma técnica de *aproximação* ao irrepresentável, ao inapropriável) para a produção, não de uma obra de arte, mas de uma *identidade* finalizada, completa, que resguardaria o sujeito de qualquer desapropriação subsequente ao estabilizá-lo, ao torná-lo imune à mudança. A capitulação à máxima platónica da apropriação sucede, pois, quando se busca excluir todo e qualquer mimetismo da relação entre o sujeito em busca de si mesmo e o acto representacional a que inevitavelmente recorre para tal. Dito de

³⁶¹ Philippe Lacoue-Labarthe – *A Imitação dos Modernos: Ensaio sobre Arte e Filosofia* (2000), p. 122.

³⁶² Lacoue-Labarthe – *Op. cit.*, p. 113.

outra maneira, a capitulação sucede quando se confunde a busca de si com a busca de *uma* identidade. Na medida em que é perfeitamente possível dar continuidade à máxima de apropriação platónica sem recorrer, como Platão, ao expediente do mundo das Ideias, dedico o próximo ponto à desconstrução que Lacoue-Labarthe propõe da expulsão dos poetas miméticos que Platão ensaia n’*A República*, pois nessa desconstrução demonstra-se que o próprio Platão *já sabia* que recorria a um expediente, ou seja, já sabia, embora não o admitisse, que se servia da sua teoria, não para revelar uma verdade sobre o ser, mas para a encobrir...

I.4.6 O golpe do espelho e a vítima sacrificial

por onde a razão, como uma brisa, nos levar, é por aí que devemos ir
Platão (*A República*, 394d)

Neste ponto, portanto, importa esclarecer porque é que na cidade que Platão idealiza, a cidade orientada para a contemplação do Ser, não pode haver lugar para os poetas miméticos, aqueles que escrevem o texto para o teatro – e ainda, porque é que no início do livro XX, o último d’*A República*, Sócrates afirma que a sua «doutrina sobre a poesia» é um dos alicerces mais essenciais para a fundação dessa cidade (595a). Significativamente, a palavra teoria deriva do grego *theorein*, que significa olhar ou contemplar, e teatro deriva de uma palavra grega da mesma família, *theatron*, que significa lugar para olhar. Teorizar (segundo Platão) e fazer um teatro, enunciam, assim, dois modos de *dar a ver* (dois modos de representar) que solicitam dois entendimentos do dom visionário com que a linguagem nos dota (dois entendimentos da nossa imaginação). Enquanto a prática do teatro (já diferenciada do ritual religioso) se reconhece como uma prática de substituição, em que a representação é a apresentação de uma coisa no lugar de outra (daí o “re” da representação, indicando uma repetição, mas também um diferimento), a prática da teoria, tal como Platão a apresenta, afirma-se como um modo de revelar directamente a realidade mais real de todas: a realidade que se esconde por detrás da realidade sensível, a realidade primeira, causadora de uma realidade segunda, a realidade que sempre foi e sempre será a verdade. Em suma, o teatro expõe-se como um modo de testemunhar *indirectamente* aquilo a que se reporta e a teoria platónica como um modo de testemunhar *directamente* a verdade. O diagnóstico de Lacoue-Labarthe, segundo o qual Platão já sabia que a sua exposição filosófica não é

assim tão “verdadeira”, visa em última instância mostrar de que maneira a proposta de expulsar a poesia mimética constitui uma tentativa de recalcar a condição mimética da linguagem em geral (uma condição, portanto, que não pertence apenas à exposição teatral): o facto de que, trate-se de arte ou de filosofia, trata-se de ficção declarada ou de um discurso racional, ou até mesmo, vale a pena notar, trata-se de linguagem verbal ou visual, a linguagem, qualquer linguagem, assenta *sempre* num mecanismo de substituição, um mecanismo em que invariavelmente se apresenta uma coisa no lugar de outra. Essa tentativa de recalque impõe-se, para Platão, porque o filósofo vislumbra o que uma tal condição da linguagem diz a respeito da *subjectividade*, daquilo que *subjaz* a cada um de nós, a base a partir da qual se ergue o nosso eu, o eu que busca falar numa voz própria.

Antes de avançarmos, porém, será esclarecedor recordar a proposta de Julian Jaynes a respeito da essência metafórica da linguagem, segundo a qual a linguagem, antes de poder actuar como um órgão de comunicação, é um órgão de percepção que supre uma necessidade de mediação ao permitir-nos compreender algo de desconhecido através de uma referência a outra coisa que nos é mais familiar. Ou seja, enquanto órgão de percepção, a linguagem é essencialmente um mecanismo de substituição que nos permite apreender uma coisa através de outra. O que significa, como Nietzsche avançou antes de Jaynes, que tomar consciência da natureza mediadora ou aproximativa da linguagem implica necessariamente tomar consciência da inapreensibilidade da «coisa em si».³⁶³ Ora, se, como Jaynes propõe, a autoconsciência, a operação mental auto-reflexiva através da qual nos apercebemos como actores e como espectadores dos nossos próprios pensamentos, através da qual nos apreendemos como um eu que se vê e se escuta a si mesmo, é uma aquisição sociocultural possibilitada pelo desenvolvimento da linguagem, isso significa que o eu é essencialmente uma figura, uma representação, uma metáfora, e que o ser do eu, o que ele é em si mesmo, a sua essência, permanece inapreensível. Dito de outra maneira, o eu não deriva de uma propriedade inata ou de uma determinação genética, mas de uma função linguística: a possibilidade da apropriação por via da metáfora, por via de uma acumulação de substituições em que, do concreto para o abstracto, de afinidade em afinidade, vamos formando uma representação mental que nos permite apreendermo-nos a nós próprios, primeiro como

³⁶³ Remeto aqui para a nota de rodapé 87 incluída no ponto I.2.4 *Julian Jaynes: o substrato alucinatório da inspiração*.

um lugar onde acontecem coisas, depois como um agente capaz de fazer acontecer coisas – mas nada disso é dado à partida. Desde que começamos a existir, somos, claro está, capazes de sentir e de agir, mas não somos, desde o começo, capazes de passar por isso conscientemente (tanto que não guardamos memórias de tipo episódico, autobiográfico, da nossa mais tenra infância, a infância anterior à aquisição da fala). Para sentir e para agir *conscientemente* (não se leia aqui nenhuma conotação moral, mas tão somente a possibilidade de uma *identificação* com os processos mobilizados pelo sentir e pelo agir) é necessária uma aprendizagem que consiste, precisamente, na apreensão linguística de um eu. Daí a instabilidade que funda a nossa subjectividade, o abismo que subjaz ao eu, se o eu é de facto uma construção linguística, uma acumulação de metáforas, de representações sobre quem somos, tanto as que recebemos de outrem como aquelas que eventualmente nos esforçamos por criar de um modo independente. Tudo se resume, pois, à impossibilidade do sujeito autoconsciente, consciente da sua própria existência, se apresentar a si mesmo sem recorrer a qualquer tipo de mediação, à impossibilidade deste se *testemunhar* directamente, dado que ele só pode, no limite, *re-presentar-se*.³⁶⁴

Voltando a Lacoue-Labarthe, podemos compreender melhor a impossibilidade da auto-apresentação e a inevitabilidade da auto-representação através do seu cuidado frequente em escrever (re)apresentação em vez de representação, sempre que considera necessário sublinhar que é impossível aceder a uma presença pura através da linguagem, e que, se recorremos ao mecanismo representacional para apresentar algo, para tornar algo presente, é necessário reconhecer um desfasamento, uma não-coincidência entre a presença que se convoca (que é, no presente, uma ausência) e a sua convocação através da representação. Nesta sua proposta de repensar a mimese, Lacoue-Labarthe explicita que a “essência” da mimese é «a vicariedade absoluta, levada ao seu limite (mas inesgotável), sem fim nem fundo – algo como o infinito da substituição e da circulação

³⁶⁴ Obviamente, o impasse em que se descobre a autoconsciência, assim engendrada pela linguagem, o problema da impossível auto-apresentação ou dos limites da auto-representação, é um problema antigo, que a filosofia tem tentado solucionar como um problema de conhecimento, como pudemos abordar de forma breve na introdução: *como pode o sujeito conhecer-se a si mesmo, se para tal ele tem de se fazer objecto, negando-se a si mesmo como sujeito?* Não temos de todo espaço, no contexto desta investigação, para aludir sequer aos imensos desdobramentos por detrás dessa questão, mas não podemos deixar de mencionar que todo o pensamento de Lacoue-Labarthe em torno da representação e da auto-representação se desenvolve em estreito diálogo com os filósofos e pensadores que tentaram ultrapassar uma tal «crise de representação» (em especial Immanuel Kant, o Círculo de Jena, que lançou o Romantismo na Alemanha, Hölderlin e Hegel), reafirmando que o enorme contributo de Lacoue-Labarthe consiste em rastrear a origem da consciência desse imbróglio (assim como o delinear-se de toda uma estratégia para o solucionar) em Platão, na configuração platónica da determinação eidética do ser.

[...]: a falha “mesma” da essência» (daí a necessidade de colocar essência entre aspas, no que concerne à mimese).³⁶⁵ Por outras palavras, a mimese é sempre, segundo Lacoue-Labarthe, «a passagem do parecido ao mesmo»³⁶⁶ – ou a chegada ao mesmo através do semelhante (e podemos sem dúvida equiparar este entendimento da mimese à essência metafórica da linguagem tal como Jaynes a descreve, como um órgão de percepção que nos permite apreender um desconhecido a partir de uma comparação, a partir da sua assimilação a uma outra coisa). Pelo que, de acordo com esta perspectiva, a relação entre a mimese e a *aletheia* é uma relação de semelhança: a mimese assemelha-se à *aletheia*, e a *aletheia*, por sua vez, não se assemelha a si mesma, pois enquanto revelação, ela é o que incessantemente recua e se ausenta, sendo a mimese aquilo «aparece no “seu” lugar – a aparência, dizemos nós para nos sentirmos seguros, mas de facto nada nem ninguém que se possa reconhecer ou identificar, diferenciar, uma figura [...] sempre deslocada, des-estabilizada».³⁶⁷ Em suma, a mimese é aquilo que se substitui à *aletheia*, ou ainda, a mimese é a *aletheia* «em pessoa [*en personne*]» – aqui, Lacoue-Labarthe alude à origem etimológica comum de pessoa e de máscara, que haveremos de comentar na segunda parte, mas joga sobretudo com o francês, pois dependendo do contexto, *personne* também pode significar ninguém. A mimese tal como Lacoue-Labarthe nos dá a pensá-la, exige que se aceite, portanto, que o sujeito, apreendendo-se através de representações de si mesmo, chega sempre atrasado a si mesmo (ou, então, adianta-se sempre a qualquer fixação identitária de si mesmo), mas significa ainda, e é isso que devemos ainda aprofundar, que se descobre sempre *já dado*, por outros...

Ora, segundo Lacoue-Labarthe, Platão já sabe que a mimese e a *aletheia* se assemelham, mas tem medo disso,

no mínimo porque pode ser, afinal de contas, que Platão “se” confunda [...] com qualquer um, o primeiro charlatão que chegar, o último dos poetas ou sofistas. A tal ponto, aliás, que a sua filosofia, podemos supor que não seja com outra intenção além de, primeiramente, e com urgência, estabilizar essa alarmante circulação da semelhança e de “fixar essa vertigem” em que “ele”, o chamado Platão, “se” perde.³⁶⁸

³⁶⁵ Lacoue-Labarthe – *Op. cit.*, p. 111.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 112.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 112-113.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 116.

Tudo isto nos permite vislumbrar, enfim, que a expulsão platónica do poeta mimético (repito, o poeta que escreve o texto teatral, que inventa personagens e que lhes “dá vida” através da encenação de uma acção) é já uma tentativa de recalcar o facto de que a identidade, aquilo que tantas vezes se dá como sinónimo da essência do ser, um nome para a propriedade *mais própria* de todas as propriedades que podemos possuir, é comparável a uma representação, a uma performance em que uma certa personagem adquire temporariamente protagonismo de entre a multiplicidade de papéis a que constantemente recorremos ou que constantemente nos requisitam.

É, portanto, extremamente significativo, como trataremos de aprofundar mais abaixo, que Platão não se proponha a expulsar todos os artistas, nem sequer todos os poetas, mas tão somente os poetas miméticos. Essa especificação ocorre no livro III d’A *República*, habitualmente conhecido como «a poética» de Platão, depois de se determinar que as acções descritas pelos poemas (o seu conteúdo) devem primeiro passar pelo crivo do filósofo, devem ser censuradas, filtradas, de modo a não haver qualquer transmissão de maus exemplos. É então que Sócrates afirma a Glauco ser ainda necessário considerar a «forma» ou a «questão do estilo», ou seja, é preciso considerar o *modo* de representação – ou ainda, como Lacoue-Labarthe diz: a maneira de abordar a coisa –, propondo uma diferenciação entre três modos de discurso: a imitação (mimese), a simples narrativa (diegese) e o modo misto. A mimese pura, atribuída à tragédia e à comédia (ao teatro), é então rejeitada, considerada inútil e perigosa devido ao facto de que aquele que se entrega ao acto declamativo «profere um discurso como se fosse outra pessoa» (393c), modelando-se à imagem daquilo que imita, o que significa que infringe a máxima da apropriação, a lei da propriedade segundo a qual a harmonia da alma e a justiça da cidade resultam de uma ordenação rigorosa em que cada parte da alma e cada cidadão se atêm ao lugar e à função que lhe são “próprios”. A narração simples, por sua vez, atribuída aos ditirambos, é elogiada e admitida, visto que, consistindo num puro relato, enunciada na primeira pessoa, «seria criada sem imitação» (393d), ou seja, não envolveria qualquer substituição ou dissimulação, e portanto não desencadearia a perigosa cadeia de desapropriações incitada pelo modo mimético. Já o modo misto, atribuído à epopeia, é tolerado com muitas reservas, conquanto as instâncias de imitação sejam esparsas, atenuadas e se atenham aos bons exemplos (396c-e).

Mais eis, então, um paradoxo: ao escrever os seus tratados filosóficos sob a forma do diálogo, e ao delegar à personagem de Sócrates a exposição da sua doutrina, Platão desobedece à própria lei que decreta através de Sócrates – Platão encena um teatro, adopta a forma mimética. Chamando a atenção para o dispositivo cénico a que Platão recorre, Lacoue-Labarthe não toma por garantida a perfeita identidade entre Platão e Sócrates, e esse enfoque na distância entre o autor e a sua personagem é o que lhe permite expor a contradição da operação platónica: *encenando* a expulsão da mimese, Platão não a expulsa realmente, apenas se apropria dela para a voltar a jogar... contra a mimese, julgando, nessa instrumentalização racional, tê-la tornado *apropriada*. Precisamente, a proposta de Lacoue-Labarthe consiste em não nos apressarmos a identificar o porta-voz desse discurso, o sujeito da enunciação, com o autor do texto, pois é na disjunção entre os dois que podemos discernir e desdobrar uma vertigem capaz de abalar todo o edifício platónico.

Ora, já começámos a abordar o recalçamento platónico da essência performática ou teatral da mimese no capítulo anterior, a propósito do *eidolôn*, que Vernant propõe traduzir por duplo, de modo a evidenciar a função de substituição atribuída às representações visuais arcaicas, onde se delineia um jogo da ausência na presença que remete sempre para um agente e para a iminência de um acto. Como então vimos, a compreensão de Vernant (mas também de Keuls) da representação visual arcaica permite-nos interpretar o tratamento platónico da mimese – onde, recorde, se desloca a ênfase no par mimo-espectador para o novo par imagem-modelo – como uma estratégia de *neutralização* do imenso poder de influência mobilizado pelas representações (ainda indistintas do contexto ritual) no paradigma mítico do qual Platão se procura distanciar. Apesar das considerações expostas no livro III, que sintetizei acima, a questão da mimese retorna no livro X d'*A República* (e voltaremos, já em seguida, ao motivo desta repetição), onde se consumaria ou se fortaleceria a expulsão do poeta mimético com recurso a uma comparação entre o seu modo de representar e o fazer do pintor, aquele que se dedica à produção de imagens, produção essa que é, por sua vez, comparada à reflexão de um espelho. Demoremo-nos agora um pouco mais nesse passo do argumento de Platão.

A redução da pintura ao acto de apontar um espelho para as diversas coisas do mundo, e a extrapolação desse modo de representar (reduzido a uma mera reflexão do visível) para todas as actividades *miméticas* (as actividades que apresentam declaradamente uma coisa no lugar de outra), permite a Platão negar à representação

mimética qualquer valor de conhecimento (qualquer possibilidade de servir a ascese ao mundo das Ideias que postula) porque a apresenta como a imitação das aparências, uma representação três pontos afastada do real (599a). Enquanto produção, a imagem pintada, assim reduzida à imagem espelhada, consistiria numa mera re-produção, numa cópia do mundo sensível que, por sua vez, já seria ela mesma uma re-produção desvirtuada, um decalque corpóreo de um *eidos* que a precede (*eidos* esse que, na sua função de molde ou modelo, não é reconhecido como uma representação, mas como algo exterior e anterior a qualquer acto representacional). Pelo que, produzindo meros simulacros, aprisionando a alma num vaivém entre duas visibilidades terrenas, esse modo de representar não abriria nenhuma via de acesso ao mundo das Ideias, degradando a alma, fortalecendo a sua parte irracional (aquela que não hesita em ceder aos impulsos do corpo e das emoções, condenando-se assim à prisão do mundo sensível) em detrimento da parte racional (aquela preocupada com a verdade, capaz de orientar o movimento de ascese). Em suma, rebatida no exemplo da imagem formada pelo espelho, a representação mimética (quer se trate de uma pintura, de um poema, ou de um gesto teatral) define-se como uma cópia de uma cópia, e, segundo a lógica da ascese idealizante subjacente à teoria do conhecimento de Platão, ela não pode senão operar uma queda, um tombo na direcção errada.

Ora, o que é que se ganha e o que é que se perde quando se troca o antigo par mimo-espectador pelo novo par imagem-modelo, patente no «paradigma do espelho»? Certamente, é o rebatimento da mimese num espelho que permite a Platão situá-la no esquema hierarquizante da sua teoria do conhecimento, é a imagem espelhada que lhe permite subordinar a mimese ao entendimento da verdade que aí se postula, o que significa que é o espelho que permite a Platão dominar o embaraço que a mimese representa para a determinação eidética do ser que regeria a sua cidade ideal – o facto de que ela não parece assim tão vinculativa, se os poetas miméticos podem pô-la em causa tão facilmente com o seu modo de representar.

Lacoue-Labarthe permite-nos aprofundar a compreensão desta estratégia de Platão, assim como as suas consequências, ao sublinhar que todo este desenvolvimento é proposto no seguimento da questão «em geral o que é a mimese?» (595c), o que significa que, para teorizar a mimese (para a dominar), Platão recorre a uma metáfora: a mimese *é como* um espelho. E se a metáfora é essencialmente um mecanismo de substituição, em que apreendemos algo de desconhecido a partir de algo mais familiar, o «golpe do espelho», a apropriação da mimese através da sua reflexão especular,

funciona aqui, segundo Lacoue-Labarthe, como uma «artimanha» que permite, não só a Platão, mas a todos os que subscrevem o paradigma do espelho, «tapar um buraco».³⁶⁹ Que buraco? O abismo da impropriedade constitutiva do sujeito, o abismo que se oculta quando se substitui o mimo pela imagem espelhada, quando se coloca a questão *o que é a mimese?* em vez da questão *quem é o mimetizador?* O espelho é convocado, pois, para (re)cobrir a vertigem de uma falta de ser próprio que se manifesta na potencial imitação de tudo o que o mimo põe em jogo, ou põe em cima da mesa, a descoberto. O filósofo, que aplica o golpe do espelho, actua, sem dúvida, como um mimetizador, mas o seu gesto serve um propósito de neutralização, o espelho é colocado *no lugar* do mimo para o congelar, para o fixar.³⁷⁰ O que significa que, não perdendo de vista a dimensão teatral do gesto de Platão, Lacoue-Labarthe permite-nos considerar ao mesmo tempo a sua mutação teórica: reflectindo o mimo, capturando-o e fixando-o, a encenação platónica não *se reflecte* a si mesma enquanto acto representacional, o que significa que escamoteia o intervalo que há entre si mesma como exposição e a «coisa em si» que se propõe a expor e cuja necessidade de exposição advém necessariamente do facto de não estar imediatamente acessível. Perde-se a consciência da essência abissal da linguagem, que por sua vez é indissociável do abismo que se abre sob o sujeito autoconsciente em busca de si mesmo, sobretudo quando o que está em causa é precisamente o mimo: aquele que, segundo Platão, propondo-se a ser todos, arrisca não ser ninguém. Ora, o esquecimento ou o recalçamento da condição mediadora da representação deixa a porta aberta para se pensar a auto-representação como auto-apresentação, e é por isso que esta perda do abismo – o abismo que se perde quando a reflexão se ignora como (re)presentação – virá, naquilo que Lacoue-Labarthe chama «o sonho terminal, hegeliano da filosofia», a possibilitar que a filosofia, assim concebida como especularização anti-mimética, se possa creditar um «(saber-)ver [*sa-voir*] absoluto» que possibilitaria ao sujeito *ver-se* a si mesmo no seu próprio engendramento, e portanto auto-apropriar-se e auto-determinar-se.³⁷¹ Com o paradigma do espelho perde-se, em suma, o *saber de aproximação* ao canto das Sereias que Circe ensina a Ulisses, e

³⁶⁹ É preciso notar que toda a secção do ensaio de Lacoue-Labarthe onde o autor examina o «golpe do espelho» se faz em estreito diálogo com o pensamento de Heidegger, mostrando como aí se continua a ecoar a máxima platónica da apropriação, mesmo quando o filósofo se dedica a uma extensa crítica da redução platónica da relação entre a arte e a verdade a um problema de inadequação. Devido à complexidade terminológica da exposição de Heidegger, que requereria bastante espaço para poder ser convocada, optei por não incluir esse diálogo nesta síntese da proposta de Lacoue-Labarthe.

³⁷⁰ *Ibid.* p. 93.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 121.

vislumbra-se, enfim, o porquê de estas se encontrarem rodeadas de cadáveres. Mas não nos precipitemos.

Antes de mais, nada disto significa que podemos extrair de Lacoue-Labarthe um apelo à renúncia da filosofia, à busca da verdade e do saber.³⁷² O que podemos começar a concluir é que o potencial mortífero contido na operação platónica não advém da busca pela verdade, mas da afirmação de que a representação artística não tem nada que ver com a verdade, dado que ela, a representação que se reconhece como (re)apresentação (e que nos abisma), recorda-nos precisamente da qualidade provisória, instável, inerente a qualquer acto representacional, incluindo a *reflexão* filosófica, e portanto *cuida* das condições em que podemos ensaiar uma aproximação à verdade.

Aprofundemos, pois, os pressupostos platónicos do golpe do espelho, da ultrapassagem do mimo (que mais não é do que um recalamento). Essa operação comporta, segundo Lacoue-Labarthe, um cálculo delicado, que «consiste em multiplicar a mimese a fim de controlá-la» ou de «contornar a mimese com os seus próprios meios».³⁷³ Se a mimese é a «ausência de meios apropriados», então o golpe do espelho consiste numa tentativa de «atribuir à mimese os seus meios», consiste na tentativa «de (se) apropriar (d)o que é por definição impróprio».³⁷⁴ Na segunda parte, voltaremos a este motivo através da noção de «hiperbólica» proposta por Lacoue-Labarthe em *O Paradoxo e a Mimese*; por agora, importa reter a questão que o autor extrai de toda esta demonstração: *a utilização de um meio mimético será suficiente para conjurar a mimese?*

A resposta de Lacoue-Labarthe é, claro está, negativa, mas se o golpe do espelho fracassa, isso não significa que o fracasso seja inconsequente, muito pelo contrário. Voltemos a Platão e à sua maneira de abordar a coisa, lembrando que a cena do livro XX que temos vindo a discutir é uma *reiteração* da «necessidade de recusar em absoluto» a poesia de carácter mimético (595a), previamente apresentada no livro III, onde já se havia despedido o poeta mimético na sequência da diferenciação entre os três modos de discurso acima evocados. Embora essa primeira formalização da expulsão tenda a ser desvalorizada em função da segunda, onde se apresentam os argumentos

³⁷² Lacoue-Labarthe escreve: seria preciso praticar uma (des)construção menos crítica que positiva, por assim dizer *pouco negativa*, que desse crédito em suma ao filósofo na sua própria falha e na sua falência, na falta da sua *suposta* infalibilidade. Seria preciso *sustentar* até ao final a própria *tese* filosófica, segundo a qual – sempre – *é preciso* a verdade e o saber» (p. 117).

³⁷³ *Ibid.*, p. 94.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 94-95.

“fortes” de Platão, radicados na sua teoria do conhecimento, Lacoue-Labarthe afirma que o facto de a segunda já ser uma repetição de um gesto anterior constitui precisamente o «indício de que a operação anti-mimética é necessariamente fadada ao fracasso»³⁷⁵, e é na primeira, consequentemente, que se pode descortinar mais claramente o que leva Platão a expulsar os poetas miméticos (de resto, como já indiquei no início deste ponto, e como Lacoue-Labarthe não deixa de sublinhar, toda a exposição do livro XX começa, precisamente, pela afirmação de que a doutrina sobre a poesia anteriormente exposta é absolutamente imprescindível à fundação dessa cidade). Vale a pena, portanto, recuperar a passagem onde se formaliza, pela primeira vez, o veredicto platónico:

Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. (398a)

Evidentemente, trata-se de um eco do ambíguo elogio anteriormente atribuído a Íon, no diálogo homónimo, embora aqui a sagração do poeta tenha perdido toda a sua ambiguidade. As intenções de Platão tornam-se perfeitamente claras: não pode haver lugar para o mimetismo desgovernado (que escapa ao controlo da razão, irracional) na formação dos cidadãos. Mas então, porque precisa Platão de recorrer, ainda assim, ao subterfúgio da sacralização do poeta para o expulsar?

Para analisar este passo, Lacoue-Labarthe convoca a interpretação de René Girard, que consiste na proposta de que o poeta mimético funciona, para a fundação da cidade de Platão, como um *pharmakos*, termo que designa as vítimas do sacrifício ou da expulsão ritual em cerimónias religiosas. Esta proposta enquadra-se na sua teoria da cultura, segundo a qual a sociabilidade se funda na violência sacrificial.³⁷⁶ Embora Lacoue-Labarthe não acompanhe de todo as conclusões de Girard, reconhece no seu pensamento alguns contributos vitais para repensar a mimese (nomeadamente para

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 96.

³⁷⁶ Ver sobretudo os seus ensaios *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) e *La Violence et le sacré* (1972).

compreender a ambiguidade com que é vivida por um sujeito a sua identificação com um modelo – a sua necessidade de se afirmar diferente, autónomo deste), pelo que vale a pena apresentar brevemente a sua tese, que atribui um papel central à mimese. Com efeito, segundo Girard, o desejo não tem origem no indivíduo, antes é gerado mimeticamente, o que significa que ao desejarmos um determinado objecto, isso sucede porque imitamos o desejo de outra pessoa por esse mesmo objecto, não é o objecto que solicita o desejo, mas o outro que o deseja, de maneira que esse outro através do qual modelamos o nosso desejo institui-se desde logo como um modelo e como um rival. Como Lacoue-Labarthe sintetiza: «a origem do desejo é a mimese – o mimetismo – e não há desejo que não deseje imediatamente a morte ou o desaparecimento do modelo ou da personagem “exemplar” que o suscitou».³⁷⁷ Segundo Girard, portanto, o desejo mimético transforma-se inevitavelmente em rivalidade mimética, e depois disso em violência mimética, e essa passagem do desejo à violência não fica de todo contido entre dois sujeitos desejantes, alargando-se contagiosamente ao grupo por inteiro numa perigosa escalada de violência. A tese de Girard a respeito da origem da sociabilidade consiste na proposta de que a crise mimética que resulta dessa escalada de violência é eventualmente resolvida pela nomeação de uma vítima expiatória (o chamado bode expiatório) que *representa* o modelo-rival e, como seu representante, é assassinada, o que tem o efeito imediato de acalmar o conflito e voltar a unir a comunidade. Apaziguados os ânimos, restituída a paz, a vítima caída, inicialmente odiada, é olhado com reverência e adoração, e considerada sagrada por ter salvo a comunidade. O autor afirma que a eficácia deste mecanismo sacrificial depende da ignorância sobre a arbitrariedade da escolha da vítima, depende que se desconheça que ela é inocente, um mero representante onde a comunidade descarrega a violência gerada pelo mimetismo. E porque essa eficácia é apenas temporária, esse gesto deve ser repetido ciclicamente, tantas vezes quantas for necessária aliviar a tensão que não deixa nunca de voltar a crescer, daí a natureza ritual do sacrifício, ainda que o sacrifício real (o assassinio ou a expulsão) possa ser substituído por um sacrifício *dramatizado* – e seria mesmo essa a origem da tragédia. É inevitável sublinhar aqui, mesmo se o iremos desenvolver apenas no próximo ponto, que Aristóteles atribui ao teatro, precisamente, uma função catártica, de purificação das paixões. Todavia, se inicialmente Girard segue Aristóteles na sua

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 101. O que significa que o desejo «quer a diferença e a autonomia, o próprio e a propriedade» (p. 101). Daí que o génio que descrevi no ponto anterior, quando se submete à «lei da reapropriação», anseie por renegar qualquer influência externa para se declarar absolutamente original.

reabilitação do teatro, mais tarde o autor acaba por se alinhar com Platão, ao perder a confiança que a representação artística possa efectivamente regular-se a si mesma, ou seja, segundo Girard, a função catártica da representação facilmente seria ultrapassada pelo efeito contagiante daquilo que é representado. Tal significa que, no caso particular das representações de actos violentos por exemplo, em vez de suprimir a violência, a representação da violência geraria ainda mais violência.³⁷⁸ Consequentemente, Girard irá ecoar o veredicto platónico da necessidade de ultrapassar a representação artística, ao afirmar que para quebrar efectivamente o círculo vicioso da violência, seria necessário interromper completamente o mecanismo de expiação inerente à mimese: reconhecer a essência violenta da mimese através da recordação do acontecimento originário para revelar enfim a inocência da vítima, em suma, seria necessário *revelar a mimese fora de qualquer economia mimética* (algo que teria ocorrido, segundo Girard, com a crucificação de Cristo, pois este é revelado pelo cristianismo como um inocente que morreu para expiar os pecados de todos) – e é aqui que Lacoue-Labarthe deixa definitivamente de acompanhar Girard. Vejamos, então, como esta divergência entre Girard e Lacoue-Labarthe se joga no caso particular da expulsão dos poetas miméticos.

Girard diagnostica o mecanismo da vítima sacrificial em Platão, e toda a estrutura mimética que lhe subjaz, ao identificar o par Platão-Sócrates com o par Sófocles-Édipo, pelo que o poeta trágico Sófocles seria um modelo para Platão, e portanto, tal como Sófocles cria um herói (Édipo), também Platão cria um herói (Sócrates). Porém, como o modelo se institui desde logo como um rival, ao mesmo tempo que Platão imita o poeta, deve também suplantá-lo, propondo expulsar os poetas miméticos, criadores do texto trágico. Todavia, na medida em que, para expulsar o poeta mimético, Platão recorre à mimese, é óbvio que Platão não logra realmente expulsar a mimese e todo o perigo de desapropriação que ela acarreta. Lacoue-Labarthe concede a Girard o mérito de reconhecer a falha de Platão, mas discorda da interpretação que Girard avança sobre esse falhanço, ao insistir na afirmação da *ignorância* de Platão a respeito do mimetismo que anima o seu gesto e a respeito da arbitrariedade da escolha da vítima. Tal, significa que, tivesse Platão sido capaz de a reconhecer, não teria sido capaz de interromper o mecanismo sacrificial a que dá continuidade.

³⁷⁸ Para aprofundar esta mudança de postura de Girard face à função catártica da representação artística, remeto para os artigos de Nidesh Lawtoo “Violence and the Mimetic Unconscious (Part One): The Cathartic Hypothesis: Aristotle, Freud, Girard” (2018) e “Violence and the Mimetic Unconscious (Part Two): The Contagious Hypothesis: Plato, Affect, Mirror Neurons” (2019), embora não subscreva de todo a refutação da hipótese catártica a que este autor se dedica.

Lacoue-Labarthe, por sua vez, afirma que Platão «não se ignora como duplo e rival do poeta» e que a escolha da vítima não é, portanto, de todo aleatória, muito pelo contrário.³⁷⁹ Aliás, a grande lição a retirar de Platão é mesmo essa: a *consciência* sobre a essência mimética da representação *não é garante nenhum da interrupção do mecanismo mimético, tampouco da interrupção da violência mimética*. Platão torna o poeta mimético um bode expiatório, sim, mas precisamente porque ele percebe que o poeta mimético expõe o embaraço (aterrorizante para Platão) que a condição mimética da linguagem (e do sujeito) é igualmente constituinte para o filósofo (pois trata-se de uma condição da existência humana, como tal). Nesse sacrifício, o poeta mimético representa tudo o que é mimético porque o seu *modo* de representar é transparente a respeito do que governa verdadeiramente a linguagem: não uma lógica de adequação (da apropriação), segundo a qual haveria uma forma correcta de transmitir um conteúdo verdadeiro, mas a lógica da substituição (da desapropriação), lógica esta que ameaça a pureza do «tipo», tal como Platão o idealizou – a forma concreta e bastante definitiva que teria sido inscrita em cada ser. A escolha da vítima é, portanto, perfeitamente deliberada, pois os poetas miméticos mostram-se «como sendo ao mesmo tempo tudo – e nada.»³⁸⁰ Acusar os poetas miméticos de produzirem falsidades permite a Platão lançar uma cortina de fumo sobre o que eles revelam: não o *ser* contra o *não-ser*, mas algo muito mais complexo, uma estranha mistura de ser e não-ser, de mim e do outro, de apropriação e desapropriação, de imitação e criação, e por aí fora. A solução conservadora de Platão pôde instituir-se como um modelo para todos aqueles que se deparam com a vertigem da ausência de uma identidade própria (mesmo se o modelo platónico, tornado rival, seja negado e invertido), precisamente porque Platão já intui essa impropriedade, já a teme e, se não a *reconhece* na sua teoria, não deixa de idealizar a sua teoria como uma solução para a (re)apropriar. É por isso que, na genealogia da mimese que Lacoue-Labarthe desdobra, a determinação eidética do Ser é fundacional: actua, resiliente, como uma matriz para todos os esforços subsequentes de apropriação do ser, mesmo aqueles que já admitem como ponto de partida o reconhecimento da nossa impropriedade constitutiva. Tal sucede porque Platão foi o primeiro a notar, não só a função formadora da mimese, como a contínua deformação ou reformação do ser que ela opera. Sim, Platão já sabia de tudo isto, ou não teria proclamado a necessidade

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 105.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 111.

de «persuadir» as «amas e as mães» a contar às crianças apenas as fábulas que, sendo «mentira», «contenham algumas verdades», isto é, contenham em si representações de acções ou figuras (modelos a emular) compatíveis com os valores elegidos pelo filósofo para governar a sua cidade, admitindo que, «em qualquer empreendimento, o mais trabalhoso é o começo, sobretudo para quem for novo e tenro», e afirmando ainda que «é sobretudo nessa altura que se é moldado, e se enterra a matriz que alguém queira imprimir numa pessoa» (377a-d). Ou seja, Platão já sabia de alguma maneira que as almas não descem pré-moldadas do mundo das ideias, mas são moldadas *em vida*, e essa modelagem começa por meio das fábulas, do mito (da mimese ou da «mentira») e nunca tem fim.

Eis, então, a interpretação luminosa de Lacoue-Labarthe sobre o tratamento platónico dos discursos miméticos: o problema da verdade é, em Platão, relativamente secundário, pois tais discursos podem ser «mentirosos ou não, pouco importa [...] já que o essencial, como é dito de modo explícito, é que eles próprios sejam fictícios», que «inscrevam primitivamente na matéria maleável – plástica – da alma infantil».³⁸¹ Em suma, Platão sabe bem que «é a ficção que escreve o “sujeito”, o modela e o determina»³⁸² e, portanto, o debate pedagógico que *A República* enceta não trata «uma problemática da mentira, mas uma problemática do *sujeito* [...] – e do sujeito na sua relação com a língua».³⁸³ Platão incompatibiliza-se necessariamente com os poetas miméticos (e de resto, com toda a «multidão de imitadores, pintores e escultores, poetas, rapsodos, actores, dançarinos, agentes de teatro, maquilhadores e fabricantes de bugigangas femininas»³⁸⁴), pois a mimese que eles praticam desperta uma «paixão da infância»: reaquece, amolece e volta a inscrever a cera que, segundo Platão, deveria ter petrificado na infância. Mas a mimese praticada pelos artistas consiste numa intensificação de uma condição mimética geral que persiste ao longo de toda a vida do sujeito, quer este se deixe levar ou não pela vertigem que a arte oferece:

³⁸¹ *Ibid.*, p. 120.

³⁸² *Ibid.*, p. 123.

³⁸³ *Ibid.*, p. 119.

³⁸⁴ Platão apud Lacoue-Labarthe – *Op. cit.*, p. 118.

Reduzir aquilo que está em jogo na mimese [...] à encenação, à simples teatralidade, é necessariamente arriscar-se a deixar escapar o jogo insondável através do qual o “sujeito” é sempre, de antemão – e à sua revelia – ficcionado.³⁸⁵

Daí que quem quer que procure resgatar a arte do julgamento platónico, seguindo, contudo, a máxima de apropriação platónica, tentará inevitavelmente separar a imitação da qualidade produtora do ficcionamento, e fá-lo voltando a submeter a arte ao paradigma do espelho: ao conceber a ficção como uma *reflexão deflectora* do mimetismo, ignorando que apenas tapa um buraco, recalcando que é a própria ficção que provoca o mimetismo e que é o mimetismo que dá origem ao sujeito.³⁸⁶

Ora, o que Lacoue-Labarthe nos convida a repensar, ao reelaborar o conceito de mimese, é a relação entre o sujeito e a representação, o modo como o sujeito tem origem na representação: a chamada “representação originária” que engendra o sujeito. Ou seja, Lacoue-Labarthe afirma a necessidade de um questionamento profundo do originário e da identidade através do enfrentamento do facto que os conceitos de *origem* e *ficção* são intercambiáveis.³⁸⁷ Mas então, é mesmo em Platão, paradoxalmente, que podemos encontrar «uma preciosa indicação sobre essa “representação originária” que pode ser o “fundo” – abissal – da mimese».³⁸⁸ Lacoue-Labarthe refere-se aqui à singularização platónica dos poetas miméticos como «figura privilegiada do mimetismo geral», pois essa escolha já revela o que Platão vislumbra na mimese, mesmo se o filósofo tem medo disso e procura denegá-lo: a representação precede o sujeito, a mimese vem primeiro, em suma, é a repetição que é originária. Dito de outra maneira, o sujeito em si mesmo – «o suporte “subjectivo”» é como «uma “cera” – mas sem qualquer outra propriedade além de uma infinita maleabilidade – a instabilidade “mesma”».³⁸⁹ É por isso que, em *O Paradoxo e a Mimese*, Lacoue-Labarthe afirma que o dom da mimese (o dom da arte), que ele também denomina como «o dom de nada»³⁹⁰, revela um «sujeito sem sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si)»³⁹¹. Lembrando que a palavra sujeito vem do latim *subjectum*, que significa «lançado de baixo», aludindo ao que está por de baixo, a fórmula «sujeito sem sujeito» explicita que aquilo que nos

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 128-129.

³⁸⁶ Cf. *ibid.*, p. 123.

³⁸⁷ Cf. *ibid.*, p. 121.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 110.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 111.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 26.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 24.

sustenta, a base constituída pelas representações que dão forma ao nosso eu, carece, em si mesma, de qualquer fundamento, trata-se de uma base infinitamente provisória que se (des)equilibra sobre um abismo. Se o sujeito pode ser compreendido como a erecção de uma construção, um edifício ocupado por alguém, tratar-se-ia de uma ocupação que permanece “vaga” e “ocupável” no seu âmago – «o sujeito que enuncia não ocupa verdadeiramente nenhum lugar, ele é indeterminável: nada ou ninguém»³⁹². O sujeito, tal como Lacoue-Labarthe no-lo dá a pensar, o sujeito sem sujeito, revela-se assim um lugar de passagem, uma espécie de vacância, uma receptividade inalienável para um processo contínuo de apropriação e desapropriação. Condição vertiginosa, é certo, que não deixa de gerar muita inquietação, aquilo a que chamamos “mal-estar” e que Pigeaud associa à melancolia, definindo como o mal-estar gerado pelo conhecimento (ou desconhecimento...) de si mesmo, o mal-estar *do* humano enquanto tal.

Ora, se voltarmos à necessidade, proclamada por Platão, de persuadir as amas e as mães a contarem umas fábulas em vez de outras, podemos finalmente alcançar o motivo profundo desse mal-estar:

O atraso da fala (e da consciência), algo como a “prematuração” da criança, acarretam essa vulnerabilidade às fábulas que não é nada mais do que a submissão nativa ao discurso materno ou ao discurso feminino em geral.³⁹³

Com efeito, a diferenciação tentada por Platão entre a mentira e a verdade, encobrendo uma outra tentativa bastante mais decisiva de apropriar a mimese para determinar e fixar o sujeito, também se pode compreender como uma

espécie de endurecimento viril e de crispação ansiosa, assim como um ressentimento da primitiva dominação materna e da primitiva educação feminina, que são sempre o sinal, para o sujeito, do seu inacabamento constitutivo, do atraso (impossível de superar) do seu “próprio” nascimento e da incapacidade em que ele naturalmente se encontra de se engendrar a si mesmo (ou pelo menos de assistir ao seu próprio engendramento). [...] A mimese enraíza-se conseqüentemente nessa

³⁹² *Ibid.*, p. 11.

³⁹³ *Ibid.*, p. 120.

dependência e nessa subordinação de origem do “ser-falante”. É, como dizemos habitualmente sem vigor, uma questão de “influência”.³⁹⁴

É a denegação dessa dependência e dessa subordinação originárias que fundamenta, enfim, que o discurso ocidental sobre o sujeito tenha sempre evitado «nomear a ficção como origem e falar da origem em termos de ficção».³⁹⁵ Houvesse espaço nesta dissertação, seria sem dúvida esclarecedor comentar a ausência da mãe e do materno nas narrativas filosóficas sobre a subjectividade, fruto, sem dúvida, do desconforto inconfessado que os homens e as mulheres sempre sentiram em relação à vulnerabilidade de terem sido um bebé absolutamente indefeso nos braços da sua mãe, o desconforto, por exemplo, que levou Kant a escrever o seguinte:

Mesmo a criança que acaba de se arrancar ao ventre de sua mãe parece entrar no mundo aos berros, ao contrário de todos os outros animais, simplesmente porque considera a incapacidade de fazer uso de seus membros um constrangimento, e assim, imediatamente anuncia a sua reivindicação de *liberdade* (uma representação que nenhum outro animal tem).³⁹⁶

Será que o conceito de liberdade em Kant teria tido outros desenvolvimentos se ele tivesse sido capaz de suportar a verdade de que não foi ele que se arrancou ao corpo da sua mãe, antes foi trazido ao mundo por ela? E o que poderá ser a liberdade para nós, se pudermos suportar o facto de que dependemos do outro? E de que dependemos *totalmente* do outro, no início da vida, antes mesmo de sermos dotados de um eu? Que é o outro que chama o nosso eu à existência? Com efeito, Platão, e tantos outros depois dele, aterrorizaram-se e continuam a aterrorizar-se perante a vulnerabilidade do facto da dependência, perante a evidência de que começamos por ser formados do exterior por discursos que nos antecedem, não sendo capaz de contemplar outra reacção que não o fechamento total, a autonomização total.

Voltemo-nos uma última vez para o texto platónico, onde se forja aquilo a que Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, num texto que abordarei na segunda parte, chamaram «ideologia do sujeito», a ideologia que se rege pela máxima de apropriação.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 120-121.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 121.

³⁹⁶ Kant *apud* Adriana Cavarero – *Inclinations: A Critique of Rectitude* (2016), p. 28.

Que sucede, com efeito, quando se recorre à mimese com o intuito de apropriá-la para nos apropriarmos a nós mesmos? Ora, ao absorver a mimese pela expulsão do poeta mimético, a filosofia platónica digere precisamente a propriedade mais vital da mimese artística: a de se apresentar como (re)apresentação, como um ficcionamento que não se limita a modelar modos de ser, mas que expõe a plasticidade que essa modelação supõe – expõe a instabilidade do ser. Absorvida pela filosofia de Platão, a (re)apresentação é substituída por um discurso de verdade endurecido que, tendo renunciado à experiência artística, a experiência do abismo, está privado da habilidade de ser recordado de uma certa verdade sobre a plasticidade do seu ser. Isto é um acto grave com enormes implicações porque, segundo Lacoue-Labarthe, funda o político (o pensamento a respeito da organização do colectivo de sujeitos, a nova lei humana que rege a cidade) numa denegação:

O (re)erguimento político seria função da expulsão da mimese, o “sistema” político (o Estado, as instituições, sua hierarquia de posições, o estatuto das suas actividades, etc.) organizar-se-ia a partir desta exclusão, erigir-se-ia sobre este lugar vazio ou instalar-se-ia em torno dele.³⁹⁷

O mesmo é dizer que, afirmando livrar-nos da submissão aos mecanismos míticos de outrora, o político constitui-se como uma apropriação sub-reptícia desses mesmos mecanismos, ainda para mais potenciados pela sua instrumentalização racional. Com efeito, Sócrates admite a Gláucon que a mentira (o mito, a ficção) «é útil aos homens sob a forma de remédio», explicitando que os remédios só podem ser administrados por especialistas, o que o leva a concluir: «se a alguém compete mentir, é aos chefes da cidade» (389b), ou seja, aos filósofos. Ora, Sócrates afirma mesmo que cabe ao filósofo forjar a «nobre mentira», também designada como a «doutrina dos chefes» que os guardiões, seus auxiliares, devem defender (414b-c). «Que espécie de mentira?», questiona Gláuco. Sócrates hesita, mostrando embaraço, e alude a um mito fundacional de origem espartana, adoptado pelos atenienses e pelos arcádios, e que afirma a autoctonia dos cidadãos dessa cidade, supostamente «nascidos da terra».³⁹⁸

³⁹⁷ Lacoue-Labarthe – *Op. cit.*, p. 97.

³⁹⁸ É preciso notar que o mito convocado por Sócrates é muito mais do que um exemplo, tratando-se de um mito fundacional – um mito de origem. Remeto aqui para o ensaio de Claire Nancy “*Les Phéniciennes*, «Le sujet le plus tragique»” (incluído em *Euripide et le parti des femmes*, 2016), onde a autora expõe os efeitos devastadores da “autoctonia” e o modo como a tragédia *As Fenícias*, de

Apesar de afirmar ser necessário «um sólido poder de persuasão» para acreditar num tal mito, afigura-se-lhe justificável recorrer a esse expediente, visto que se encontra submetido ao crivo da razão e conduz, necessariamente, ao bem. Pelo que embora se bata contra os poetas e contra os sofistas, o filósofo, novo mestre da verdade, afirma-se, afinal de contas, como o especialista da mentira – só ele pode recorrer à mentira (ao mito), pois apenas ele a soube submeter a um princípio racional, a um esquema hierárquico em que o superior zela pelo inferior e o conduz pelo bom caminho. No seu entender, o filósofo conquistou a autoridade para mentir, para ficcionar, para modelar sujeitos, na medida em que só ele sabe conduzir essa modelação, aplicá-la de forma *correctiva*.

Então, vale a pena notar a escolha favorita de Platão de entre o conjunto de ferramentas de mimese “boa” (de mimese ortopédica) que retém para formar os guardiões da cidade, aqueles que Sócrates afirma serem os artífices (os produtores) da «liberdade do Estado» (195c) – o que significa: se a liberdade é dada como sinónimo de soberania, então tais guardiões são a força que impõe a dominação do soberano, o aparelho político-militar em que consiste o Estado. Os guardiões, afinal, são o garante do “ser-próprio”. Em suma, a mimese ortopédica privilegiada por Platão para formar os guardiões não é nada menos do que a arte *mais* mimética de todas: a música, «porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afectam-na mais fortemente» (401d). Evidentemente, Platão escolhe apenas um tipo muito específico de música, o que reforça as directrizes que elegera para determinar o que é o Ser: autonomia e auto-suficiência. Platão descreve essa música como aquela que é

capaz de imitar convenientemente a voz e as inflexões de um homem valente na guerra e em toda a acção violenta, ainda que seja mal sucedido e caminhe para os ferimentos ou para a morte ou incorra em qualquer outra desgraça, e em todas estas circunstâncias se defenda da sorte com ordem e com energia. (399a)

Por outras palavras, Platão selecciona um tipo de mimese que forma homens, não tanto capazes de encarar e conquistar a morte, mas homens que se lançam à morte por serem incapazes de a *reconhecer*. Platão reinventa a bela morte de maneira a (re)cobrir a visão dos cadáveres putrefactos que as Sereias, não obstante, revelaram a Ulisses. O

Eurípedes, já os revela no modo como dá a ver a luta fratricida pelo trono de Tebas entre Etéocles e Polinices.

novo heroísmo de Platão aspira a neutralizar a morte horrorosa (a morte sobre a qual Vernant nos recorda que nenhum discurso humano foi alguma vez capaz de pronunciar uma palavra final). Mas se, no filósofo, essa conquista da morte se reveste de uma aparência de serenidade, formulada como uma conquista da imortalidade através da contemplação da verdade (sobre quem se é), transposta para o guerreiro com os olhos postos na eternidade, ela revela-se claramente como uma *cegueira* que lhe permite tolerar o horror da morte. E essa cegueira não abrange apenas a morte própria ou não seria este um projecto de imunização *colectiva* contra a alterabilidade inerente à nossa condição mimética (daí que ela deva encobrir sobretudo a morte do outro, protegendo o eu de a sentir como sua).

Inevitavelmente, porque nenhum sujeito existe no vácuo – é este o horizonte deste capítulo –, o auto-sacrifício exigido pela auto-apropriação programado na determinação eidética do ser transforma-se num sacrifício do outro sempre que o outro expõe o sujeito à sua abertura constitutiva e inextrincável – é isso mesmo que motiva a expulsão dos poetas miméticos: a denegação da falta de ser próprio que estes expõem, mas que “pertence” a todos. Como Lacoue-Labarthe salienta, o *pharmakos*, a vítima sacrificial, é percebida como um *monstro* por aqueles que projectam nela o que temem em si mesmos.³⁹⁹ É preciso sublinhar, portanto, que enquanto o sujeito estiver dominado por essa *paixão* da auto-apropriação (afinal, a razão platónica, como a epígrafe com que abri este capítulo parece sugerir, pode bem ser como uma «brisa» que nos leva a agir à revelia da nossa vontade), ninguém está ao abrigo de encarnar o papel do inimigo que ameaça o ser “próprio”. Com efeito, um pouco antes da passagem acerca da música que prepara o guerreiro para a guerra, Platão esclarece que para o homem ideal, aquele que se «basta perfeitamente a si mesmo» e que «precisa muito pouco de outrem», «é menos terrível ser privado de um filho ou de um irmão» do que ser privado da liberdade da auto-suficiência (387b-388a), pelo que até o amor enlutado pelo ser mais amado é interpretado como uma dependência de outrem, uma submissão ou até mesmo uma escravatura da qual é salutar nos desenvencilharmos. De resto, devemos lembrar-nos que, ainda no âmbito do programa de purificação e coesão da raça dos guardiões, Platão acha justificável esconder «num lugar interdito e oculto, como convém», os filhos que nasçam disformes (460c), subentendendo-se que devem ser mortos. Claramente, Platão não está a lançar o programa para o homem honesto, mas a plantar as sementes da

³⁹⁹ Cf. *ibid*, p. 112.

barbárie e da força bruta. Como tentarei tornar claro na segunda parte, em torno da reapropriação da função mítica levada a cabo pela ideologia nazi (ecoando a mimese ortopédica de Platão), o fracasso a que a operação anti-mimética está votada não é de todo o fracasso de um esmorecimento da força: quanto mais forte ela se torna, mais catastrófico é o seu fracasso.

A mimese não pode curar o mimetismo. A alternativa à solução platónica não pode, portanto, continuar a passar por um desprezo pela desapropriação a que a mimese nos expõe, tampouco por qualquer tipo de aspiração a ultrapassar essa vulnerabilidade. Falta vislumbrar, assim, como pode a mimese especificamente artística actuar como um remédio para o mimetismo, no sentido, não de o curar, mas de o cuidar. Na senda de Lacoue-Labarthe, esse cuidado passa por um questionamento profundo desse impulso de recorrer às narrativas e às figuras para fins de estabilização total do ser, ou seja, por um questionamento do recurso à identificação com vista a excluir qualquer possibilidade de desapropriação (de desidentificação). No próximo e último ponto deste capítulo, na companhia de Tomás Maia, alinhavamos esta reflexão em torno da experiência da inspiração através de uma breve reflexão de como a imagem artística – a imagem inspirada e inspiradora, a imagem animada por um sopro desapropriador que nos *recorda* da infinita maleabilidade do ser (ou, como Maia propõe, a imagem que nos *assombra*) – pode ser um remédio, mesmo se infinitamente precário, para a nossa vulnerabilidade mimética. Não um remédio que fixa, mas um remédio que devolve o movimento... daí que a libertação em causa seja uma libertação (temporária) da identidade...

I.4.7 A irrerealidade da imagem, remédio para o medo

A morte inspira, mas, ela própria, não expira.

Tomás Maia

O medo é excitação sem respiração.

Fritz Perls

Lembro, pois, que Maia discerne um sentido positivo na persistência de uma qualidade arcaica na imagem artística – a persistência desse movimento complexo que

ela nos inspira, o movimento de identificação que paradoxalmente nos atrai para fora de nós e nos arrasta para um lugar de indeterminação. Como vimos no ponto *I.3.4 O duplo, ainda*, Maia esclarece que esse sentido positivo depende de uma reformulação da relação entre a imagem e a memória, se ter memória de algo significa tê-lo testemunhado directamente, presencialmente. Se a imagem, tal como a narrativa mítica, remete para uma origem, e se formos capazes de admitir que a origem é uma ficção, admitindo assim que a ficção é que é originária, a imagem artística – a imagem que se reconhece como ficção da origem – adquire, segundo Maia, uma nova função: a de reconhecer o desconhecido inato, um reconhecimento «que não é a repetição de um primeiro conhecimento mas a partilha de um desconhecido».⁴⁰⁰

Como já aludi, Maia associa o reconhecimento do desconhecido inato viabilizado pela imagem artística a um «jogo de luto», o jogo da presença na ausência a partir do qual o sujeito pode, segundo o autor, fazer «um luto de si (e do si)». O si faz um luto do facto de que jamais poderá recordar ou testemunhar o seu próprio engendramento, jamais poderá apropriar-se da sua vinda à presença, na medida em que o engendramento do sujeito não advém de nenhum evento real («nunca foi mesmo um presente» e, portanto, «nunca foi um passado» que possa ser recordado).⁴⁰¹ Consequentemente, a emancipação da imagem face ao anterior paradigma da identificação mítica, a reformulação da relação entre a imagem artística e a memória que nos permite conceber a imagem, paradoxalmente, como uma recordação daquilo que é impossível recordar (ou, mais rigorosamente, como uma recordação da própria impossibilidade da recordação), convida-nos, no mesmo passo, a uma reformulação do *esquecimento* que necessariamente faz par com a memória, e que Maia descreve assim:

o «esquecido» é essencialmente aquilo a que gostamos de dar o nome de *antepassado*, o passado anterior a qualquer passado vivido ou personificado por alguém (sujeito individual ou colectivo). O passado com o qual *nunca* poderei identificar-me e, *ao mesmo tempo*, o passado que obriga sempre – em todo o caso *sempre* tem obrigado – a irresistíveis figuras com vista a uma identificação plena. É o passado, no fundo, «mítico» – e é a razão pela qual toda a imagem corre o risco de ser idolatrada: porque a

⁴⁰⁰ Maia – *Op. cit.*, p. 142-143.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 116. Nestas considerações, Maia avança em estreita proximidade com o pensamento de Maurice Blanchot, em torno daquilo a que este chamou «morte imemorial», a morte distinta da morte orgânica (a morte futura) que atinge o humano na sua individualidade, na sua historicidade, que conclui a sua biografia, que fecha a forma de uma vida. A morte imemorial é o não-ser que necessariamente *precede* qualquer ser.

imagem emerge desse passado que, tendo ocorrido no tempo da origem (ou das origens), isto é, em nenhum presente [...], irrompe como interrupção da vida. E é finalmente por tudo isto que um pensamento da origem da imagem tem que afirmar firmemente que *não há imagem (original) da origem*. Ou então, se viermos a compreender que a origem não é uma presença (originária), um ente ou um domínio originantes, pode igualmente afirmar-se que *toda a imagem que assombra é imagem da origem*.⁴⁰²

A imagem artística é um testemunho, sim, mas um testemunho do intestemunhável. É agora mais evidente o motivo pelo qual Maia insiste na necessidade de considerar a imagem artística *com e sem* Platão, retendo, por um lado, a afirmação da ambiguidade ontológica da imagem – que ela «não é nem um não-ser nem um ser (verdadeiro)» –, mas recusando, por outro lado, a interpretação platónica dessa ambiguidade, que a atribui ao afastamento de um modelo original (modelo esse promulgado pela filosofia platónica, por sua vez concebida como um discurso de verdade por oposição à produção de imagens). Tal afastamento, com efeito, reduz o inegável efeito transformador da imagem sobre o espectador a uma ilusão enganadora (e deformadora ou degradante da alma do espectador).

Para não perdermos de vista o debate estruturante da civilização ocidental (como civilização da imagem), entre a iconofilia e a iconoclastia, com que introduzi a questão da imagem no ponto *I.3.3 Do duplo à imagem*, vale a pena sublinhar, neste momento, que a desconfiança ou a aversão de Platão às imagens, a postura iconoclasta que se esboça na filosofia supostamente antimimética de Platão, não nos protege de todo contra a idolatria. A idolatria não deriva de um efeito de ilusão (embora se possa alimentar disso), antes de um *não*-reconhecimento da qualidade mediadora da representação que condena o espectador (ou o ouvinte, ou o leitor) a relacionar-se sem qualquer reserva com a representação. Se despirmos o conceito de idolatria da sua determinação religiosa (acusação de adorar um falso deus) para a entendermos simplesmente como um modo de relação fusional entre o sujeito e a representação, torna-se por demais evidente que, não só a proposta de Platão (a re-apropriação da mimese mascarada de antimimese) não protege contra a idolatria, como ainda corresponde à sua intensificação: a uma confusão entre a representação e aquilo que a representação se reporta (propiciando a fusão identificatória do espectador/ouvinte/leitor com a representação). Dito de outra maneira,

⁴⁰² *Ibid.*, p. 116-117.

enquanto a imagem estiver submetida ao paradigma do espelho, há sempre o risco de nos afundarmos no próprio espelho, como Narciso.

Uma consciência plena sobre o mecanismo representacional reconhece, portanto, a qualidade irreal da imagem, mas exige que se compreenda que essa irrealidade não advém de a imagem ser uma cópia degradada de um original extraviado, mas do facto de que não existe realmente um original, uma realidade primeira que pudesse ou não atribuir uma verdadeira substância à imagem – exige que se pense a imagem sem modelo. Ora, aqui reside, precisamente, a dificuldade do processo de secularização da imagem (e da experiência da inspiração, que a imagem relança no espectador), bem como reside a intensidade da resistência mobilizada por esse passo, pois se nós dependemos da imagem e do mito para nos identificarmos, mas se a imagem, tal como o mito, não remete para uma origem verdadeiramente “original”, mas para uma ficção originária, então há que enfrentar o facto de que não há um modelo original do humano.

Voltemos uma última vez aos elementos da equação mimética, recordando a sua matriz teatral. Ao transformar o par mimo-espectador no par imagem-modelo para cobrir o buraco onde se abisma o sujeito, Platão subjuga a imagem ao paradigma do espelho, à pressuposição da existência de um modelo (uma verdade pré-determinada) que lhe precede e que ela falsifica. Se o nosso objectivo é reconsiderar o julgamento platónico da imagem, exige-se que se volte a privilegiar a experiência de um olhar *sensível*, e que se volte a situar essa experiência no centro da equação do acto mimético. Ora, isto implica que, em vez de fazer como Platão e verter o par mimo-espectador para o par imagem-modelo, podemos antes considerar o par imagem-espectador (e vale a pena sublinhar que o pintor, quando se põe a pintar, é precisamente para poder ver a pintura – ou, mais rigorosamente, para ver algo através da pintura — que ele próprio traz à luz: ele, o primeiro de todos os espectadores...). Mas então, se a relação da imagem com o modelo é relegada para segundo plano, não sucede, como na formulação mais arcaica do acto mimético, que a representação se volta a confundir com a ausência que ela busca tornar presente. Precisamente, Maia convida-nos a pensar que o antigo contacto transformador com o divino pode ser reinterpretado como a experiência de um *vazio*, ao afirmar que a imagem «torna visível o vazio que atravessa a humanidade – ou que a humanidade passa a si mesma como testemunho de humanidade».⁴⁰³

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 119.

Ora, para fundamentar esta formulação, Maia procede a uma reinterpretação da noção de alma tal como a herdámos dos gregos, a *psyché-daimon* abordada no início deste capítulo, recuperando um sentido mais arcaico, tanto do termo *psyché*, como do termo *daimon*. Antes de Platão, recorde, a *psyché* era tida como uma “imagem” do corpo, o seu duplo fantasmático, sendo com Platão que a relação de duplicação se inverte e ganha uma conotação pejorativa: é o corpo que duplica a alma, compreendendo-se, então, enquanto sua imagem degradada e degradante. Retendo a compreensão platónica da imagem como algo de insubstancial, Maia propõe voltar a pensar a alma como a imagem do corpo, mas considerando-a agora a uma luz positiva, como o vazio do corpo onde se dá um «interminável nascimento do humano».⁴⁰⁴ É o recuo ao sentido arcaico do termo *daimon*, por sua vez, que nos permite aclarar o sentido dessa reavaliação positiva, dessa associação do vazio ao nascimento. Como vimos no segundo ponto deste capítulo, antes de ter sido absorvido pelo discurso filosófico e submetido a uma exigência de purificação, *daimon* nomeava a sorte ou a fortuna atribuída a cada homem à nascença. Ao fazer confluir o *daimon* e a *psyché*, a via das seitas-filosóficas com que Platão se alinha formulou a qualidade daimónica da alma como um princípio divino *próprio* a cada indivíduo, a partir do qual (segundo uma máxima de apropriação) este pode aceder a um movimento de ascese. Maia, por sua vez, explicita que o sentido arcaico de *daimon*, anterior a essa interpretação filosófico-religiosa, designa somente a «abertura de uma intimidade onde o mortal confina com o imortal, ou onde a interioridade acolhe a exterioridade absoluta».⁴⁰⁵ Ao retroceder à acepção arcaica do *daimon*, Maia propõe extrair dela dois traços para reinterpretar a alma, traços que lhe permitem considerar positivamente a relação entre a imagem e o espectador que dela se abeira: a «interiorização de um incorporeal» e a «encarnação do mal».⁴⁰⁶

Quanto ao primeiro traço, *a interiorização de um incorporeal*, Maia afirma que, «se o *daimon* pode habitar um corpo sendo ele mesmo incorporeal, é porque o seu modo de habitar não é o da incorporação», o que leva o autor a propor a substituição da noção de habitar pela de *assombrar* («somos assombrados na medida em que somos visitados

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁰⁶ Todo este passo da exposição do autor, descrito como a recuperação de uma *daimonologia* alternativa à lógica sacrificial, é dado no VIII capítulo, intitulado *Daimon* (p. 121-135).

por uma substância heterógena – substancialmente distinta do nosso corpo»⁴⁰⁷), substituição essa que lhe permite interpretar a qualidade daimónica da alma, não como uma *propriedade* do indivíduo (interpretação essa que ditou, para a tradição ocidental engendrada na Antiguidade grega, a oposição da alma ao corpo, exigindo a sua libertação pela morte), mas como um «hóspede do corpo».⁴⁰⁸ Ora, esta reformulação da relação entre a alma e o corpo viabiliza, por sua vez, uma reformulação do que entendemos por libertação: se o corpo não encerra em si nenhum habitante, o corpo não pode ser tomado como uma *prisão* da alma, logo não se trata de libertar a alma do corpo através da morte, não se trata sequer de fazer a alma *sair* do corpo, mas de discernir que a alma, esse outro «anterior e interior a qualquer si» que assombra o eu a partir do momento em que este se constitui, já é, ela mesma, a saída do corpo: «a libertação do corpo que se separa de si sem morrer, a libertação do mesmo graças ao outro: a separação do mesmo *que é o outro*».⁴⁰⁹ Por outras palavras, assim reinterpretada, a alma daimónica, o elemento estranhado à consciência (estranho ao eu), revela-nos uma

diferença ou uma alteridade (imagem ou voz) a partir da qual o mesmo se pode libertar de si mesmo. Só a diferença interna a um ser pode fazê-lo despertar para o facto «de que há ser». A imagem (e a voz) não são pois a degradação do ser, este é que é a diferença do mesmo (revelado por aquelas).⁴¹⁰

Pelo que a reinterpretação da libertação engendrada pela noção de alma proposta por Maia, por sua vez, permite-nos discernir que o encontro daimónico, o encontro do eu com a “sua” alma, o encontro do prisioneiro com o seu libertador, é um encontro que

se dá numa prisão e, mais exactamente, numa zona onde a interioridade desta – a prisão da identidade e da identificação – está, nativamente, aberta ao exterior: é um exterior abissal frequentado por hóspedes (sombras e ecos: qualquer coisa como um parlatório sem fundo ou sem chão).⁴¹¹

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 128-129.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 129.

Ou seja, as sombras (e os ecos), a imagem (e a voz), todas essas representações que nos visitam e nos assombram, sustentam um encontro imaginário onde o eu pode aceder a uma libertação, mas esse encontro só toma a forma de uma libertação se o eu não se (con)fundir com a “sua” alma, se ele reconhecer o infinito diferimento de onde ele mesmo emerge como um outro de si.

O segundo traço do *daimon* arcaico que Maia propõe reter, a *encarnação do mal*, diz respeito às condições do reconhecimento dessa não coincidência entre o eu e a alma (se a alma puder ser compreendida como uma imagem do vazio do corpo), mas também às consequências (positivas), para a comunidade, desse reconhecimento.

Como já referimos, o *daimon* arcaico nomeia a recepção de uma sorte, de um destino. Se a emergência da autoconsciência exige que o indivíduo tome em mãos o seu próprio destino, se aproprie dos seus pensamentos e das suas acções, decida o curso da sua vida, mas se a autoconsciência nunca se totaliza, se ela jamais se consegue apropriar de todos os seus pensamentos (continuando a senti-los, muitas vezes, como uma misteriosa recepção), e muito menos dos impulsos que a levam a agir (que continuam a assaltá-la como um comando proveniente de fora), isso significa que o assombramento do eu por um *daimon* nomeia uma tensão interna irresolúvel. Para pensar essa tensão (para pensar os possíveis modos de nos relacionarmos com ela), Maia convoca um fragmento de Heraclito (*èthos anthrôpoi daimon*), que Colli propõe traduzir como: «Para o homem, a sua própria qualidade interior é um demónio», mas que Vernant, tomando em consideração as suas pesquisas a respeito da tragédia, propõe interpretar de um modo mais ambíguo, aludindo à possibilidade de uma dupla leitura.⁴¹² Ora, não devemos perder de vista que é pela tragédia que, na Antiguidade grega, se abre a via artística que Platão denega, é aí que a antiga identificação mítica se desdobra na representação consciente da sua natureza ficcional (na representação, portanto, em que o movimento de identificação, passando da lógica da incorporação à lógica da encarnação, se torna cada vez mais indiscernível de um movimento de desidentificação). Como aludi no ponto 1.2.6 *Jean-Pierre Vernant: pluralidade, transitoriedade e incompletude*, Vernant caracteriza a tragédia como a exposição das tensões que se desencadeiam entre dois modelos psicológicos, o antigo modelo mítico e o novo modelo político, através da encenação do conflito entre esses dois modelos

⁴¹² Cf. *ibid.*, p. 131.

numa personagem, no íntimo da qual eles se confrontam.⁴¹³ Segundo Vernant, portanto, a personagem trágica encontra-se estirada entre dois pólos: o seu *daimon* (a potência divina que se sobrepõe à consciência e determina os actos humanos) e o seu *ethos* (o seu carácter ou modo de ser), sendo que a personagem é tão mais trágica quanto estes pólos coincidem sem se anular:

para que haja tragédia, o texto [Vernant refere-se aqui ao fragmento de Heraclito acima citado] deve significar ao mesmo tempo: no homem, o que se chama *daimon* é o seu carácter – e inversamente: no homem, o que se chama carácter é realmente um demónio. [...] Lógica ambígua, poder-se-ia dizer. Mas não se trata mais, como no mito, de uma ambiguidade ingénua que ainda não se questiona a si mesma.⁴¹⁴

Na tragédia, portanto, reconhecendo-se a tensão entre o *ethos* e o *daimon*, esta não é nem aceite, nem suprimida – é apresentada, em suma, com um paradoxo, e é por isso que configura «uma interrogação que não admite resposta». Na tragédia, não se define o humano nem se propõe um sentido definitivo à acção humana; antes, o humano e a acção humana são apresentadas como «problemas», «enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado».⁴¹⁵ Maia, por sua vez, sintetiza este paradoxo do ser humano, que a personagem trágica põe pela primeira vez a descoberto, assim:

Aquilo que faz – e vai fazendo – com que um homem seja *aquele* homem é precisamente aquilo que este não domina: aquilo que faz com que alguém seja *mesmo* ele é aquilo que o altera e que, de certo modo [...], o precede (Lispector, num livro despossuído até ao fim, disse-o assim: «o demoníaco é *antes* do humano»).

Ora, o que se joga na irresolubilidade da tensão entre o *ethos* e o *daimon* (na impossibilidade de o eu abranger e absorver o fora que o atravessa e o ultrapassa), o que nos é exigido pela revelação teatral desse paradoxo, já o descortinámos através de Lacoue-Labarthe: o reconhecimento vertiginoso de que jamais algum acto representacional, como acto visionário, de apreensão, permitirá ao sujeito apropriar-se

⁴¹³ Cf. Jean-Pierre Vernant – “Tensões e Ambiguidades na Tragédia Grega” (in *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*), p. 14.

⁴¹⁴ Vernant – *Op. cit.*, p. 15.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 15-16.

⁴¹⁶ Maia – *Op. cit.*, p. 131.

totalmente de si mesmo, dado que é esse mecanismo de representação que trouxe (e continua a trazer) o sujeito à existência, ficcionando-o. Não há nada de essencial a apreender, a recuperar, a relembrar, senão a própria maleabilidade do ser, a sua abertura e vulnerabilidade ao exterior, a formação e constituição do eu através da imitação desses hóspedes que o precedem e o assombram.

Já vimos de que maneira Platão, que pretendia que a alma daimónica designasse um ser próprio, procurou contornar este paradoxo, propondo-se a recuperar a bela morte que (re)cobre os cadáveres revelados a Ulisses pelo canto das Sereias. Ambicioso, Platão pretende converter a desapropriação máxima (a morte horrorosa) numa apropriação final (a morte bela). Mas a morte, volto a repetir, é absolutamente inapropriável por qualquer discurso humano, e é precisamente por ser a alteração mais radical de todas, a exposição sem apelo a uma transformação que nos priva irreversivelmente de nós mesmos, que o pressentimento do nosso desconhecido inato, o pressentimento da nossa alterabilidade, desperta em nós o medo da morte, que é afinal de contas o medo de desaparecer, o medo de deixar de ser. É por isso que Platão ensaia a apropriação da alma (esse fora interior que nos assombra e que constantemente nos faz pressentir a nossa indeterminação essencial, ou que é a nossa a indeterminação) através de um exorcismo da morte. Mas, então, como Lacoue-Labarthe demonstra, esse exorcismo exige um bode expiatório, uma vítima sacrificial.

É aqui que nos acercamos, tanto da relevância da voltar a trazer à luz a matriz teatral da mimese recalcada por Platão (mesmo para pensar a imagem), como do cerne da proposta de Maia – de que a imagem artística exige uma reformulação da relação entre a imagem e a memória: o reconhecimento de que o sujeito jamais poderá recordar ou testemunhar o seu próprio engendramento precisamente porque a única forma de fixar definitivamente o ser (o ser-vivo) é pela morte, e obviamente ninguém se pode ver a si mesmo morrer. Se o discurso filosófico de Platão procura apropriar o ser através de um suposto confronto com a morte, julgando assim exorcizar a morte horrorosa, Maia discerne na representação artística uma alternativa à via sacrificial reforçada por Platão, uma alternativa em que *não se exorciza a morte, mas o terror que a morte provoca*. É isso a catarse trágica descrita por Aristóteles, a purga das paixões, o terror e a piedade, que advêm quando sentimos a morte do outro como a morte própria. Eis, então, segundo Maia, o imenso contributo do teatro para a distinção do espaço artístico (o espaço ficcional) onde a imagem *artística* pode enfim aparecer: a invenção da *cena*, o dispositivo mimético através da qual

a morte de qualquer um (o mais estranho ou o mais longínquo de mim) [pode] ser ressentida ou pressentida como a *minha* própria morte: [pode] fazer de mim alguém longínquo ou o mais estranho para mim mesmo.⁴¹⁷

Sim, ninguém se pode ver a si próprio morrer, mas esse confronto com a morte pode ser delegado (e adiado) numa personagem ficcional com o qual nos identificamos e através do qual renascemos. O que significa, por outras palavras, que a possibilidade da imagem artística se abre pela abdicação de testemunhar directamente a morte própria, pela aceitação de que ela só é testemunhável *indirectamente*. A invenção da cena é profundamente significativa porque é por ela que o encontro daimónico se joga no seio da comunidade, naquilo a que os gregos chamaram *pólis*. É que a compreensão da libertação como algo que decorre no interior de um homem, e que se vive vicariamente através de uma representação, oferece-se como uma alternativa à via sacrificial que a exterioriza, projectando esse encontro íntimo num encontro entre, pelo menos, dois cidadãos, e interpretando a libertação que ele efectua como um acto de dominação do outro, como luta fratricida, em que cada um se esforça por dominar o outro para ser livre, para ser Senhor de si – uma luta pela “liberdade da alma” que, levada às últimas consequências, redundava numa tentativa de matar o outro para matar nele a morte própria que se pretende exorcizar. É por isso que o *daimon*, a qualidade daimónica da alma, não significa outra coisa, segundo Maia, senão «a *morte pessoal e intransmissível*».⁴¹⁸ Por mais que se procure denegar a natureza mediadora do acto representacional, transformando-o num sacrifício “real” que nos facultaria o acesso à coisa em si para a podermos enfim dominar, simplesmente não é possível descarregar num outro a nossa impropriedade constitutiva, muito menos a nossa morte própria. Se Maia propõe reter, do *daimon* arcaico, a interiorização de um incorporal e a encarnação do mal, se propõe que interpretemos a alma como uma imagem do vazio do corpo, entendendo esse vazio como o lugar onde se pressente um vaivém de hóspedes (e não como o lugar onde se aprisiona a alma), é porque o mal que nos está destinado (a morte) não se incorpora em vida, antes encarna ou vai-se encarnando – e o actor faz isso,

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 134.

encarna ou personifica algo substancialmente distinto daquilo que não obstante ele dá a ver com a sua performance dramática.

Ora, a condição da imagem artística (a imagem que se admite como ficção) é precisamente o reconhecimento da não consubstancialidade entre a sua própria materialidade e aquilo que ela convoca ou representa.⁴¹⁹ A reinterpretação da alma proposta por Maia, e a compreensão da libertação (ou da catarse) que lhe é inerente (e que se efectua pela delegação da experiência da morte própria numa representação), permite a Maia afirmar que a imagem é «a técnica de transmitir impessoalmente a morte intransmissível».⁴²⁰ Esta proposta oferece-nos, sem dúvida, uma consideração positiva da irrealidade da imagem (ou como o autor escreve, da «realidade espectral da imagem»): é através da sua ambiguidade ontológica que ela pode actuar como a recordação do desconhecido inato, o antepassado, o «morto inimaginável» que, paradoxalmente, intensifica a vida, possibilitando que *apareçamos* a nós próprios mais intensamente, com a vividez que a vida ganha na iminência ou na proximidade da morte.

Se o pressentimento da nossa alterabilidade desperta em nós o medo da morte, o medo de desaparecer, é isso mesmo, enfrentar o medo de deixar de ser, que nos liberta da prisão da identidade, que nos faz aceder a uma auto-regeneração. Pois, ao arrastar-nos para perto desse morto inimaginável, a imagem artística recorda-nos da nossa maleabilidade infinita, da possibilidade da mudança de vida, da *excitação* pela mudança de vida. Por outras palavras, também podemos afirmar que a insubstancialidade que Platão acusa às imagens nos recorda da nossa própria insubstancialidade, convidando-nos a senti-la, não como um vazio estéril que não podemos senão temer, mas como o pré-requisito da vinda à existência, a pré-condição para qualquer acto de identificação, e a condição, enfim, que nos livra de sermos definitivamente determinados (e aprisionados) por *um* movimento identificatório. Afinal, o encontro daimónico, onde o sujeito não coincide consigo mesmo, onde delega o confronto com a morte numa representação, é um encontro onde a morte coincide com o nascimento. A imagem,

⁴¹⁹ Torna-se necessário, aqui, precisar que este ensaio de Maia procura dar a ver de que maneira a tradição cristã contém em si, na teoria cristã da encarnação (prefigurada já no *daimon* arcaico), um ensinamento sobre a imagem através do qual esta se pode, precisamente, emancipar ou separar de qualquer determinação religiosa. Na segunda parte, no capítulo *II.5 A máscara e o uniforme*, aprofundaremos a distinção entre encarnação e incorporação que a imagem artística nos exige reconhecer através do pensamento de Marie-José Mondzain.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 134-135.

sustentando esse encontro imaginário, cumpre assim uma dupla função: permite ao eu aproximar-se e inclinar-se sobre o abismo que lhe subjaz, enquanto o protege de se precipitar completamente nele, nesse sem-fundo de onde se levanta a voz das Sereias que Platão se propôs encerrar num espelho.

Voltemos uma última vez ao espelho. No final de “Tipografia”, Lacoue-Labarthe concede que é impossível não buscar alguma estabilização, alguma certeza, é impossível não teorizar:

a teorização, para aquele que escreve, é não somente inevitável, como absolutamente *necessária* [...] pois este é o único meio que podemos conceber de preencher esse inevitável atraso do “sujeito” para “consigo mesmo”.⁴²¹

Mas afirma também a inevitabilidade do desmoronamento do edifício teórico, sempre que se começa a mexer «no fundo do espelho, por detrás da superfície estilhaçada [...], toda essa instabilidade aterrorizante que o espelho tinha sido encarregue de fixar».⁴²² Nessa mesma página, o autor refere ainda que há sempre um Narciso em cada poeta, e que em cada texto, «designado ou não, “mostrado” ou não» (isto é: declaradamente ficcional ou não), há sempre um espelho. Com efeito, se recordarmos a sugestão de Dingremont, exposta no terceiro capítulo, o encontro de Ulisses com as Sereias pode ser interpretado como a ultrapassagem de uma prova potencialmente mortífera: a prova do face-a-face com o espelho.

O que pode a imagem artística, tal como Maia no-la dá a pensar, ensinar-nos a respeito da inevitabilidade (e dos perigos) da reflexão especular? O que poderia ter Platão aprendido com a pintura, se ele realmente se tivesse deixado abismar nela? E como se manifesta o espelho na pintura, se esta não estiver submetida ao paradigma do espelho?

É precisamente a partir do dispositivo do espelho que Maia aprofunda a sua proposta de que a imagem artística actua como um mecanismo que nos permite, não curar a nossa impropriedade constitutiva (auto-apropriarmo-nos através de um confronto directo com a morte), mas cuidar do terror que o medo da morte (o medo do

⁴²¹ Lacoue-Labarthe – *Op. cit.*, p. 130. O último paragrafo do ensaio é mesmo: «Num certo sentido, em todo o caso, “eu” *declino* “aqui” toda a responsabilidade – toda a *autoridade* na matéria. Eu quis simplesmente ver, também eu,» (p. 131).

⁴²² *Ibid.*, p. 130.

desconhecido) *inspira* em nós. Esse medo que, num outro lugar, Maia descreveu precisamente como o *motivo secretamente inspirador* da arte:

(O enigma da arte estará nisso: fazer do medo desconhecido – melhor: do medo do desconhecido – o seu motivo secretamente inspirador: sons e imagens, se posso dizê-lo outra vez, que nos assombram. A arte não passou, não passa «da idade do medo». Mas, precisamente por isso, ela tem algo a ensinar aos homens que visivelmente não sabem o que fazer com o medo (com o medo primordial) que os domina e os divide em dominados e dominantes.)⁴²³

Ora, a proposta de Maia a respeito da relação entre o espelho e a função da imagem artística (reconhecer o desconhecido inato) – avançada no ensaio *Assombra*, que temos vindo a acompanhar, e mais extensamente desenvolvida em *O olho divino: Beckett e o cinema* (2016) – toma como mote o mito de Perseu: o herói que recorre ao efeito de espelhamento produzido pela superfície polida de um escudo para evitar olhar a Medusa nos olhos, logrando assim sobreviver-lhe (pois o olhar directo da Medusa, como é sabido, petrifica). De acordo com o mito, após reflectir o olhar da Medusa, esse escudo teria retido na sua superfície uma réstia da qualidade petrificante desse olhar, de modo que, assim impresso ou marcado pelo olhar medusante, o escudo não seria capaz de matar, mas causaria uma forte impressão em quem o olhasse, uma paralisia temporária, um terror indistinto de uma fascinação. Este mito prefigura, segundo Maia, o pensamento da imagem artística, ao formular um «compromisso entre a vontade de afrontar a morte e o desejo de não morrer».⁴²⁴ É a artimanha do espelho, substituindo o impossível face-a-face com a morte, que permite a Perseu sobreviver, fazendo dele «uma espécie de proto-artista».⁴²⁵

É neste mito que Maia se baseia, enfim, para afirmar a imagem artística como um remédio para o medo do desconhecido, indistinguível, como vimos, do medo da morte, ao propor que a reflexão especular que aí decorre opera uma espécie de «inoculação»:

⁴²³ Tomás Maia – “A vida da vida” (2010), p. 36-37.

⁴²⁴ Tomás Maia – *Assombra: ensaio sobre a origem da imagem* (2009), p. 68.

⁴²⁵ Tomás Maia – *O Olho Divino: Beckett e o Cinema* (2016), p. 27.

servir-se do poder da morte para afrontá-la, guardar um pouco da morte para adiá-la, encarnar o mal para que nos faça bem: esta função é análoga ao método terapêutico da vacinação.⁴²⁶

Um pouco mais adiante, o autor acrescenta: «a imagem é a morte amortecida, a qual, somente, pode dar vida à vida».⁴²⁷ A qual, somente, por outras palavras, pode devolver o movimento à vida, em vez de a fixar (em vez de a matar).

Todavia, se a reflexão do olhar da Medusa abre um intervalo onde a imagem artística se pode manifestar, o mito não fica por aí, sendo que Perseu, logrando sobreviver à Medusa através do escudo, lhe corta em seguida a cabeça, apropriando-se assim do seu olhar petrificante. «Tal é o duplo destino ocidental, pensável ainda através de Perseu», afirma Maia, aludindo a duas maneiras de «excorporar o vazio: *criar e/ou matar*».⁴²⁸

Em “Mística material”, Maia aprofunda o seu diagnóstico do duplo destino ocidental contido no acto representacional, mas propõe uma reformulação dos termos que recorre para o pensar, referindo-se ao fora inapropriável que assombra o humano, não como um vazio, mas como um *excesso* – o excesso «que ele jamais poderá interiorizar ou assimilar integralmente», uma «excedência de si em si mesmo».⁴²⁹ Embora o vazio possa, sem dúvida, designar a potência criadora, como vimos alguns parágrafos acima, esse termo presta-se facilmente a ser interpretado como uma falta a colmatar, e Maia adverte, precisamente, que o desejo de criar «não pode ser mais determinado pelo sentimento ou pela sensação de uma carência insaciável», uma «falta ou falha originária», antes, ele é movido por um excesso que tem de ser libertado «num movimento que tanto destina o homem à criação de si mesmo quanto à sua autodestruição».⁴³⁰ A noção de excesso (conquanto o excesso não deixe de ser pensado como algo insubstancial, não deixe de ser aquele vazio potenciador da criação – o vazio que, precisamente, se torna *excessivo* na sua potencialidade vertiginosa) dá assim a ver mais claramente a função catártica, tanto do acto criador (que purga o medo), como da sua alternativa mortífera, o acto sacrificial (através do qual alguém descarrega no outro a sua impropriedade constitutiva – aquilo que se afigura *excessivo* para quem se deixa

⁴²⁶ Tomás Maia – *Assombra: ensaio sobre a origem da imagem* (2009), p. 72.

⁴²⁷ Maia – *Op. cit.*, p. 77.

⁴²⁸ Tomás Maia – *O Olho Divino: Beckett e o Cinema* (2016), p. 31.

⁴²⁹ Tomás Maia – “Mística material” (2020), p. 226.

⁴³⁰ Maia – *Op. cit.*, p. 243-244.

dominar pelo medo do desconhecido, buscando a segurança da certeza a qualquer custo).

Partindo da reformulação do vazio em excesso, portanto, Maia designa a experiência do excesso de «experiência mística»: a experiência de uma «*incompreensibilidade* irreduzível na existência» que é «*anterior a qualquer forma artística e religiosa*» e que tomo aqui a liberdade de identificar com a experiência da inspiração tal como a tenho vindo a pensar, a experiência da abertura.⁴³¹ Então, Maia atribui a essa experiência um efeito *traumático*, afirmando que toda a cultura produzida surge em reacção a esse trauma, constituindo-se, simultaneamente, como um «gigantesco sistema imunitário» contra essa «violência exterior sempre iminente» e como uma «reabertura infinita ao mistério (pelo qual se exprime a nossa inata vulnerabilidade)».⁴³² Maia distingue assim dois modos de fazer-mito: o artístico (criador) e o religioso (sacrificial), fazendo cada um deles corresponder a um modo de interpretar a experiência traumática (porque excessiva) do mistério – dois modos, portanto, de lhe dar forma: a busca de uma imunidade total contra o mistério, no que respeita ao religioso, e a busca da reabertura do mistério, no que respeita ao artístico. Seria sem dúvida esclarecedor convocar e desenvolver aqui os enunciados que Maia faz corresponder a cada uma destas vias, mas, para não perdermos de vista o objectivo deste ponto, arrisco uma associação do modo de fazer mito religioso, tal como Maia o formula, ao gesto que Lacoue-Labarthe atribui ao modo de filosofar engendrado em Platão: o modo que obedece à máxima de apropriação e que exige recorrer ao espelho para tapar um buraco, para suprimir a vertigem da inspiração que expõe o sujeito ao seu sem-fundo. Assim, atalhando a exposição de Maia, saltamos para o diagnóstico da origem do mal que o autor aí avança. Relacionando a experiência do mistério com um silêncio (o excesso emudece-nos, desarticula a palavra que habitualmente nos dota de algum controlo sobre o que nos acontece), e compreendendo o acto representacional (tanto o religioso, como o artístico) como esforço de repercutir esse silêncio (de responder ao seu apelo – e aqui podemos acrescentar: de responder à inspiração)⁴³³, Maia propõe que

⁴³¹ Maia chega a esta formulação da experiência mística ou da experiência do mistério após fazer confluír os diferentes modos como Heidegger, Bataille e Wittgenstein pensaram o fora que nos excede, sintetizando assim essa articulação: «o fora-de-si que é o tempo, o fora-do-saber que abre para o desconhecido humano, e o fora que coincide com o mundo enquanto “todo limitado”» (p. 226).

⁴³² *Ibid.*, p. 231.

⁴³³ Cf. *ibid.*, p. 229.

O problema não está em *traduzir o silêncio* (do mistério) – se essa tradução é a própria origem da linguagem; o problema está em elevar *uma* forma de traduzir (o mistério) ao estatuto de interpretação verdadeira, com toda a ordem (propriamente *hierárquica*) de hermeneutas que isso implica, e com a sempre possível exclusão (ou *purgação*) de outras mediações do mistério.⁴³⁴

O mal, portanto, não advém do recurso à representação, à mimese, mas da tentativa de denegar o facto da representação, aquilo que Lacoue-Labarthe nos propõe a pensar como a equivalência ou a intercambialidade dos conceitos de *origem* e *ficção* – facto insustentável para todos aqueles que procuram refúgio (que procuram uma imunização total) no paradigma do espelho.

Há, pois, duas formas de recorrer ao espelho – tudo depende se o acto representacional é ou não reconhecido enquanto tal, e é neste ponto que proponho articular a leitura do mito de Perseu elaborada por Maia com aquilo que pude avançar a respeito de Ulisses nos pontos dedicados ao canto das Sereias. Se, no final do terceiro capítulo, aventurei que Ulisses prefigura a possibilidade de passar de guerreiro que se sacrifica a potencial artista – na medida em que ele ultrapassa a prova do face-a-face com o espelho, em que ultrapassa a tentação de escutar, em vida, o canto que pressupõe a sua morte (em que ultrapassa, portanto, a miragem de um auto-conhecimento final) –, tinha em mente a proposta de Maia, a de considerar a passagem do escudo ao espelho como o esboçar da imagem artística.

Notemos, pois, que Perseu não busca reflectir-se a si mesmo no espelho, antes vira o espelho para a morte que o ameaça (espelho que, simultaneamente, o poderia seduzir com a promessa de um auto-conhecimento). Tivesse Ulisses cedido completamente ao apelo das Sereias, não estivesse ele resguardado pelo *enquadramento* do canto das Sereias que Circe lhe ofereceu, tivesse ele tomado o canto das Sereias como a revelação da verdade sobre quem ele é, Ulisses teria sido efectivamente fixado (e morto) por um espelho não-declarado. E então, Ulisses teria perdido a capacidade de narrar esse aterrador (mas também fascinante) encontro com as Sereias: teria perdido a capacidade de espelhar o canto das Sereias, de o fazer ecoar – um eco da morte

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 254.

ligeiramente amortecido: um pouco de morte, um pouco de mal, «para que nos faça bem», um veneno em pequenas porções (um remédio) que, em vez de matar, vivifica.

Em suma, consoante o espelho se declara ou não, consoante somos capazes de o reconhecer enquanto tal, delineiam-se duas possibilidades: a criação, no que respeita à representação artística, e a morte, no que respeita à representação que alega ter incorporado a verdade. Essa morte, por sua vez, desdobra-se em duas mortes possíveis: por um lado, a morte do artista (tivesse Ulisses caído na praia das Sereias, tornando-se mais um entre os cadáveres que as rodeiam, os cadáveres dos artistas potenciais que se auto-sacrificaram ao trocar a infinita busca de si por uma auto-apropriação final) e o homicídio (o sacrifício do outro onde o artista potencial projecta e descarrega em outrem a sua impropriedade constitutiva).

No que respeita ao recurso ao espelho, portanto, tudo depende se se pretende tapar um buraco ou revelá-lo – tudo depende se temos a coragem, ou não, de “arejar” esse buraco. Se dominados pelo medo do desconhecido, pelo medo da morte (ou, como veremos na segunda parte, pelo medo de não ser ninguém) nos deixamos fixar num espelho, ou se, transformando esse medo numa imagem, espelhamos o medo em vez de nos espelharmos a nós. Tudo depende, enfim, se a natureza mediadora da representação é denegada para se afirmar uma fixação da identidade, indistinguível de uma petrificação do ser, ou se a busca do eu por si mesmo é enquadrada (e ventilada, refrescada) pelo reconhecimento da natureza mediadora da representação a que recorre, o que implica necessariamente um intervalo, uma brecha, por onde passa uma corrente de ar que relança o sujeito na incerteza de quem ele é, mas que o mantém móvel, alterável, vivo. Tudo depende, para dizê-lo ainda de uma outra maneira, se após inspirar o medo, o *expiramos* de volta, se deixamos respirar o medo, transformando-o em excitação pela vida, essa vida que nunca é isenta de perigos. Então, se tivermos essa coragem, descobrimos que o medo da morte que aí se transforma em excitação – é isto que a arte nos ensina e nos permite cuidar – era na verdade o medo da vida, a vida que nos impedimos a nós mesmos de viver quando nos encerramos na prisão da identidade.

I.4.8 O sopro mudo da imagem

A imagem artística, e mais particularmente a imagem pintada, a pintura, contém em si esse convite a transformar o medo de deixar de ser em excitação pela vida, sobretudo nesses instantes intensos vividos na intimidade do atelier em que a criação da

ficção coincide com a desconstituição do pintor, quando a pintura nos abisma no sem-fundo do dispositivo representacional ao remeter para a sua própria materialidade, revelando-se como uma matéria informe mas adaptável a tudo e ameaçando absorver o atelier e o pintor na sua indeterminação. Tudo depende, então, se sobrevivemos a esse risco de indeterminação através da criação de uma imagem, ou se nos deixamos levar pelo medo e interpretamos a pintura como uma sujidade infecciosa que nos fere e contra a qual nos devemos imunizar, recalcando a anterioridade da ferida que ela aviva (a nossa abertura constitutiva) e esquecendo que a pintura, que nela remexe, pode bem ser um remédio para a cuidar.

Mais uma vez, a palavra *inspiração* oferece-nos a pista, porque através dela podemos imaginar que produzir uma imagem é tentar fazer passar através de uma qualquer forma particular (e *apesar* dela) um sopro de vida.

O psicanalista Pierre Fédida, em quem me inspirei para intitular esta dissertação⁴³⁵, diz-nos que o ar, o sopro da fala, é o veículo, não só da palavra, mas do inconsciente e do *figurável*. Associando o modo como pensamos através das imagens ao sonho (recordando a definição avançada por Freud, de que os sonhos são as «alucinações do pensamento»), Fédida propõe que aquilo que *faz* imagem é o «comportamento» da imagem em face dela mesma, e compara esse confronto da imagem consigo mesma a um espelho onde não se reflecte ninguém, mas onde se dá a ver a própria plasticidade psíquica que subjaz à linguagem – uma indistinção, um fundo informe, a partir do qual podemos modelar qualquer tipo de signo. Então, as imagens que nos devolvem a maleabilidade, a plasticidade necessária à vida, são aquelas que extraem o seu

aspecto plástico visual de um material sensorial de proveniência mnésica e de destinação narrativa. Mas trata-se, precisamente, de um *aspecto* (no sentido que o grego dá a este termo), e este é, no fundo da garganta da linguagem, a sua *noite*. Estranha *técnica* de reversão que comportaria assim a imagem: produzir no mais obscuro a visão plástica ofuscante, fazer do fundo uma superfície. Deveria a imagem ser considerada esse

⁴³⁵ “Le souffle indistinct de l’image” – em português, *O sopro indistinto da imagem* – é o título de um capítulo do seu ensaio *Le site de l’étranger: La situation psychanalytique* (1995), p. 187-220. A tradução da passagem daí extraída é da minha responsabilidade.

fundo obscuro visual de um *dado a ver*? Nesse sentido, a imagem é um *comportamento*.⁴³⁶

Fédida sugere assim que essas imagens não intervêm num contexto semântico, mas na «orla da fala», dirigindo-se à impronunciabilidade da própria condição da linguagem.⁴³⁷ Georges Didi-Huberman, que em *Gestes d’Air et de Pierre: corps, parole, souffle, image* (2005), extrai, das considerações de Fédida (feitas a propósito do processo terapêutico), um pensamento sobre a imagem artística, situando o contributo de Fédida num esforço de ir além da economia simbólica ou significante, ou aquém de uma dialéctica entre o sentido manifesto e o sentido latente, para podermos reconhecer na imagem um «conteúdo puramente *thymico*»: um sopro morno que nos remete para o ritmo da respiração e da pulsação, assim como para as suas arritmias.⁴³⁸ Didi-Huberman alude aqui às investigações de Onians em torno da palavra *thumos*, à sua proposta de que, antes de significar espírito no sentido que hoje atribuímos a esse termo, o *thumos* teria designado o sopro da respiração, o ar aspirado e transformado em vapor pelo calor e pela humidade do sangue que circula nos pulmões, e ao qual se associavam, nos tempos homéricos, uma série de crenças sobre a origem divina dos pensamentos e dos impulsos para acção que movem o humano. Afirmando que ainda somos os actores de gestos antigos inventados na Antiguidade⁴³⁹, Didi-Huberman lembra que o ar continua a ser para nós uma substância psiquicamente configurada, que não há superfície sem sopro nem corpo sem alma que os animem.⁴⁴⁰ Então, se pudermos desviar a atenção dos conteúdos particulares que se transmitem, ou não, num tal sopro, começaremos a discernir na imagem artística – a imagem que fascina e emudece, que desarticula a palavra estruturante da nossa visão do mundo, através da qual nos orientamos e actuamos – uma superfície que dá conta de um estremecimento, de uma vibração, um fino ecrã que nos protege do abismo sobre o qual toda a linguagem se constrói – mas que, ainda assim, o deixa pressentir.

⁴³⁶ Pierre Fédida – *Le site de l’étranger: La situation psychanalytique* (1995), p. 188.

⁴³⁷ Fédida – *Op. cit.*, p. 192.

⁴³⁸ Georges Didi-Huberman – *Gestes d’Air et de Pierre: corps, parole, souffle, image* (2005), p. 36-37.

⁴³⁹ Cf. Didi-Huberman – *Op. cit.*, p. 41.

⁴⁴⁰ Cf. *ibid.*, p. 64. A partir destas constatações, Didi-Huberman avança uma «hipótese metapsicológica» para pensar a imagem artística que mobiliza muitos dos motivos que convoquei ao longo deste capítulo: a memória e o imemorial, o luto, etc., sempre a partir do esquema da respiração, do sopro, pelo que faria todo o sentido aprofundar, aqui, esta hipótese de Didi-Huberman, tivesse havido mais tempo para continuar a escrever, esta escrita sem-fim que a imagem nunca deixa de inspirar em nós...

No final do seu ensaio sobre a origem da imagem, Maia afirma que a linguagem se faz imagem quando «cessa de significar para assinalar a sua própria ocorrência», quando deixa de se manifestar como um acto significativo, para se manifestar como um «acto *mostrativo*», isto é, quando já não mostra isto *como* aquilo (recorrendo ao mecanismo de substituição em que a linguagem consiste sem o questionar, sem o abismar), para se ater ao próprio acto de mostrar: «indicar “um certo isto”», que o «ser-isto» existe.⁴⁴¹ A imagem revela assim, segundo o autor, um ponto vazio da enunciação, o «ponto inominável», anterior às palavras, mas não à linguagem. Esse ponto, que pressentimos pelo assobio de algo que não cessa de se esvaziar, é a própria condição da linguagem que nos faz ser humanos, e que a imagem artística, qual jangada, nos permite aproximar e pressentir.

A partir destas breves considerações sobre a imagem, podemos precisar o papel da autoconsciência no processo criativo. A experiência da inspiração, tal como ela é enquadrada pela imagem artística, torna-nos conscientes da abertura que possibilita a transmissão de qualquer conteúdo, mas mostra-a enquanto passagem de uma corrente de ar impossível de conter ou dominar. O que significa que essa tomada de consciência não é um acto de apropriação, mas a descoberta de que estamos permanentemente abertos, permanentemente em fluxo: é essa a nossa condição. Ao produzir ou ao olhar uma imagem artística, esforçamo-nos por nos aproximar *conscientemente* dessa abertura, e assim vislumbramos a sua potência, onde o não-ser-nada e o poder-ser-tudo coincidem. Que um determinado sujeito sobreviva a uma tal aproximação não quer dizer de todo que tenha conseguido fechar ou suprimir o abismo que ela revela, somente que pôde passar por ele pressentindo que a “sua” identidade não é uma substância, mas um fenómeno de superfície, uma máscara entre muitas possíveis. Pressentindo que isso não significa que, por detrás da máscara, se possa encontrar algum tipo de substância verdadeira, da qual aquela seria a pálida sombra ou uma falsificação, antes que a máscara – essa imagem que suporta o sujeito – é um dispositivo onde tanto ressoa o ar modulado pela fala, amplificando a voz de um actor⁴⁴², como se faz ouvir o próprio sopro desse ar, o vento, livre de qualquer enunciado. A própria máscara, em suma, mostra que essa ressonância e esse sopro só existem num espaçamento irreduzível, na

⁴⁴¹ Tomás Maia – *Assombra: Ensaio sobre a origem da imagem* (2009), p. 177-179.

⁴⁴² Era essa mesma a função das máscaras do teatro grego: fornecer um espaço oco onde a voz reverbera e se amplifica, para ser escutada à distância. A palavra latina para máscara, *persona*, significa literalmente “soar através de” (*per-sonare*). Como veremos na segunda parte, não é um acaso que pessoa, personalidade e personagem derivem de *persona*.

distância, afinal, entre o “mesmo” e o “outro”, ou entre a “realidade” e a “ficção”: nesse intervalo onde se plasma a mimese. Por isso, também, irei tentar aprofundar (na segunda parte) a relação entre sopro e imagem precisamente através da noção de máscara, distinguindo esta da função do uniforme (e, em particular, do uniforme militar), uma distinção a testar através do filme *O Capitão*.

Sim, a experiência da inspiração, seja qual for o médium que a convoca, é sem dúvida arriscada, é difícil acertar na dose desse remédio infinitamente complexo e precário – a libertação do eu pode sem dúvida tornar-se excessiva, a abertura pode ser maior do que conseguimos suportar, ou não seria o artista um ser melancólico, oscilando perigosamente entre o nada e o tudo. Mas quereremos *mesmo* viver sem o efeito animador desse sopro, sem o efeito regenerador do movimento libertador a que ele nos convida, a libertação (temporária e cíclica) da identidade?

Em todo o caso, a arte, tal como o canto das Sereias nos convida a pensá-la, é um saber de aproximação, uma aproximação que exige um saber perder(-se)...

Intervalo

Não tenho memória de quando, em pequena, comecei a interromper voluntariamente a minha respiração. Se procurar a raiz desta prática deparei-me com o próprio nascimento gradual e nebuloso da consciência de mim própria. A nascer da consciência é um momento inaugural de ruptura entre o corpo e a mente, uma ruptura que permanece aberta, sem desfecho, sem separação total. Desde que tenho consciência de mim, desde que tenho memória dos meus pensamentos, que recordo um espanto enorme pelo meu corpo, pela disjunção entre mim e o meu corpo. Desde então, a vivência daquilo que me rodeia sempre foi marcada por uma atenção desmedida às matérias de que sou feita, assim como às matérias que compõem o mundo. De todas as matérias, aquela que mais me inquietava era, de longe, o ar. Por ser invisível, o ar não deixava de constituir um fluído que se movimentava entre o interior de todas as coisas, de todos os seres e, principalmente, entre as pessoas. O ar parecia-me a matéria mais ameaçadora porque impossível de conter, uma vez que o seu movimento inexorável se desenrola absolutamente indiferente às fronteiras, aos limites que nos guardam. Nem os materiais mais inertes e rigidamente definidos se escapam aos efeitos misturadores do ar, pois até o plástico, a pedra, o vidro, emitem um odor que entra pelas narinas adentro. A inesgotabilidade do cheiro de alguma coisa deixava-me perplexa, como se fosse possível beber um copo de água infinitamente, sem o esvaziar. Um dia afundei o rosto numa peça de roupa minha que ainda não havia sido lavada e descobri que eu própria tinha um cheiro: um cheiro muito parecido, mas não igual, ao cheiro da minha mãe, ao cheiro do meu pai. Mas se havia cheiros que eu acolhia em mim até com avidez, havia outros que me deixavam completamente transtornada.

Imagino que o medo de ser invadida e contagiada pelo ar que fluía de certas coisas repulsivas para dentro de mim tenha sido o primeiro motivo para eu começar a suspender a inspiração. Não conseguia suportar que a mesma matéria que compunha certas coisas passasse a compor-me a mim. Mas a quantidade prodigiosa de objectos e seres desagradáveis no mundo tornava esta técnica cada vez mais insustentável. Foi então que comecei a diferenciar entre a respiração da boca e a do nariz. A boca, cavidade mais larga, profunda, mais oca do ser, mais directamente ligada às entranhas, ao interior de mim. As narinas, pelo contrário, aberturas estreitas, munidas de minúsculos pêlos, filtros indispensáveis para mediar e controlar minuciosamente as mais ínfimas trocas entre o interior e o exterior. A sensação interior de respirar pelas narinas comporta um certo ruído, uma certa aspereza, e também uma distância, um caminho estreito, longo, que ainda hoje me tranquiliza. Já a instantaneidade, a brusquidão da respiração pela boca fazia-me sentir violentamente exposta.

Esta diferenciação entre o nariz e a boca como modo de me proteger da invasão do mundo, e a sua lógica subjacente, veio dar origem a um outro medo, muito mais aterrador: o de expirar pela boca e diluir-me no mundo. Comecei a sentir o risco de desaparecer. Não acreditava, porém, que o meu corpo desaparecesse ao expirar, mas apenas eu, a substância

interior invisível, tal como o ar, aquilo que eu já vinha concebendo como alma ou espírito. Eu a ser eu: o fluxo de pensamentos, de sentimentos e afectos que me preenchia, com singular presença à noite, quando o silêncio e a obscuridade me possibilitavam sentir, pensar e imaginar com mais intensidade. Soprar sem voz, sem palavras a modelar o ar, a contê-lo, tornou-se um acto de perigo mortal, um abismo. Ao falar, ao dizer coisas, eu exprimia-me, eu consolidava o meu ser interior. A voz organizava a abertura, controlava-a. Mas eis a diferença fundamental entre falar e expirar: expirando, toda a palavra, toda a construção se volatiliza, dilui-se no ar exterior, fulminada pela luz do dia. Abrir a boca para exalar o ar interior era nada menos do que libertar a morte.

Com o passar do tempo, estas interrupções violentas suavizaram-se numa respiração superficial que me dava o ar suficiente para não me sentir em privação de oxigénio, mas evitava que o fundo, o cerne do meu ser, se diluísse no mundo. Esta crença infantil (e a técnica mágica, defensiva, por mim adoptada), ainda que vagamente esquecida com o passar dos anos, foi de tal maneira assimilada que ainda hoje a minha respiração é muito pouco profunda.

O princípio desta investigação coincidiu com a emergência da memória destes medos infantis. Aconteceu numa aula do curso de mestrado em que nos debruçávamos sobre a imagem de um ídolo pré-histórico. Segundo Julian Jaynes, cujas ideias ouvia, então, pela primeira vez, os grandes olhos dessas estátuas teriam o poder, em sociedades arcaicas, de induzir alucinações auditivas em quem as olhasse. Mas alucinações de uma voz muito específica: a voz de um morto, de um morto próximo, íntimo, a quem quer que dirigisse o seu olhar à estátua. Os primórdios do objecto artístico seriam assim indistintos de uma espécie de objecto mnemónico, de um objecto que devolvia a palavra aos ausentes. A voz do morto, a voz sobrevivente, não pertenceria à estátua, nem tampouco seria exterior ao ouvinte, mas uma voz interiorizada em vida pelo ouvinte, rememorável. Uma frase dita, enquanto eu olhava a fotocópia com a imagem de um ídolo, foi o que despoletou a emergência da memória dos meus jogos infantis de respiração: a boca cerrada de um morto nunca se chega a fechar no nosso interior.

Tal foi a intensidade da memória que esta operou uma curiosa metamorfose na imagem que então eu observava: aquilo que define esse género de estátuas (os ídolos) é, muito precisamente, a escala dos olhos (em muitos casos os olhos chegam mesmo a ocupar todo o rosto, obliterando a representação de qualquer nariz ou boca), no entanto, o ídolo que eu recordo dessa aula, a imagem que eu vejo, hoje, na minha memória, tem uma boca escancarada.

A própria lembrança do momento de emergência dessa memória – a aula sobre os ídolos e a voz do morto – ainda hoje me provoca uma vertigem física, palpável, como se uma corrente de ar muito antiga se erguesse do fundo de mim e viesse bater à porta da minha

garganta, como um forasteiro desconhecido, esquecido. As leis antigas da hospitalidade ditaram tudo o que aconteceu em seguida, o desenvolvimento desta investigação.

Mas se esta investigação se veio dirigir ao apelo desse batimento na porta foi para descobrir que, desde sempre, eu já me encontrava junto à porta, à escuta. Um pé entre a porta e a ombreira, para impedir que esta se feche, as mãos do lado de cá, para impedir que se abra. O intervalo criado por esta dupla acção, por esta disjunção de necessidades igualmente profundas, liberta uma corrente de ar que desde sempre me arrepia.

Se eu me tenho dedicado a fazer imagens é porque procuro responder a esse sopro mudo, anterior às palavras. Espacialmente anterior, porque enquanto as palavras sobem e assomam lá fora, se fazem ouvir, este sopro ressoa num lugar mais recuado, eternamente nocturno, num lugar de charneira, no túnel da garganta. Temporalmente anterior, porque este sopro é o ar que modelava o riso e o choro de quando eu era bebé e ainda não sabia falar. Temporalmente anterior, ainda mais anterior, porque este sopro é também o ar que me sopraram no rosto, em palavras quase sem voz, apenas sussurradas, para me saudar, carinhosamente, delicadamente, quando eu nasci. Este sopro é ainda o murmúrio das canções de embalar, indiscernível mas audível, no limiar do sono. No decorrer desta investigação percebi que o terror que eu sentia ao expirar pela boca, quando era pequenina, não era o terror de morrer, era o terror de perder aquilo que me era mais querido: o sopro que me foi dado por quem me trouxe ao mundo, por quem cuidou de mim, por quem me deu a mim, antes de eu me tornar eu.

O medo dessa perda é já uma perda em si, uma perda em movimento, desatando, desfazendo lentamente a vida. Colorindo todos os objectos, todos os seres, todas as restantes pessoas com a mesma luz declinante, como o dia que passa... Porém, ao diferenciar o sopro sem voz da corrente de palavras, das palavras aprendidas, ao descobrir-lhe a anterioridade à minha própria pessoa, eu descobri sobretudo que este sopro não me pertence, não é meu para guardar, para esconder, para reter. O sopro que escorre pela porta, a luz que se esvai, o afastamento de um ser amado, tudo isso é o movimento imparável da vida, da vida que existe desde antes de mim, onde eu fui largada, in media res.

As imagens dão-me um espaço, um intervalo, para me abeirar desse sopro que não diz coisas, mas que também não é silencioso, para me alinhar com ele... esse rumor, corrente de ar, tumulto, electricidade de nuvem. Todas as imagens têm por fundo essa massa de ar informe que guardo desde a mais tenra infância. No processo de criar imagens, algo dessa trovoadas, por ínfimo que seja, se liberta, se eleva, se dilui. A partir das imagens é-me possível respirar um pouco mais fundo. Inspirar. E expirar.

Investigar o processo criativo tornou-se, de um certo modo, indiscernível do próprio processo criativo, uma vez que passou a visar, sob um grande esforço de equilíbrio, um olhar dirigido a esse fundo, que eu própria, com a minha existência, o meu viver, escondia. Olhar para lá de mim, para o anterior a mim, como espreitar por debaixo dos meus pés, sem cair.

Descobrir os outros. Saudá-los.

Parte II: Uma lição de desapropriação da imagem: entre a máscara e o uniforme⁴⁴³

⁴⁴³ Esta segunda parte consiste numa reelaboração do artigo “Between Mask and Uniform: The Undecidability of Mimesis”, que publiquei em *CounterText: A Journal for the Study of the Post-Literary* (Volume 8, nº 1, Abril 2022), integrando uma edição especial intitulada *The Mimetic Condition*, editada por Nidesh Lawtoo, a quem agradeço por ter contribuído, com a sua leitura crítica, para a escrita da exposição que se segue.

Eis a presa humana procurando a prisão que a liberta.

– Maia (2010: 38)

Não fugir, mas ir.

– Lispector (2000 [1944]: 197)

II.1 O Capitão

No prefácio acrescentado em 1991 ao texto que escreveram juntos em 1980, *O Mito Nazi*, Lacoue-Labarthe e Nancy afirmam a exigência de uma vigilância face aos possíveis retornos do fascismo, mas salientam que essa vigilância se deve desdobrar numa outra que não busca propriamente por repetições simples, mas pela ressurgência de um discurso de apelo ao mito: «à necessidade de um novo mito ou de uma nova consciência mítica, ou ainda à reativação de mitos antigos»; é que é da função mítica, como ainda explicam os autores, que «o fascismo se alimentou com grande abundância».⁴⁴⁴ Se na primeira parte desta investigação, através da noção de inspiração, pudemos acompanhar o desdobramento da função mítica na possibilidade da libertação artística, sem perder de vista, ao mesmo tempo, a precariedade dessa possibilidade, nesta segunda parte continuamos a pensar a mimese (e a experiência da inspiração que ela mobiliza) para aprofundar a questão da relação entre a arte e libertação.

Ora, já muito foi dito sobre a facilidade com que as representações artísticas são absorvidas e digeridas pelas estruturas instaladas no poder, sobre como o seu potencial – a sua essência revolucionária – para interromper o *status quo* não é apenas neutralizada por essas estruturas, mas é também convertida num instrumento de propagação ao seu dispor. A falência da arte dita «política», por exemplo, consoma-se quando a crítica à instituição que visa é integrada na própria instituição, legitimando-a, reforçando a sua posição dominadora. Não pretendo argumentar contra este diagnóstico de uma certa “fragilidade” da arte. À luz do pensamento de Lacoue-Labarthe, exposto no último capítulo da primeira parte, podemos desde já afirmar que faz parte da vigilância contra um retorno do fascismo (fazendo apelo à função mítica) desconfiar de qualquer tentativa de extrair um sentido forte do mecanismo representacional para

⁴⁴⁴ Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy – *O Mito Nazi* ([1980,1991] 2021), p. 23-24.

proteger o sujeito do mimetismo. E como veremos no ponto dedicado ao nazismo, em que o pensamento de Lacoue-Labarthe se articula com o de Nancy, qualquer aspiração a organizar o colectivo através do artístico arrisca uma confusão entre a arte e a política, ou mesmo uma *fusão*, como Lacoue-Labarthe e Nancy escrevem, que resulta na perigosíssima redução do ser humano a mera matéria-prima.

Com esta segunda parte, procuro, portanto, reiterar a necessidade de nunca perder de vista a diferença entre a modelação de uma obra de arte e a formação do ser, e para tal proponho uma análise das diferenças entre uma máscara artística e um uniforme, pois, ainda que comparável a uma máscara, um uniforme procura moldar, não uma personagem declaradamente fictícia, mas o modo de ser de alguém. A diferenciação que persigo, ao comparar uma máscara artística e um uniforme, não trata, portanto, de determinar qual é mais “real” ou mais “ficcional”, mas de perceber que acepções de identidade lhe subjazem e como estas tendem a mobilizar acções completamente diferentes. Para este fim, proponho uma análise do filme *O Capitão (Der Hauptmann)*, (2018), de Robert Schwentke.

O ponto de partida de Schwentke foi uma investigação sobre uma série de eventos históricos que decorreram nas últimas semanas da Segunda Guerra Mundial, decorrentes das acções de Willi Herold (1925-1946), um soldado alemão de baixa patente que desertou de sua unidade na fronteira noroeste da Alemanha. Dado que a narrativa do filme é inspirada por um certo segmento da história de vida de Herold, pelo qual ficou conhecido como o «carrasco de Emsland», vou lembrá-la rapidamente seguindo, não o guião de *O Capitão*, mas um documentário sobre Herold, intitulado *Der Hauptmann von Muffrika* (1997), realizado por Paul Meyer e Rudolf Kersting, e que contém depoimentos de testemunhas que Schwentke mencionou como parte da sua pesquisa.

De acordo com o documentário, uns dias depois de desertar da sua unidade, Herold encontrou, por acaso, um uniforme abandonado com várias condecorações militares elevadas e uma insígnia de Hauptmann pertencente à Luftwaffe, o ramo aéreo da Wehrmacht. Apesar de ter apenas dezanove anos, Herold vestiu o uniforme e fingiu, doravante, ser um capitão, alegando actuar sob ordens directas do Führer. Tendo adoptado, com sucesso, essa nova identidade, foi capaz de reunir dezenas de outros soldados dispersos sob o seu comando. Eventualmente Herold e o seu bando chegaram a Aschendorfer Moor, um campo punitivo alemão onde ele mesmo teria sido aprisionado se tivesse sido apanhado, visto que se tratava de um campo construído

especificamente para prisioneiros acusados de deserção e de minarem a moral das tropas. Este campo pertencia à Strafkolonie Emsland, uma colónia penal de quinze campos prisionais para soldados julgados em tribunal marcial, que, à semelhança dos outros campos de concentração construídos pelos nazis, foi erigido numa localização remota de modo a mantê-lo o mais secreto possível (o título do documentário alude a isto, dado que aquela região da Alemanha era coloquialmente chamada de «Muffrika», a «África» da Alemanha). No campo punitivo, todos continuaram a acreditar que Herold era quem ele afirmava ser, de tal modo que lhe foi dada a autoridade, em tribunais marciais *impromptu* que se tornaram cada vez mais descontrolados, para ordenar e levar a cabo a execução de mais de uma centena de prisioneiros. Depois de o campo ser destruído por um ataque aéreo britânico, Herold e os seguidores que foi acumulando recuaram para norte, aterrorizando a população entre Papenburg e Aurich. As testemunhas entrevistadas relatam que Herold percorria as ruas clamando: «Eu sou o Tribunal Marcial Voador». A escalada do comportamento homicida de Herold coincidiu com os últimos dias da guerra, pelo que, duas semanas depois da queda do regime nazi, acabou por ser capturado pelas forças britânicas. Um ano mais tarde foi levado ao tribunal militar britânico, sentenciado à morte e executado.

Entre as testemunhas entrevistadas para o documentário, a maioria descreve Herold ora como uma espécie de «semideus», ora como um «louco», e ninguém, à excepção de um civil, uma mulher mais velha, teve suspeitas sobre a sua identidade. Com uma expressão matreira no rosto, ela diz ao entrevistador: «o uniforme não encaixava ali», e afirma que Herold tinha uma «verdadeira cara de leite».

No filme de Schwentke, contudo, não há uma única «voz sã» ou redentora⁴⁴⁵ capaz de reconhecer a farsa de Herold, pois o filme permite-nos, como irei propor, uma meditação precisamente sobre a relação entre uma certa invisibilidade e o poder coercivo que o uniforme de Herold exerce sobre os outros. Ao mostrar como uma reviravolta radical de um destino pode ser desencadeada pela representação de uma personagem inventada (uma representação, não obstante, tão credível, no contexto mais alargado da Alemanha nazi, que ninguém a reconheceu enquanto tal), este filme fornece um diagnóstico agudo do que acontece quando o dom da arte – o dom da mimese, que nos inspira e nos desapropria – é apropriado e instrumentalizado como *técnica de poder*

⁴⁴⁵ Robert Schwentke e James Kleinmann – “Robert Schwentke Interview: Making «The Captain» a World War II Movie «Without a Moral Manual»”, consultado em Julho de 2021: heyuguys.com/robert-schwentke-the-captain-interview.

(o que significa, claro, que deixa imediatamente de “ser” arte). Por outro lado, como pretendo mostrar, o próprio filme, como obra de arte – isto é, como *exposição* de uma (re)apresentação – exemplifica o que pode acontecer quando alguém acede a entregar-se à inspiração sem se tornar uma presa do medo de não saber quem é.

(Re)começo, então, recordando a cena de abertura de *O Capitão*.

II.2 Uma inversão dramática

O Capitão começa com Herold a correr pela sua vida, perseguido pela polícia militar alemã por ter desertado. Escapa-lhes por pouco, apenas para se deparar com outras situações que ameaçam igualmente a sua vida, numa região extremamente pobre e isolada, depauperada por um contínuo estado de guerra e fustigada pelo clima agreste do Inverno. A população de Emsland, por onde Herold vagueia esfomeado, está igualmente ameaçada pela escassez de alimentos e, se já desconfia dos soldados em geral, cuja autoridade lhes permite reivindicar o acesso a qualquer bem, tornaram-se ferozmente hostis para com os desertores, cujos roubos podem punir directamente sem consequências. O vínculo social dos actos de bondade e de apoio mútuo parece ter sido quebrado por um estado generalizado de medo, dando lugar a comportamentos sórdidos perigosamente minorizados por racionalizações, do género “sobrevivência do mais apto”.

O encontro de Herold com o uniforme é, portanto, precedido por um prólogo em que o espectador é impelido a identificar-se com ele e a sentir a precariedade extrema da sua condição, apesar de nada ser mostrado ou dito sobre o seu carácter pessoal. De facto, o próprio Herold quase não abre a boca até encontrar o uniforme de capitão abandonado. É apenas então, depois de o vestir e de se ver reflectido num espelho, que deixa de parecer uma presa emudecida pelo susto e que descongela para se fazer ouvir. Este detalhe é crucial: é o acesso à sua própria imagem devolvida pelo espelho que desencadeia toda a acção delirante que se segue.



Fig 3. Herold esconde-se dos seus perseguidores e depois vagueia por Emsland em busca de comida.



Fig 4. Herold encontra o uniforme e decide vesti-lo.

Então, Herold começa a falar, mas não com a sua própria voz, dado que inicia imediatamente uma espécie de teatrinho. Subitamente despreocupado, assobia e canta enquanto faz malabarismo com algumas peças de fruta que encontrou junto ao uniforme, prosseguindo com uma vénia para agradecer o aplauso de uma audiência imaginária. Tendo-se, então, apresentado como uma espécie de actor, retoma a

performance com um outro gesto, muito mais significativo: alterando a sua voz e postura, imita o agente da polícia militar de quem o vimos fugir no início do filme, alternando essa personagem intimidante com uma caricatura de si mesmo assustado e indefeso, tal como o era há escassos segundos atrás, enquanto desertor. Com o tom dominador do primeiro, pergunta agressivamente ao segundo: «quem é que tu pensas que és?», e termina a sequência, eventualmente, apontando os dedos (que imitam uma arma) e fingendo disparar.



Fig 5. O primeiro teatrinho de Herold como capitão.



Fig 6. Herold finge disparar sobre um desertor.

Quem é que tu pensas que és? Esta é uma frase comum que atravessa tempos, línguas e contextos, e com a qual todos temos alguma familiaridade. Disfarçando-se como pergunta, é uma alegação depreciativa de que o outro não é ninguém. É, portanto, uma frase performativa através da qual alguém diminui o outro para se engrandecer. Quem a profere relaciona-se com o outro mas numa troca em que esta toma a forma de uma extorsão e supressão. É uma frase que sintetiza a violência de um teatro social que se concebe como uma luta de poder por dominação e que baseia o processo de formação de identidade num aparato sacrificial: o elegante usa o outro, o suposto “zé-ninguém”, como um fundo contra o qual pode emergir enquanto “Senhor”. Tudo se passa como se «ser alguém» fosse um recurso escasso pelo qual as pessoas têm de lutar para existir. Ao adoptar uma tal frase para o seu teatrinho interior, a identidade emergente de Herold como capitão afere a sua existência pelo grau em que consegue, não apenas excluir o antigo eu-desertor (o seu ser-ninguém), mas infligir-lhe dano e destruição, espremer dele o próprio facto de existir, de poder existir.

Mas voltemos àquele limiar de indecidibilidade em que Herold ainda está sozinho, a representar o seu pequeno teatro. É significativo que, nesse momento, a cena ainda possa ser percebida ambigualmente como uma espécie de reconstituição catártica dos eventos traumáticos que acabou de viver. Ao vestir o uniforme, Herold altera *dramaticamente* a sua posição na estrutura hierárquica que ordena o seu universo, mas esse universo permanece estritamente o mesmo – a mudança é apenas uma inversão. Como depressa se torna evidente, longe de desencadear uma descarga libertadora, o teatrinho de Herold, não só mantém o estado das coisas que o levaram a fugir pela sua vida, como o reforça, enredando Herold ainda com mais força no seu aperto. Ao identificar-se com o uniforme, ele deixa de ser a vítima que corre pela sua vida, mas então torna-se o carrasco que tira a vida dos outros e que deve colher cada vez mais vidas para manter a sua posição. Em suma: para escapar à morte, Herold imita o assassino e começa a matar de um modo cada vez mais desenfreado.

Dado que um tal crescendo de agressão homicida começa com Herold a vestir um uniforme, podemos perguntar-nos quem Herold poderia ter sido se não o tivesse encontrado ou, talvez mais significativamente, se o tivesse despidido. E muito naturalmente, correndo o risco de passar por cima das questões anteriores, também nos perguntamos: quem era o Herold *verdadeiro* debaixo do uniforme?

II.3 A (falta de) carácter de Herold

Este é um dos pontos disjuntivos em que o filme emerge como uma representação artística e se demarca explicitamente de qualquer pretensão de reconstrução fiel de um dado passado. Tal como mal nos é dada a ouvir a voz própria de Herold antes de este vestir o uniforme, não há, ao longo do resto do filme, qualquer momento em que a sua representação de capitão seja interrompida ou intercalada com algo sugestivo de um carácter próprio. Por causa disso, a falta de carácter de Herold oferece ao espectador a possibilidade de suplementar uma figura à qual falta algo fundamental, e o espectador vê-se impelido a imaginar o que o poderia levar a *si* (e não a Herold) a cometer acções tão extremas. Contudo, longe de fornecer uma resposta ao enigma do carácter de Herold, o filme produz um espesso nevoeiro, dado que interrogar *em quem me tornaria eu em circunstâncias similares?* (isto é, sob um uniforme, sob uma guerra, sob um regime fascista...) é talvez muito mais destabilizador.

Essa destabilização significa que, embora Herold, no filme, se apresente perturbadoramente descaracterizado, ele não é uma personagem plana; é antes como um buraco negro no coração do filme que é deixado vazio e exposto, exercendo um certo poder de atracção sobre qualquer espectador sensível à exigência de compreender como podem tais coisas acontecer, forjando uma aliança entre o seu espírito crítico e a sua imaginação. Consequentemente, isso não significa que, se Herold convida o espectador a inclinar-se e a projectar-se no seu lugar, ele actue como um espelho mágico que revelasse uma identidade secreta, escondida em cada espectador, pronta a tornar-se um capitão homicida ao estalar dos dedos de um qualquer truque de magia. Se o espectador é projectado numa falta de carácter, não fica porém destinado a cair dentro dos sapatos de ninguém em particular: cai simplesmente dentro de si mesmo, desconhecendo-se, buscando distanciar-se das circunstâncias que o tornaram quem ele é, para se aproximar de algo inteiramente diferente – nem do seu eu familiar, nem do Herold histórico, que nunca conheceu e sobre quem sabe muito pouco, mas de si mesmo como um outro que não existe. Em suma: o filme abre um abismo que não pode ser contido; nenhuma resposta o pode voltar a fechar, pois responder-lhe é ser lançado na incerteza.

Herold é, por isso, percepcionado como uma figura que, precisamente por recusar representar algo pré-existente (por escapar a uma noção redutora de mimese como reprodução fiel de uma dada realidade), e por essa figura ser apresentada como ainda incompleta, por ser fundamentalmente imprecisa, é mais capaz de desencadear e

intensificar, em cada espectador, a sua aptidão mimética de um modo que não é necessariamente imitativo, mas potencialmente crítico e criativo.

A indefinição da figura de Herold, juntamente com o facto de estarmos diante de um filme (de uma ficção assumida), é a razão pela qual proponho que a personagem de Herold se apresenta como uma espécie de máscara que o espectador pode experimentar (imaginariamente) e através da qual todo um novo teatro, inteiramente imprevisível, se pode desenrolar (também imaginariamente), e que a falta de carácter de uma tal personagem, a sua indeterminação, activa no espectador o que de indeterminado há nele. É significativo que *personalidade*, uma outra palavra que usamos para designar o carácter de alguém, tenha a mesma origem etimológica que *personagem*: ambas derivam do latim *persona*, que significa, justamente, máscara. A falta de carácter ou de personalidade de Herold é precisamente o que nos permite percebê-lo como uma personagem ficcional, isto é, como um actor que usa uma máscara que nós somos, enquanto espectadores do filme, também convidados a experimentar, separando-nos, assim, da nossa personalidade. Que pensar desta troca vertiginosa?

No ensaio intitulado *Diderot: O Paradoxo e a Mimese* (1980), que se desenvolve em torno do ensaio dramático de Diderot chamado *Paradoxo sobre o actor* (1773), Lacoue-Labarthe reafirma que há uma relação condicional entre a falta de ser próprio e a possibilidade da representação artística: «quanto mais o artista (o actor) é nada, mais ele pode ser tudo».⁴⁴⁶ É neste texto que Lacoue-Labarthe designa essa condição de «lei da impropriedade», enunciando que «só “o homem sem qualidades”, o ser sem propriedade nem especificidade, o sujeito sem sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si) está em condições de apresentar ou de produzir em geral»⁴⁴⁷. Lacoue-Labarthe extrai este enunciado de um paradoxo proposto no ensaio de Diderot, embora não acompanhe este (até ao fim) na interpretação que faz desse paradoxo. Ora, no diálogo em causa, o Primeiro descreve ao Segundo (é assim que são designadas as personagens que aí dialogam a respeito do teatro) as qualidades do grande actor:

Eu quero-o cheio de juízo crítico; nesse homem é-me necessário um frio e tranquilo espectador [*não se podia ser mais paradoxal, de facto, pelo menos quanto aos*

⁴⁴⁶ Philippe Lacoue-Labarthe – *O paradoxo e a mimese* ([1980] 2011), p. 27.

⁴⁴⁷ Lacoue-Labarthe – *Op. cit.*, p. 24.

termos empregues]; exijo, por conseguinte, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar ou, o que vai dar ao mesmo, uma idêntica aptidão para todas as espécies de caracteres e papéis.⁴⁴⁸

E mais adiante:

Um grande actor não é um piano-forte, nem uma harpa, nem um clavicórdio, nem um violino, nem um violoncelo; *não há nenhuma afinação que lhe seja própria* [sublinhado de Lacoue-Labarthe]; mas adquire a afinação e o tom que convêm à sua partitura, e a todas sabe adaptar-se.⁴⁴⁹

Apesar de Diderot já ter afirmado, num outro lugar, que «os poetas, os actores, os músicos, os pintores, os cantores de primeira ordem, os grandes dançarinos», todos esses imitadores da natureza, são «malta entusiasta e apaixonada» que «sente intensamente, e reflecte pouco»⁴⁵⁰, neste diálogo, portanto, avança uma tese inaudita acerca da *insensibilidade* do actor: recuando para um lugar de observação fria e tranquila, não é o eu do actor que se deixa afectar (ou modelar) pela representação, mas um *outro* emergente em si. Ou seja, o génio do actor consiste na capacidade de produzir e modelar uma espécie de fantasma imaginário (a personagem) que, em seguida, ele encarna. Esta tese opera uma ruptura com a concepção tradicional, à época de Diderot, da representação teatral, herdeira da compreensão da mimese como *imitatio* (segundo a qual, portanto, o actor se adequa, com maior ou menor eficácia, a um modelo pré-existente). No entender de Diderot, o actor *cria* um novo modelo, e fá-lo a partir de um vazio interior. Diderot recupera assim a outra acepção da mimese, a que Aristóteles contemplou e que já convocámos no último capítulo da primeira parte: o actor não imita a natureza já dada, ele imita a natureza enquanto força produtora (enquanto *physis*); representar é *suplementar* a natureza.⁴⁵¹

Contudo, porque Diderot procura salvaguardar o actor da exposição e vulnerabilidade implicada numa tal impropriedade originária (a mesma que parece

⁴⁴⁸ Diderot *apud* Lacoue-Labarthe – *Op. cit.* (a nota entre parêntesis rectos é de Lacoue-Labarthe), p. 16-17.

⁴⁴⁹ Diderot – *Op.cit.*, p. 25.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁵¹ Cf. Lacoue-Labarthe – *Op. cit.*, p. 18-19.

condenar a generalidade das pessoas ao «mau teatro», «o teatro da vida»⁴⁵², à possessão pelas paixões e à perda do controlo), Lacoue-Labarthe propõe que o autor avança uma «solução» para o paradoxo do actor: contra a desconcertante precedência da impropriedade face a qualquer acto de apropriação. Diderot, em suma, joga a representação teatral como *mestria* do acto de apropriação: dominada, a desapropriação teatral apresenta-se como um acto voluntário e deliberado que não põe em risco o eu, recuado e resguardado, frio espectador de si mesmo enquanto personagem. O grande actor, segundo Diderot, é aquele que logra imunizar-se contra qualquer influência externa, alcançando um total autodomínio. Mas, como Lacoue-Labarthe nos permite compreender, apesar de valorizar o teatro, Diderot acaba por continuar a ecoar Platão ao incorrer no erro de tentar apropriar a mimese, de a tentar converter num remédio para a impropriedade da mimese, não um remédio precário que a vai cuidando, mas um remédio bem forte que pretende curá-la. Segundo a proposta de Diderot, portanto, o paradoxo do actor pode ser interrompido e estabilizado através da diferenciação e da separação de uma mimese *activa* contra uma mimese *passiva*. A «mimese activa, viril, formadora, propriamente artística ou poiética»⁴⁵³ consegue definir-se ao *dominar* a passividade, que é por sua vez identificada com a feminilidade enquanto «possessão, delírio, histeria, e mania colectiva»⁴⁵⁴, isto é, com a mimese na sua acepção restrita, de mera imitação. Este é um gesto a que Lacoue-Labarthe chama «absolutamente clássico»⁴⁵⁵. De facto, reforça, mais uma vez, as velhas dicotomias do poder masculino sobre o feminino, da cabeça sobre o corpo, e por aí fora. Deste modo, embora Diderot celebre os actores em vez de os condenar, como fez Platão n’*A República*, ele apenas efectua uma inversão dos valores platónicos⁴⁵⁶, o que significa que, ao converter um carácter extasiado num carácter absolutamente impassível, Diderot não liberta o actor da exigência platónica da subordinação do inferior ao superior: apenas o coloca do lado dos dominadores, dos que logram não se deixar dominar. Diderot tenta assim torcer o paradoxo, «como se o paradoxo não tivesse outro fim senão o de redistribuir as qualidades exigidas ao actor, quando o que está em causa é justamente a ausência de qualquer qualidade própria naquele que se destina (ou se mostra apto) à representação e

⁴⁵² *Ibid.*, p. 35.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁵⁶ Cf. *ibid.*, p. 36-37.

à produção.»⁴⁵⁷ Então, o paradoxo fecha-se numa contradição: Diderot nega a própria condição que dota o actor com uma aptidão teatral. Retrocedendo «um passo em relação a Aristóteles», Diderot ecoa a condenação platónica do «ser mimético como tal», reforçando a máxima da apropriação, a exigência, *in extremis*, de autodomínio.⁴⁵⁸

Ora, Lacoue-Labarthe propõe, precisamente, um outro recuo face ao recuo de Diderot diante da tese que o mesmo enuncia, para mostrar como uma certa sensibilidade, o «entusiasmo», a «inspiração» ou, ainda, «uma certa forma de possessão», tem um lugar bem merecido no trabalho preparatório do actor que Diderot descreve na sua tese sobre o paradoxo da insensibilidade do actor, o «tormento» de «elaborar fora de si – como um outro» o «fantasma» que o grande actor seguidamente encarna.⁴⁵⁹ Para dar esse passo atrás, Lacoue-Labarthe expõe a lógica que necessariamente subjaz a qualquer paradoxo, a que dá o nome «hiperbólica»⁴⁶⁰; um paradoxo

implica uma passagem ao extremo, uma espécie de “maximização”, como se diz hoje em lógica. É na realidade um movimento hiperbólico pelo qual se estabelece – provavelmente sem nunca *se estabelecer* – a equivalência dos contrários levados ao extremo, infinito por direito, da contrariedade. É por isso que a fórmula do paradoxo é sempre a do duplo superlativo: quanto mais louco, mais sábio; o mais louco é o mais sábio. O paradoxo define-se pela troca infinita ou pela identidade hiperbólica dos contrários.⁴⁶¹

Assim, «nesse movimento em que se enrola indefinidamente em si mesma e se envolve a si mesma», nada pode fazer parar a hiperbólica, que se distingue deste modo da lógica especulativa (a lógica segundo a qual a passagem pela antítese da tese culmina numa síntese, na extinção da contradição); a hiperbólica não pode ser interrompida por nenhuma resolução; nada, «nenhuma operação dialéctica», pode contê-la.⁴⁶²

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 29-31.

⁴⁶⁰ Este conceito é avançado por Lacoue-Labarthe a propósito de Hölderlin, nos ensaios “A Cesura do Especulativo” (1978) e “Holderlin e os Gregos” (1979), publicados em português na colectânea *Textos sobre Hölderlin* (Lisboa: Edições Vendaval, 2005).

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 14.

Ora, Lacoue-Labarthe identifica a lógica do paradoxo, a hiperbólica, à lógica da mimese, que aprofundámos no último capítulo da primeira parte: «a lógica da semelhança» – aqui descrita assim:

Seja qual for o nível considerado: na cópia ou na reprodução, na arte do actor, no mimetismo, no travestismo, na escrita dialógica – a regra é sempre a mesma: quanto mais se parece, mais difere; o mesmo, na sua mesmidade, é ele mesmo outro que, por sua vez, não pode mais ser qualificado de “ele mesmo”, e assim por diante, infinitamente...⁴⁶³

A relevância da divergência de Lacoue-Labarthe face a Diderot (mas para conseguir levar realmente a sério a tese deste último) relaciona-se, pois, com o facto, já tratado no capítulo acima referido, de que a hiperbólica ou a lógica da semelhança que rege o paradoxo – *este* paradoxo – arrasta para um desnorteante turbilhão o que o Ocidente veio a pensar como o Sujeito da metafísica: um sujeito “autónomo” e “livre” na medida em que é capaz de se desenvencilhar do estado de dependência em que veio ao mundo (apanágio da impropriedade original), através de um processo de autocriação, de autodeterminação, que o torna Senhor da sua vontade; inteiramente presente a si mesmo, em total coincidência consigo mesmo, ele não se deixa mais afectar nem marcar pelo outro. A celebração do actor como *mestre* da mimese, portanto, apenas constitui uma inversão da condenação platónica dos poetas miméticos; na sua estrutura, tanto o pensamento de Diderot como o de Platão procuram substituir a hiperbólica (lógica da semelhança) inerente ao acto representacional pela lógica da identidade: pela máxima da apropriação que exige que o sujeito se submeta à lei da propriedade, que derive o seu eu de uma propriedade, procurando (re)conhecer-se numa identidade “própria”. Consequentemente, mesmo quando a rejeição do teatro é virada ao contrário, transformada num elogio, sem que se questione a passagem da lei da impropriedade à lei da propriedade, ainda é a estratégia de Platão que é posta em jogo, a busca de uma auto-suficiência total.

Mas porquê continuar a insistir neste projecto delirante de insulamento do sujeito? Porquê reduzir a potência da infinita plasticidade que subjaz ao sujeito à insensibilidade, pensada como um poder de impermeabilização face ao outro?

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 28.

Recordemos o teatrinho de Herold – *quem é que tu pensas que és?* Platão respondeu (e Diderot acabou por concordar) que, ou alguém adquire total domínio sobre si mesmo, ou não é *nada*. Ansiando por alguma certeza sobre o ser, cada um deles teme descobrir-se um *ninguém*. A estratégia que Herold adopta é, portanto, decalcada de Platão e da sua máxima de apropriação: o único modo de sermos “livres” é pela exclusão total da capacidade do outro nos afectar. Visionar *O Capitão* na companhia de Lacoue-Labarthe permite-nos aprofundar a compreensão do equívoco inerente a qualquer tentativa de decisão por uma mimese inequivocamente forte, activa, dominante, viril, contra a mimese da passividade e da desapropriação. Este filme, para onde nos tornamos, agora, a voltar, apresenta-nos uma imbricação, na figura vertiginosa de Herold, de todos esses elementos supostamente diferenciados e estabilizados.

A falta de carácter potencialmente geradora de Herold é-nos mostrada pelo comportamento altamente imitativo que este assume depois de vestir o uniforme, que pode ser descrito como conformação *in extremis* ao papel de capitão da Wehrmacht. Desencadeando uma forma obviamente restrita de mimese, o uniforme que Herold veste e procura adoptar permanentemente oferece-lhe, contudo, um poder de afirmação e de aparente imunidade no cenário de guerra em que o encontrou. Mas, então, é precisamente essa imunidade, privando-o da possibilidade de empatizar com o outro, de se sentir *como* o outro, que o conduz ao frenesim (isto é, à «histeria») do assassinio. Por outro lado, a mimese criadora, produtora, que a personagem de Herold enquanto máscara impessoal pode despertar no espectador, leva-o a um lugar de imensa vulnerabilidade (ao «sem-sujeito» do sujeito), expõe-no à capacidade que o outro tem de nos afectar, a experiência da *piedade* e do *terror*, da atracção e da repulsa, que podemos experimentar ao identificarmo-nos com outrem. Além disso, ao contrário do que sucede depois de Herold vestir o uniforme, é improvável que um espectador deste filme tenha sido levado a matar por conta de o ter visto e de se ter relacionado com a (falta de) carácter de Herold. Apesar de ser óbvio, é talvez relevante mencionar o facto de que o espectador só pode arriscar usar uma tal máscara porque um actor “real”, Max Hubacher, emprestando o seu corpo à personagem de Herold, já atravessou uma série de desidentificações e identificações. Evidentemente, a máscara e o uniforme solicitam a quem as usa aproximações (e distanciamentos) bastante diferentes à sua impropriedade: a primeira reconhece-a e permite um amplo espectro de movimentos, enquanto o último procura interromper esse movimento e alcançar uma identificação definitiva.

Dependendo da concepção da identidade que está em jogo, a representação tanto pode encobrir como desencobrir uma falta de ser próprio.

Devido ao emaranhamento e confusão entre todos estes tipos de mimese, proponho que Herold possa ser tomado como um exemplo extremamente elucidativo, tanto da *indecidibilidade* da mimese como do caos violento que se pode produzir ao tomar uma *decisão* sobre essa mesma mimese (decisão que visa estabelecer uma ordem). Como tal, Herold é comparável a outras personagens ficcionais que têm sido fundamentais no aprofundamento da consciência sobre a ambiguidade constitutiva da nossa condição mimética (assim como das formas miméticas com que nos relacionamos) por desencadeá-la na sua própria indecidibilidade. Uma das mais relevantes destas figuras miméticas tutelares é Kurtz, o «centro oco» ao redor do qual revolve *O Coração das Trevas* (1902), de Joseph Conrad. Dados os paralelismos (e continuidades) entre Kurtz e Herold, permito-me dedicar o próximo ponto à novela de Conrad.

II.4 O perigo de subir o rio

Nesta obra – que contribuiu profundamente para pôr em marcha o questionamento das narrativas coloniais, que no início do século XX ainda eram amplamente tomadas como verdades evidentes e inequívocas – acompanhamos a viagem de Marlow, um marinheiro inglês contratado por uma companhia comercial belga, ao Congo (na altura uma colónia do rei Leopoldo II da Bélgica) para “resgatar” Kurtz, um industrial/comerciante de marfim que teria enlouquecido, entregando-se a actos cruéis contra a população local. Significativamente, todos os personagens, os seus actos e as paisagens por onde se movem são constantemente designados por Marlow, cuja voz narra a maior parte da novela, com termos teatrais pejorativos (como *farsa*, *espectáculo*, *cenário* e *encenador*, entre vários outros). Com efeito, nessa narração, além de Marlow e Kurtz, nem sequer existem nomes próprios, pois os restantes intervenientes são designados pelos seus títulos profissionais – o director da companhia, o médico, o contabilista, o administrador, o fabricante de tijolos, etc. – como se Marlow pretendesse avisar-nos que aquelas pessoas nada farão além de desempenhar um papel que lhes foi atribuído, que aprenderam com os outros através de mimetismos automáticos e inconscientes. A viagem à selva, por sua vez, fornece as condições para denunciar a fragilidade destes papéis, para expor a ausência de uma identidade, de uma

substância que preencha e sustente o núcleo, o âmago do ser. Em última instância, podemos ler nas entrelinhas que a «essência de todas as pessoas é o papel social que desempenham».⁴⁶⁴ Quando expostas ao relativo isolamento da selva, a ausência de outros actores que assegurem o jogo de espelhos que sustém o tecido social, os valores e os princípios de cada indivíduo, por mais perfeitamente civilizado e respeitável que este tenha sido, definham e desfiam-se como farrapos velhos. Sem colegas, sem vizinhos, sem familiares, sem espelhos, desagregam-se, pois eles, em si *mesmos*, não são (quase) nada.

Numa primeira leitura, o discurso de Marlow apresenta-se como um apelo à necessidade de impermeabilizar o sujeito face às influências do exterior. Marlow valoriza a capacidade de resistir ao efeito persuasivo de uma fantasia colectiva, e as suas reservas são fundamentadas: ele testemunhou o poder destrutivo dessa fantasia quando, através da sua viagem, se deparou não apenas com a degradação moral dos colonizadores, mas sobretudo com a população africana escravizada, alienada pelo grande projecto colonial europeu. Na medida em que Marlow se distancia dos afectos ligados a este projecto, ele, ao contrário dos restantes personagens, consegue avaliá-lo criticamente. Se Marlow, assim como Kurtz, tem um nome próprio, é por ele *não ser* um marinheiro típico, um europeu típico, é porque Marlow resiste, esforça-se, para se subtrair à farsa que o envolve. Mas isso não quer dizer que Marlow seja impermeável.

Recordo que Marlow narra a sua própria viagem rio acima, e essa viagem começa, segundo o próprio, num momento em que, vagueando pelas ruas, se depara com um mapa de África numa montra. Este mapa desperta-lhe a memória das suas fantasias de criança, sonhos de aventura, de mistério e de exploração, mas também de glória. Olhando o mapa, que se anima com esses sentimentos antigos, o seu olhar recai sobre o rio Zaire, no Congo, um rio longo e sinuoso, que ziguezagueia até ao centro do continente africano. Então, o desenho do rio transfigura-se numa enorme serpente ondulante que o hipnotiza. Marlow confia-nos: «fascinou-me como a serpente que fascina um pássaro – um passarinho pateta».⁴⁶⁵

Esta é a primeira de várias irrupções de fenómenos inconscientes que se tornarão cada vez mais frequentes e poderosos à medida que Marlow se aproxima do coração da selva, rumo ao posto interior onde Kurtz se radicou. Apesar do seu olhar crítico, e ainda

⁴⁶⁴ Nidesh Lawtoo – “A frame for ‘The horror of the west’” (2012), p. 94.

⁴⁶⁵ Joseph Conrad – *O Coração das Trevas* ([1902], 2006), p. 21.

que se orgulhe «de ser forte» e de «seguir caminhos próprios», Marlow não está, ele próprio, livre de ver o sentido dos seus comportamentos escapar-lhe à compreensão, ao controlo, e moldar-se à influência de uma ascendência obscura, de um apelo que o empurra na direcção de Kurtz.

Recorrentemente, por detrás desse apelo, encontramos a evocação de um *segredo* que procura rasgar a superfície do texto e saltar-nos à vista. Quando Marlow se refere à costa africana, logo no início da sua viagem, ele descreve-a como estando «sempre calada e com ar de quem nos diz um segredo: Vem cá e adivinha!». ⁴⁶⁶ É neste contexto que Marlow compara a subida do rio a «viajar para trás, até às primeiras idades do mundo». Torna-se claro, então, que o segredo que Marlow procura descobrir, se não mesmo arrancar às trevas, é o segredo da origem. Mas se esta viagem assume a aparência de uma regressão no tempo, o que se sonda não é um certo passado histórico, mas a origem como fonte do presente, o princípio que rege a existência do ser humano.

A viagem de Marlow assemelha-se, assim, a uma viagem iniciática em busca de autoconhecimento. Todavia, no culminar da sua subida, nenhuma estrutura emerge das águas como o tesouro do seu verdadeiro ser. As águas, cada vez mais turvas, escondem apenas o lodo informe do seu leito. Conforme tratado na primeira parte, os nossos hábitos e padrões de comportamento mais profundos, herdados dos gregos, evoluíram de tal maneira que associamos o conhecimento à visão, e as ideias à visualização de objectos. Quanto mais sólidos e bem delineados esses objectos, mais nítidas as nossas ideias, mais manuseáveis elas são, mais eficaz o nosso conhecimento: este torna-se mesmo acutilante, permite-nos recortar e extrair uma porção do mundo, assimilá-lo. A narração da viagem rio acima mostra, portanto, uma subversão dessa relação entre a visão e o conhecimento – não apenas no uso metafórico que faz da luz e da escuridão, tantas vezes invertido ao longo da narrativa, mas também através da própria consistência material da paisagem onde Marlow penetra, arriscando aí afundar-se. Ao descrever a costa africana, Marlow refere que esta é «informe», «sem feições». Essa será, também, a expressão que ele utilizará para descrever o rosto do jovem belga aventureiro que encontra junto de Kurtz: «um rosto imberbe, infantil e loiríssimo, por assim dizer sem feições». ⁴⁶⁷ À medida que avança, que se adentra no “segredo”, Marlow vê-se rodeado de pântanos, água engrossada, lama, lamaçais e lodo primitivo

⁴⁶⁶ Conrad – *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 91.

que se acumulam nas margens apodrecidas do rio. E se, então, as certezas amolecem, apodrecem, liquefazem-se, perdem a forma, também podemos dizer que elas minguem ou se rarefazem, que se evaporam na interioridade do pensamento. Recordo, pois, que o meio de transporte utilizado por Marlow para subir o rio, o barco a vapor, é muitas vezes designado de modo abreviado simplesmente como *vapor* – e podemos aqui reconhecer uma afinidade com a nuvem de vapor que se revolve e se levanta do fundo indistinto, inspirado, das imagens, esse sopro que nos emudece, como propus no final da primeira parte. Marlow viaja no vapor e, por arraste, também os seus ouvintes. A sua narrativa tem, portanto, o efeito de volatilizar o pensamento, de o transformar numa névoa que turva o discernimento, tornando tudo irreconhecível. De resto, o relato de Marlow é como que atravessado por um murmúrio, um «zumbido de abelhas», uma vibração que agita inclusive a copa das árvores e a superfície das águas. À medida que Marlow sobe o rio, a intensidade desta vibração aumenta, revestindo o silêncio e a impenetrabilidade da selva, a sua mudez, de uma qualidade quase ensurdecadora... É que a aproximação à fonte faz soar a voz das Sereias – que Ulisses descreveu a Penélope como um portentoso «enxame de cantos».

Então, é evidente que, à medida que Marlow progride, também ele vacila, também ele se desagrega, revelando que, não menos do que os outros personagens à sua volta, carece de substância interior. É, porém, graças a uma tal *falta de carácter* que podemos associar Marlow à figura do artista. Esta associação torna-se tão mais pertinente se atentarmos na direcção da viagem de Marlow rio acima, em contracorrente, em direcção à fonte do fluxo de água, pois também o artista, através do seu fazer, procura inverter o fluxo natural da vida e aproximar-se da fonte, da força que gera continuamente novas formas e novos seres – aquilo a que os gregos chamaram *physis*.

Ora, é com Kurtz que Marlow se encontra ao subir o rio e é a partir do encontro com Kurtz que Marlow poderá, enfim, escutar o segredo – o segredo sobre quem ele é. Kurtz apresenta-se como o desdobramento interior de Marlow e é precisamente em torno de Kurtz que todo o desprezo pelo teatral manifestado por Marlow ganha uma subtilidade fundamental. Se Marlow desenvolve um parecer tão cáustico da essência teatral dos humanos, se rejeita essa forma extremamente reflexiva de teatro que regia os círculos sociais por onde se movia, ele ainda assim alude para a possibilidade de um tipo mais autêntico de teatro. Uma tal reserva é perceptível na ambiguidade com que Marlow fala de Kurtz, descrito alternadamente como um «génio» e como um «louco».

Se alguns personagens se renderam completamente à eloquência de Kurtz, e outros o rejeitam como um louco, ou um degenerado, Marlow sente-se profundamente ambivalente face a Kurtz. Por um lado, descreve-nos Kurtz como uma «imagem animada da morte», uma figura moribunda, mas também mortífera, ocupada a arrancar à selva todas as suas reservas de marfim. Por outro lado, Marlow não consegue deixar de repetir que ele é, ainda assim, «um homem notável». Kurtz surge aos olhos fascinados de Marlow como alguém que, apesar de ter falhado catastroficamente, tentou *ativamente* fazer algo com o seu vazio, isto é, com a sua falta de ser próprio. Se Marlow começa por lhe resistir, por se chocar com a devoção irreflectida que lhe dedicam, ele próprio acaba por ceder ao encanto de Kurtz, chegando mesmo a mentir para lhe salvaguardar a reputação após a morte. Ora, qual é a origem desta eloquência, desta fascinação, capaz de cegar o próprio Marlow? Ao longo da narrativa são várias as circunstâncias em que os diferentes personagens se esforçam, se debatem, por conseguir definir Kurtz, fixar o foco dos seus talentos. Kurtz é alternadamente descrito como um jornalista, um pintor, um músico, até como um político. Por duas vezes, porém, e de um modo consensual, Kurtz é descrito como um «*gênio universal*».⁴⁶⁸

Ora, Lacoue-Labarthe também escreveu um ensaio sobre *O Coração das Trevas*, no qual me apoiei para avançar esta breve consideração sobre a arriscada subida do rio a que Kurtz e Marlow, no seu encalço, se dedicam. Nesse texto intitulado *O horror ocidental* (1995), o autor associa Kurtz a Arthur Rimbaud, o poeta que celebrenemente renunciou à poesia e eventualmente deu consigo mesmo a traficar armas em África. Segundo Lacoue-Labarthe, Kurtz é um *artiste maudit*, um artista falhado que se apresenta, todavia, como o herdeiro da tradição ocidental que tem tentado lidar com o facto de que o gênio, ou o artista, «não tendo nenhuma propriedade em si mesmo [...] é capaz de se apropriar de todas»⁴⁶⁹. Neste ensaio, Lacoue-Labarthe propõe que o fracasso de Kurtz como potencial artista (ecoando a errância de Rimbaud) deriva do medo que pode dominar quem se aproxima do coração do seu dom artístico, do coração das trevas, o pavor despertado pelo pressentimento, implícito num tal dom, da sua ausência de ser próprio⁴⁷⁰ – «o horror», para usar as palavras de Kurtz. Ou, ainda, a percepção alarmante de não ser ninguém, para não nos desviarmos demasiado da história de Herold. Aterrorizado, Kurtz defende-se «manipulando *objectos* [...] refugiando-se no

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 52, 123.

⁴⁶⁹ Philippe Lacoue-Labarthe – “O horror ocidental” ([1995] 2012), p. 333.

⁴⁷⁰ Cf. Lacoue-Labarthe – *Op. cit.*, p. 334.

“savoir-faire”»⁴⁷¹, confundindo o dom da arte (que Lacoue-Labarthe também designa como «o dom de nada») com uma «vontade de poder».⁴⁷² É por isso que Kurtz vai do ditado da poesia (do gesto criativo sentido como uma misteriosa recepção exterior ao eu) à ditadura da voz de comando. É por isso que ele se torna num homem “forte”, um homem de acção, pronto para fazer a diferença num mundo que se apresenta como “matéria-prima” para as suas mãos mestras, dominadoras. Kurtz não tem qualquer interesse em continuar a *receber* o dom, acha possível incorporá-lo – uma incorporação que está, é claro, condenada ao fracasso desde o início, dado que Kurtz está essencialmente a tentar “comer” o seu vazio interior.

Ora, Marlow justifica a sua lealdade a Kurtz porque reconheceu nele a coragem de alguém que ousou enfrentar-se a si mesmo, enfrentar a morte, emitir, nesse momento culminante, um julgamento, ainda que terrível. Marlow não soube ver que Kurtz não se enfrentava verdadeiramente, que, pelo contrário, ele recuava, fugia, apropriando-se de tudo à sua volta para adiar, para evitar até ao último momento o encontro com o seu vazio constitutivo – ao qual Kurtz não soube reagir senão com horror: o horror ao vazio.

É nessas circunstâncias que aquilo a que se pode dar o nome «inspiração artística» se transforma em aspiração – a boca voraz de um Kurtz que almeja engolir todo o ar, toda a terra, todos os homens, na ilusão de assim poder colmatar a sua indeterminação constitutiva, sentida como uma carência, uma incompletude. É assim que o génio se transforma em tirano, a sua eloquência em coerção e o vazio criador é sufocado por um enorme tampão de marfim. Se Kurtz nos surge como o génio de Marlow, então o recuo horrorizado de Kurtz representa a recusa de Marlow em reconhecer o seu vazio constitutivo.

É isto, em suma, que leva Lacoue-Labarthe a propor *O Coração das Trevas* como «o mito do Ocidente», «aquilo que o Ocidente “conta” que ele precisa pensar sobre si mesmo».⁴⁷³ Consideremos a definição que Lacoue-Labarthe dá de mito:

Mito quer dizer [...] uma palavra [*parole*] (nem simplesmente discurso, nem simplesmente narrativa) que se propõe a si própria, mediante o procedimento de algum *testemunho*, como portadora da verdade. Uma verdade inverificável, anterior a qualquer

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 335.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 335.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 330.

manifestação ou a qualquer protocolo lógico. Difícil demais para se enunciar directamente. Pesada de mais ou penosa de mais. Sobretudo obscura de mais.⁴⁷⁴

Segundo Lacoue-Labarthe, portanto, criamos mitos (“mentiras”) na tentativa de expor a verdade (que é aqui sinónimo de origem), o que significa que, enquanto mito, *O Coração das Trevas* procura expor, através do testemunho de Marlow acerca de Kurtz, uma verdade, embora incerta e de modo indirecto, sobre o Ocidente. Kurtz, por sua vez, é mostrado como um potencial criador de mitos que procura “consertar” a sua condição incerta ao tornar-se *ele mesmo* um mito vivo, o que lhe permite afirmar-se perante quem o rodeia como uma *personificação* da verdade. Por outras palavras, isto significa que Kurtz tornou-se um mestre da mentira cuja voz hipnótica, articulando poderosas palavras, domina quem o rodeia. Mas a novela publicada por Conrad, o mito que se reconhece como (re)presentação, onde nós pudemos “escutar” a voz de Kurtz mediada por Marlow, não constrange o leitor a nenhum tipo de obediência. Consequentemente, a liberdade de movimento (uma grande preocupação para o Ocidente...) altera-se drasticamente se interagimos com um mito que se mostra a si mesmo enquanto mito, ou com alguém que se fez um mito vivo ao tentar incorporar o dom da mimese, ocultando-o. Se seguirmos a pista de Lacoue-Labarthe, essa diferença tem tudo que ver com o modo como nos aproximamos de uma certa verdade sobre a nossa condição mimética...

Consequentemente, quem repete a tese platónica de que *a arte não tem nada que ver com a verdade* está, tal como Platão, a brincar com fogo. Regressemos à sugestão de Lacoue-Labarthe: *O Coração das Trevas* é o mito do Ocidente através do qual se procura articular uma verdade «difícil demais para se enunciar directamente». Muitos comentaram as similaridades arrepiantes entre Kurtz e Hitler e o modo como o comando de Kurtz – «Exterminai todas as bestas!»⁴⁷⁵ – foi perturbadoramente premonitório da Alemanha nazi. *O Capitão*, uma representação artística posterior ao Holocausto, procura, através da relação que Herold estabelece com um uniforme, dizer-nos algo, não apenas sobre o que aconteceu aí, mas sobre o que pode certamente continuar a acontecer. E o que acontecerá, se continuarmos a agarrar-nos às nossas velhas e queridas verdades sobre a posse e o controlo, se continuarmos a recusar relacionarmo-

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 331. Opto, na transcrição desta passagem, por alterar ligeiramente a tradução proposta por João Camillo Penna, que consultei para a redacção desta dissertação, substituindo o advérbio de quantidade “de mais” pelo advérbio de intensidade “demais”.

⁴⁷⁵ Conrad – *Op. cit.*, p. 87.

nos com a verdade estranha, paradoxal, difícil de alcançar, que a arte tem, desde tempos imemoriais, tentado expor aos nossos olhos – e a que Lacoue-Labarthe chamou «lei da impropriedade»...?

II.5 A máscara e o uniforme

Num texto intitulado *Morte do último escritor* (1959)⁴⁷⁶, que, não por acaso, abre com uma referência à renúncia de Rimbaud, esse poeta «mais mítico que verdadeiro»⁴⁷⁷, Maurice Blanchot imagina o que aconteceria se não restasse um único escritor à face da Terra. Rejeitando o cenário mais óbvio de um mundo silenciado, Blanchot propõe que se ergueria um «incessante murmúrio». No vocabulário de Blanchot, este ruído tem afinidade com o arrepiante pressentimento da instabilidade inerente à nossa condição mimética, o frenesim nervoso que Lacoue-Labarthe diagnosticou nas acções aparentemente assertivas de Kurtz e que também pretendo associar ao impulso de Herold para matar. Segundo Blanchot, um tal murmúrio incessante só é silenciado pela literatura, que o captura num livro, ao fazê-lo falar aí, e não na vida real, mesmo se esse silenciamento é apenas temporário e deve sempre voltar a ser repetido. Isto significa (não podia ser de outra forma...) que «há, em cada grande livro, outro inferno, um centro de ilegibilidade onde vela e espera a força entrincheirada dessa palavra que não é palavra, suave hálito do eterno repisar».⁴⁷⁸ Consequentemente, embora o escritor consiga impor silêncio ao murmúrio, não consegue extingui-lo. Além disso, quem quer que escreva relaciona-se com o murmúrio sob o feitiço de uma fascinação ambivalente: os escritores desarmam o murmúrio quase como que contra a sua vontade, com o maior respeito, conscientes (e talvez até desejantes) da sua eventual reemergência. Mas num mundo sem escritores, carente dessa reserva fascinada, e tornado intolerável pelo levantar do murmúrio incessante, outros recursos – vigorosos, combativos, desdenhosos da “mão leve” do escritor – seriam mobilizados para o atacar. Blanchot imagina que uma «grande repulsa pelos livros» se faria manifestar, nesses períodos «de fraqueza que apelam à ditadura», quando «os ditadores vêm ocupar naturalmente o lugar dos escritores, dos artistas e dos homens de pensamento».⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ Este texto está incluído na colectânea *O Livro Por Vir* ([1959], 2018).

⁴⁷⁷ Maurice Blanchot – *O Livro Por Vir* ([1959], 2018), p. 244.

⁴⁷⁸ Blanchot – *Op. cit.*, p. 246.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 247.

Se concordarmos com Blanchot (mas também com Lacoue-Labarthe), artistas e ditadores são movidos pela mesma provocação – o murmúrio incessante, a instabilidade inerente à nossa condição mimética –, mas respondem de modos vastamente diferentes. O artista aproxima-se desse murmúrio e entra numa «relação de intimidade» com ele, conseguindo acalmar a agitação através do seu acolhimento. O ditador, «o homem do *dictare*, da repetição imperiosa», aterroriza-se e debate-se contra o murmúrio ao opor-lhe «a clareza da palavra de ordem». Ambos recorrem à representação para substituir ao vazio que o murmúrio anuncia, mas o artista chama-lhe arte, e o ditador chama-lhe verdade. Isto significa que, embora a forma produzida pelo artista, à revelia da sua vontade, contenha esse vazio («o dom de nada») sem deixar de o revelar, aproximando o artista de uma certa verdade sobre si mesmo, o discurso do ditador é um acto voluntário de pensamento mágico (em inglês, *wishfull thinking*): acreditando tê-lo feito desaparecer, tê-lo ultrapassado, apenas logrou escondê-lo, enganando-se a si mesmo...

Ora, se Platão propõe substituir o dom da mimese por um certo discurso técnico, Kurtz troca a poesia pelo marfim, e Herold, o actor potencial, torna-se um capitão do regime nazi. Com um tom autoritário que busca afugentar o medo que a sua impropriedade lhe inspira, Herold alinha a sua voz com a de Hitler, transmitindo, alegadamente, as suas ordens directas, e fazendo de si mesmo, portanto, o porta-voz de um discurso de verdade. O modo específico de Herold escamotear a sua impropriedade tenta curar o que poderia, paradoxalmente, revelar-se um dom artístico.

Quando Herold encontrou o uniforme que lhe permitiu adquirir um tom ditatorial, essa peça de roupa estava simplesmente dobrada dentro de uma mala. Numa cena subsequente, pendurado em frente a Herold na parede oposta (no conforto de um quarto que lhe foi possibilitado pelo medo que, enquanto capitão, inspira nos outros), o uniforme não só se desdobrou, mas está como que insuflado com uma presença própria – e mesmo, assumamo-lo, como que inspirado por um dom que, todavia, ele põe ao serviço de uma obra de destruição. Herold olha-o com admiração. Significativamente, momentos antes desta cena de adoração, ele tinha cometido o seu primeiro homicídio real sob o pretexto de ser um capitão – ele já não apontou uma arma imaginária a uma projecção imaginária: ele matou outro ser humano, como ele, outro desertor. Se a identificação com o papel de capitão já estava em curso desde o momento em que experimentou o uniforme, essa execução foi o ponto de não retorno em que a fantasia se tornou demasiado real, em que algo se tornou irreversível e o uniforme se fundiu com a pele de Herold, enrijecendo-se numa armadura protectora aparentemente impenetrável.

É apenas nesta cena (a do uniforme pendurado) que o título do filme – *O Capitão* – aparece finalmente no ecrã, como se apenas então a “história” tivesse realmente começado – a “história” começa pelo seu fim, de facto, tudo ficou *decidido* na escolha de matar em vez de despir o uniforme, na escolha de passar da ficção à realidade (comandada por uma ficção mortífera).



Fig 7 Herold em adoração do uniforme.

Detenhamo-nos, pois, no uniforme. Esta peça de vestuário assemelha-se a uma máscara de actor – uma afinidade que se torna explícita quando Herold, mais tarde, é descrito por outra personagem como um «muito bom actor». Esse é o momento de maior risco para Herold, quando o seu teatrinho quase é visto por aquilo que realmente é – um encobrimento do facto de que ele é um desertor. Paradoxalmente, por isso, a representação de Herold (o tom de voz autoritário, juntamente com o vestuário) esconde o facto de que ele está a representar. Mas se a sua performance é uma farsa, esta parece ser verdadeira aos olhos de todos os que o rodeiam, pois conforma-se muito adequadamente à outra farsa em que Herold procura fazer-se invisível – a do Nacional-Socialismo. Ironicamente, se Platão condena o modo de mostrar dos artistas por este estar dois graus removido da (sua versão da) realidade, podemos acusar o modo de Herold se esconder (por detrás do uniforme) de estar dois graus abaixo da verdade sobre a sua impropriedade: a representação de Herold é uma farsa de uma outra farsa

construída na tentativa de esconder o que quer que seja que a Alemanha nazi tenta denegar. Contudo, o traço mais distintivo entre a máscara do actor e o uniforme de capitão é que a primeira nos envolve num jogo criador enquanto o segundo pode levar a matar.

Num ensaio bastante relevante para a distinção que estamos a tentar circunscrever, intitulado *A imagem pode matar?* (2002), Marie-José Mondzain retoma a tarefa aberta em *Imagem, Ícone, Economia – As Fontes Bizantinas do Imaginário Contemporâneo* (1996), a de diferenciar a imagem enquanto *encarnação* da imagem enquanto *incorporação* – diferenciação essa engendrada, segundo a autora, pelo império visual ocidental, o qual se conseguiu impor fazendo da imagem um instrumento de poder. Visto que já abordei a diferenciação entre *encarnação* e *incorporação* no final da primeira parte, a partir da proposta de Tomás Maia (de reinterpretação da alma), e para não nos desviarmos demasiado do propósito desta segunda parte, tentarei aproximar os termos que Mondzain mobiliza do dilema representado pela falta de carácter de Herold, propondo uma distinção entre o uniforme de Herold e a própria personagem de Herold enquanto máscara.

Novamente, podemos facilmente compreender o que *encarnação* significa se considerarmos um actor que empresta a sua “carne” a uma personagem fictícia, sem que essa personagem (ou esse carácter) se substitua permanentemente ao eu do actor. Ambos conseguem, de algum modo, coexistir, dado que, afinal de contas, o actor é um sujeito sem sujeito, alguém que alberga no seu âmago uma vacância inapropriável. Da mesma maneira, a imagem, como a máscara, é um objecto que consegue, de algum modo, acomodar uma certa vacância ou não-coincidência em que o material de suporte (a sua “carne”) e o que quer que seja representado (algo imaginário) não precisam de ser da mesma substância para coexistir – na realidade, o imaginário enquanto tal não tem qualquer substância, não tem existência prévia à *encarnação*, o imaginário é o próprio facto da *encarnação*: «operar na ausência das coisas», dar «carne, isto é, *carneação* e visibilidade, a uma ausência, mediante uma diferença intransponível relativamente àquilo que é designado».⁴⁸⁰ Além disso, o imaginário existe apenas *na* imagem/máscara através de uma *relação*, ou com um artista/actor, ou com um espectador, pois a imagem/máscara, sem *alguém* a interagir com ela através da sua carne, da sua sensibilidade, não seria mais do que um objecto inerte.

⁴⁸⁰ Marie-José Mondzain – *A imagem pode matar?* (2002), p. 26.

A incorporação, em contrapartida, refere-se à operação através da qual alguém domina um corpo (o seu ou o de outrem) ao tentar eliminar a vacância constitutiva do sujeito (a sua aptidão para emprestar a sua carne a...) através de uma *fusão* com uma forma mimética que, embora transporte algo «imaginário», é proposta como uma presença real. Incorporar é «propor a substância consumível de qualquer coisa de real e de verdadeiro aos convivas que se fundem e desaparecem no corpo com o que se identificam».⁴⁸¹ Em última instância, a incorporação aspira a «fixar» a imprevisibilidade do comportamento de alguém ao selar a sua receptividade a mais processos miméticos com uma identidade definitiva.

Neste ensaio, Mondzain diferencia as imagens do que ela chama «visualidades», representações visuais que, tendo sido instrumentalizadas para dominação, propagam «o discurso do Senhor» por doutrinação e incorporação dos espectadores.⁴⁸² Isto é, escamoteiam a vacância constitutiva tanto das imagens como dos sujeitos, o espaço que lhes permitiria ensaiar movimento (movimento em que cada um tem algo «a dizer»). Mondzain é firme quanto ao facto de que acusar as imagens de matar (ou de fazer-nos matar) só pode decorrer de uma incompreensão do que é uma imagem, de a ter «como um sujeito [...] suspeita de poder abusar da sua potência»⁴⁸³ e de esquecer que «a imagem não existe senão no fio dos gestos e das palavras, tanto daqueles que a qualificam e a constroem, como daqueles que a desqualificam e a destroem».⁴⁸⁴ Então, se não podemos inventar uma imagem que, constitutivamente, diga *não* a ser convertida numa visualidade (se não podemos decidir sobre a mimese!), é igualmente irresponsável pretender que *não há nenhuma diferença* entre as imagens e as visualidades. Vejamos.

Quem opera as visualidades (“imagens” convertidas em instrumentos de poder) aspira à invisibilidade, à ubiquidade e ao controlo de outrem. Por causa disso, as visualidades são frequentemente produzidas como formas hiper-miméticas que, em vez de representarem a realidade, simulam a realidade – são o que Mondzain chama «simulacros mercantis»⁴⁸⁵ –, alcançando, por isso, uma perfeita desrealização.⁴⁸⁶ A imagem, por sua vez, não nega a realidade, precisamente, faz-nos *cair* na realidade (a realidade vertiginosa da nossa condição mimética) ao mostrar-se como

⁴⁸¹ Mondzain – *Op. cit.*, p. 26.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 48.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 42-44.

constitutivamente ambivalente. Porque a imagem é essencialmente ambígua, quem interage com uma imagem sente-se atraído mas também repellido por ela, iniciando assim um jogo imprevisível de aproximação e de afastamento, identificação e desidentificação. Ambos os pólos do *continuum* em que o espectador se move rumo à imagem ou para longe dela são fortes e interagem, mas, se aquele se decidir por um só lado, a dança desvanece-se por completo. Só é possível a alguém relacionar-se com a imagem *como imagem* enquanto respeitar a imagem como indecidibilidade. Assim, quem é questionado pela imagem não é engolido por ela mas constantemente recordado (pela imagem) da sua posição em relação à imagem, pois é “chamado” a mover-se. Deste modo, a imagem (ou quem a faz) respeita a liberdade de movimento do espectador porque estimula a consciência da possibilidade de movimento. A imagem emerge, assim, de um gesto intrinsecamente ético: ao recusar a imposição de um movimento específico, mostra a *possibilidade* para o movimento. Por causa disso, Mondzain diz que a imagem (que encarna) «possui a força de transformar a violência em liberdade crítica»⁴⁸⁷, visto que fornece o «espaço de uma coabitação» em que a violência pode ser questionada e debatida.⁴⁸⁸ Este para trás e para diante paradoxal e irresolúvel, produtivo de liberdade crítica, é descrito de um modo cristalino por Maia em *A vida da vida* (2010), o ensaio de onde tomei de empréstimo uma das epígrafes com que abri esta segunda parte (*Eis a presa humana procurando a prisão que a liberta*), e onde o autor afirma que: «A arte prende a vista, sim, mas para a libertar fazendo aparecer as condições da visibilidade».⁴⁸⁹

Voltemos ao uniforme de Herold. Se lembrarmos a origem em latim da palavra uniforme, que vem da junção de *unus* (um) e *forma*, usar um uniforme induz o sentido de ser incorporado num corpo colectivo e uno. De qualquer maneira, o uniforme militar serve um propósito de homogeneização, obrigando a nossa plasticidade interior a cingir-se a um molde rígido. Se a máscara artística desperta no ser uma pluralidade de movimentos, o uniforme procura estabilizá-lo, neutralizar a sua condição mimética. Além disso, este é um uniforme de capitão, e o capitão, do latim *caput*, que significa cabeça, preside a um conjunto de muitos corpos sem cabeça que abdicam da sua multiplicidade e se fundem para compor um corpo unificado.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸⁹ Tomás Maia – “A vida da vida” (2010), p. 37.



Fig. 8 Nesta cena exemplar a respeito dessa fusão e submissão a uma figura de autoridade, vários corpos arrastam com grande esforço o pesado carro de combate, onde Herold, impassível, se faz transportar.

Tendo, então, ascendido à cabeça, Herold consegue canalizar a autoridade de Hitler, dado que, a partir do momento em que é percebido como capitão, ascende ao nível executivo de uma estrutura colectiva em que todos os participantes (os seus membros acéfalos) obedecem cegamente ao cabecilha. O capitão assemelha-se assim ao *Leviatã* de Hobbes; surge como a estabilização de um estado generalizado de guerra em que todos tentam comer as cabeças uns dos outros. Mas se, por conformidade a essa estrutura (se por medo), todos obedecem ao capitão, estará este realmente na “posse” de si mesmo...? Não seria mais rigoroso dizer que, ao aderir ao uniforme de capitão, Herold cai violentamente num turbilhão em que é continuamente despossuído de si mesmo (da sua capacidade de mudar) pela própria necessidade de se possuir a si mesmo (pelo anseio por estabilização)?

II.6 Um problema de identidade

É ao esconder a sua farsa na farsa nazi que Herold cai num tal paradoxo tão violento. Volto-me agora para *O Mito Nazi*, o texto escrito por Lacoue-Labarthe e Nancy que expõe rigorosamente como o Nacional-Socialismo veio à existência ao construir-se numa dimensão mítica, enquanto mito vivo, colectivo, para resolver um problema de identidade nacional. Como referido anteriormente, neste ensaio, os autores expõem o nazismo como uma resposta à preocupação com uma falta de identidade própria que já se fazia sentir na Alemanha desde o final do século XVIII. Contudo, o alcance desta reflexão estende-se muito para além deste período histórico, tanto para o passado como para o futuro, dado que atribui a emergência do problema de identidade,

ou da identidade como problema, à erosão dos mitos originários que dominaram o Ocidente, fazendo-a recuar até à crítica platónica da mimese.

Para Lacoue-Labarthe e Nancy, o nazismo (e o fascismo em geral) consiste na tentativa de interromper a vertigem gerada pela perda de uma identidade originária através da activação de mecanismos míticos que impõem um modelo, uma figura de identificação para a modelação de um povo. Desta forma, a ideologia nazi ecoa a ortopedia platónica, a redução do mito a um instrumento de identificação total. De facto, Lacoue-Labarthe e Nancy descrevem «a emergência do nacionalismo alemão como a longa história da *apropriação dos meios de identificação*»⁴⁹⁰.

No entanto, o nazismo ensaia um novo passo em relação a Platão. Ao contrário do filósofo grego, que, através da censura instaurada pelo domínio do racional, se propõe a elaborar uma selecção de mitos “bons”, o nazismo recusa-se a *herdar* o que quer que seja e proclama-se uma autocriação moderna e consciente – uma espécie de finalização da aspiração à autonomia e ao autodomínio totais do Sujeito (metafísico). É por isso que estes autores rejeitam qualquer caracterização do nazismo como um fenómeno irracional, expondo de que maneira o Holocausto foi mesmo o resultado *lógico* de uma concepção de identidade como apropriação total, a consequência do que os autores chamam “ideologia do sujeito”.⁴⁹¹ Como Lacoue-Labarthe e Nancy apontam, Hitler nem sequer recorre à palavra *mito*, que considerava ser um conceito produzido por uma mente arcaica e irracional, mas *Weltanschauung*, que significa «visão do mundo», embora essa visão se refira menos ao acto de «ver» do que a «projectar», de dentro para fora o que o mundo deve ser: trata-se de um «empreendimento de conformação» empenhado em tornar ariano o mundo inteiro.⁴⁹²

Ora, o que este ensaio nos ajuda a compreender é que o nazismo, apresentando-se como um movimento ateu e racional, constitui precisamente uma regressão a uma atitude religiosa na medida em que tenta encobrir o nosso inquietante vazio identitário com uma figura de identificação total, o ariano. Mais especificamente, portanto, o nazismo constitui uma regressão à atitude idólatra, aquela que vê numa figura, não uma representação (algo que se apresenta no lugar de uma ausência sem se propor a substituí-la), mas uma presença real que vem incorporar a verdade e a autoridade, propondo-se resolver o problema da ausência de um modelo final.

⁴⁹⁰ Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy – *O Mito Nazi* ([1980, 1991] 2021), p. 39.

⁴⁹¹ Cf. Lacoue-Labarthe e Nancy – *Op. cit.*, p. 34.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 68.

Se reconhecermos o carácter religioso do nazismo, ou da ideologia fascista em geral, podemos compreender melhor porque é que, no seu modo particular de responder ao problema de identidade, o fascismo explora uma fragilidade da democracia, a democracia que, recuperando uma expressão de Lacoue-Labarthe, *exige uma imitação sem modelo*. Se descobrimos que não existe uma propriedade originária, se não existe um ser próprio a cada indivíduo, a cada grupo, a cada povo, então não pode jamais existir um modelo, uma representação originária, que determine de vez o que é o ser humano e que lhe dê um sentido final. A democracia exige uma imitação sem modelo na medida em que exige que pensemos o comum, que pensemos a organização do comum, sem ditar o destino dos infinitos singulares que o compõem. O ser humano deve sempre permanecer em aberto, pronto a reinventar-se. Horrorizado com uma tal exigência, o fascismo não pensa o comum como uma organização, uma organização de múltiplos singulares, mas como um só organismo, um corpo social unificado – um corpo obediente, hierárquico, em que cada membro se encontra ao serviço de uma só cabeça; um corpo uniformizado que não admite diferença, que não admite alteridade, mas que, não obstante, usa e abusa dos mecanismos da alteridade, dos mecanismos miméticos, para conformar as massas que pretende sujeitar. Para as moldar e as fixar. Tudo isto se torna imensamente grave: o que resulta desta simultânea afirmação do próprio (de uma identidade fixa) e denegação do impróprio (da nossa alteridade constitutiva) é uma projecção do impróprio no outro – no caso do nazismo, no judeu –, projecção que, se for levada ao extremo, e de acordo com a lógica de purificação total que o fascismo persegue, culmina na eliminação desse outro.

É, pois, essa mesma lógica que leva Herold a matar os outros desertores, tentando eliminar neles a sua impropriedade constitutiva. Com efeito, a leitura d’*O Mito Nazi* ajuda-nos a compreender que a missão que Herold se atribui (castigar os desertores) não é uma “dever” qualquer, pois responde à essência da empresa militar – essa essência que Platão se propôs a aprimorar com o seu programa educativo para os guardiões da cidade. É aos militares que se atribui a tarefa de impor uma fronteira que foi previamente ampliada, eles são os guardiões do ser “próprio”, do ser *como* propriedade. Enquanto corpo colectivo, defendem uma identidade nacional que, construindo-se pela apropriação, quer apagar todos os sinais da verdade da sua apropriação (porque esta é inseparável da verdade da sua impropriedade original). É também por isso que uma tal mentira (a da propriedade originária) não pode parar de crescer (de se tornar num império), tal como um mentiroso que, para evitar ser descoberto, tem de continuar a

mentir ou, mesmo, dizer mentiras cada vez maiores. Eis porque o acto de deserção é particularmente ominoso para os que se procuram cegar a respeito da sua impropriedade originária, pois torna demasiado evidente o facto de que a sua luta contra uma “invasão” exterior é na realidade a projecção de uma luta interior contra uma condição denegada. Isto também explica que, de acordo com a lógica (fascista) de Herold, os desertores devem ser aniquilados. Contudo, devemos lembrar-nos de que todos os exércitos em guerra, não apenas a Wehrmacht, e não apenas os exércitos de regimes fascistas, escolhem castigar severamente os seus desertores. Como já referi, Lacoue-Labarthe e Nancy propõem que a lógica do fascismo é, na realidade, o desfecho da lógica subjacente à metafísica do Sujeito, completando-se num Estado-Sujeito que é um Estado-Total⁴⁹³, engendrado pelo *horror vacui* “característico” do Ocidente, pelo seu horror à falta de ser próprio.

Daí a enorme relevância da abertura do filme com Herold na sua condição de desertor, a correr pela sua vida. Esta é a única sequência de acções em que somos convidados a identificar-nos com ele sem reservas, sugerindo que Herold e o espectador (qualquer espectador) têm de facto algo em comum: que somos todos desertores. O que nos diz, por um lado, que o humano – qualquer humano – está sujeito à condição animal (da presa), a condição de lutar pela vida; e por outro, que *nada* na nossa “natureza” predetermina, constitutivamente, uma pertença a uma identidade colectiva – um exército, uma identidade nacional, e por aí fora (o que, por sua vez, sugere algo mais geral sobre o nosso planeta: nenhuma terra é *originalmente* ou *intrinsecamente* a propriedade de alguém – uma verdade difícil de alcançar para um ocidental, mas que algumas pessoas que habitam a Amazónia, por exemplo, não têm problemas em compreender). Esta exortação sobre a universalidade de uma condição de impropriedade é oportuna, se não mesmo urgente, se considerarmos a ressurgência de movimentos neofascistas que estão actualmente «a recarregar o poder do mito».⁴⁹⁴

Ora, por se focar, não nos supostos “inimigos” do povo alemão, mas na figura do desertor, e por desdobrar a grande maioria da acção dentro de um campo de

⁴⁹³ Cf. *ibid.*, p. 33.

⁴⁹⁴ Recomendo, neste passo, a leitura do ensaio de Nidesh Lawtoo, (*New*) *Fascism: Contagion, Community, Myth* (2019), onde, a partir d’*O Mito Nazi*, o autor trata a generalização de um problema de identidade naquilo a que o autor designa como «nações pós-modernas». Nas suas palavras, estas nações «estão ainda mais recuadas do que as nações modernas das suas origens ocidentais» e, por causa disso (da vertigem causada pela ausência de uma fundação sólida), «podem, paradoxalmente, aproximar-se mais dos perigos das identificações fascistas com figuras míticas que oferecem a promessa de uma identidade nacional estável, estanque e unida» (p. 139-140).

concentração nazi para desertores nazis, este filme consegue algo bastante inédito na tradição cinematográfica que tem tentado compreender o que aconteceu na Alemanha nazi. Mostra o Nacional-Socialismo enquanto *luta interior* contra a sua falta de ser-próprio, e convida o espectador a associar esse conflito ao seu próprio conflito interior, ao seu próprio conflito com a sua falta de ser-próprio – ao seu problema de identidade ou à identidade como problema. Consequentemente, o filme convida-nos a descobrir que o medo que desencadeou a construção identitária nazi (o encobrimento do «sem-sujeito» do sujeito) pode emergir em qualquer pessoa, independentemente do tempo e do lugar. Todos, pelo menos algumas vezes, mas talvez ao longo de uma vida inteira, somos assombrados pelo medo de não ser ninguém. É isto, certamente, o que Lacoue-Labarthe e Nancy têm em mente quando alertam que não devemos afastar o que aconteceu na Alemanha nazi «como uma aberração, muito menos como uma aberração simplesmente passada» ou um «acidente da história», mas como algo que, embora não nos apresente necessariamente um destino final, «pertence profundamente aos dispositivos do Ocidente em geral e, mais precisamente, à disposição fundamental do sujeito, no sentido metafísico da palavra»⁴⁹⁵. A impropriedade de Herold é a nossa impropriedade, ela nunca poderá desaparecer. A que nos destinamos, pois, se não questionarmos essa disposição, se não procurarmos ver para além da máxima de apropriação que nos tem regido?

II.7 Um remédio para o medo

Devemos coibir-nos de propor a experiência artística como um remédio para a mimese, o que só poderia destinar a arte a remediar-se a si mesma, a curar-se de si, logrando, assim, desaparecer. Todavia, e recordando a proposta de Tomás Maia, exposta no final da primeira parte, de que a imagem artística, não enfrentando a morte de frente, enfrenta o medo da morte, podemos, todavia, conceber a arte como um remédio para o medo de não ser *ninguém*; um remédio, portanto, que nos guarda da tentação de aliviar a tensão engendrada por esse medo num aparato sacrificial, através da projecção e da descarga da nossa impropriedade constitutiva num outro.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 67.

Como é que a arte cuida de um tal medo? Certamente não o faz através da atribuição de uma identidade. A oscilação da experiência artística, a inextricabilidade da identificação e da desidentificação, não procura instigar-nos a extrair dela uma síntese que nos permitiria aceder a uma posição perfeita e própria; não promove a estabilização de uma identidade, por mais ideal que esta possa ser. O dom da arte – a inspiração – é outro: a descoberta de que a identidade não é uma estrutura fixa, mas um *continuum* de infinitas instâncias de identificação, o resultado em permanente mudança de processos relacionais, e o convite a acolher a complexidade de uma tal necessidade de reposicionamento que a vida, no seu vaivém, no seu ritmo imparável, nos exige, a nós, seres sem um ser próprio, sem uma origem própria e sem um destino próprio.

Tudo se passa como se a arte fosse uma *lição de dança* – para convocar ainda mais um modo de representar. Com as representações artísticas, ensaiamos um duplo movimento vital ao *homo mimeticus*: aproximamo-nos do que nos atrai sem sermos absorvidos numa fusão, distanciamo-nos do que nos repulsa sem matar. Vamos de um lado para o outro, e depois outra vez. É uma lição *prática*, não teórica (não é uma lição de estabilização), que nos ensina o movimento indispensável das relações com o mundo, com o outro e com o outro em nós. Nesta lição, não aprendemos quem devemos ser, aprendemos como nos libertar de quem temos sido. Porque é que isso é vital? Ao desfamiliarizar-nos de quem pensamos e sentimos que somos, a arte familiariza-nos com a mudança, ou seja, ensina-nos a suportar a ambiguidade que rodeia o desconhecido.

Voltemo-nos uma última vez para *O Capitão*. As dinâmicas complexas geradas pela personagem de Herold, que apenas se torna repulsivo ao espectador depois de este ter sido movido a identificar-se com ele na cena de abertura (depois de o espectador ter sido tocado pela sua vulnerabilidade), são profusamente ampliadas por vários outros mecanismos de oscilação e destabilização. O exemplo mais notório é o uso do preto-e-branco ao longo do filme, com o aparecimento apenas pontual da cor. Se o filme representa uma situação de violência extrema, uma violência intolerável, diante da qual poderíamos sentir a necessidade de afastar os olhos, o filtro do preto-e-branco actua como uma espécie de véu protector que, nas palavras do próprio realizador, lhe permitiu

fazer «um filme sobre violência sem fazer um filme violento».⁴⁹⁶ Mas o uso do preto-e-branco como mecanismo que viabiliza um movimento de atracção é particularmente inusitado dado que, convencionalmente, quando o preto-e-branco é contrastado com a cor em cinema, o primeiro é usualmente reservado para momentos de desvinculação e distanciação da narrativa. Esta inversão das convenções estende-se ao uso do único plano colorido do filme, que, longe de oferecer um momento de ligação mais intensa e vívida à história que nos está a ser mostrada, nos empurra para fora da imersão hipnótica do cinema a que quase sempre, inevitavelmente, nos entregamos ao ver um filme. Precedida por uma legenda que informa, brevemente, sobre o quase total desaparecimento das infra-estruturas que constituíram o campo em que o massacre operado por Herold aconteceu, é-nos dada a ver uma imagem do presente – o vento a agitar as ervas de um descampado, o exacto lugar onde outrora esteva erguido o campo histórico. O que poderia ser percepcionado como uma paisagem normal, até talvez bonita, apresenta-se como uma visão arrepiante da invisibilidade em que tudo pode cair facilmente. Este plano colorido desloca o espectador de um ponto de vista seguro, o de assistir a algo que já passou, e que poderia ser integrado e de alguma forma apreciado como uma história de superação. Em vez disso, fá-lo reaparecer diante de nossos olhos, à luz preocupante do presente, como uma espécie de ameaça sub-reptícia.



Fig 9. O lugar onde o campo punitivo alemão Aschendorfer Moor se ergueu outrora.

⁴⁹⁶ Robert Schwentke e James Kleinmann – “Robert Schwentke Interview: Making «The Captain» a World War II Movie «Without a Moral Manual»”, consultado a Julho de 2021: heyuguy.com/robert-schwentke-the-captain-interview.



Fig 10. Frames dos créditos finais.

Os créditos finais, por outro lado, encenam essa queda no presente de uma forma bastante explícita: vemos o bando de Herold a conduzir o seu carro pela Berlim actual e a atormentar os transeuntes. Além disso, esta pequena coda é filmada com um estilo tão diferente do resto do filme que somos deixados na dúvida se essas pessoas assediadas por Herold e pelos seus capangas são ainda actores dentro do filme ou se o filme transbordou para a realidade, degenerado numa espécie de espectáculo de apanhados, num *reality show*.

Em último lugar, também podemos tomar a banda sonora do filme, uma música de sintetizador composta por Martin Todsharow, uma sonoridade decididamente contemporânea, como mais uma contribuição para a desestabilização entre os tempos históricos representados e o presente, fazendo com que seja muito mais difícil ao espectador não se sentir implicado de um modo crítico – encorajando aquele que é atraído e repellido pelo filme a questionar-se sobre si próprio. *O Capitão* centra esse questionamento nos modos como a adesão temerosa à autoridade restringe o movimento da vida e atordoa a transformação e o crescimento. As questões são duras e quem as abrir, expondo-se a elas, sentir-se-á certamente desorientado.

Seguramente, a enumeração de outros contrastes e «arritmias» inquietantes deste filme poderia prosseguir. Ao longo de toda a narrativa percorremos uma linha ténue entre a identificação e a desidentificação, a atracção e a repulsão, a adesão e a separação, a imersão e o distanciamento. Desejo enfatizar a simultaneidade de todos

estes movimentos contraditórios, pois é seu entrelaçamento, se não mesmo a total impossibilidade de os distinguir, que permite ao espectador experimentar o estado de potencialidade que associa à experiência da inspiração e ao que tem sido descrito como a descoberta de uma falta de um ser próprio. Estes movimentos mobilizam todo o ser de uma forma difusa mas penetrante, porque a arte traz consigo a revelação da plasticidade da vida, que é evidentemente um *sentimento*, uma percepção corporal, da nossa abertura essencial para a mudança.

Ainda assim, tal como as crianças às vezes se assustam com a intensidade repentina das suas brincadeiras, os adultos que assistem a representações como *O Capitão* podem, por vezes, querer fugir. Como sabemos, a ambiguidade é difícil de suportar, e obras de arte como este filme surgem sem aviso ou preparação, e tudo o que podem inspirar a vir à existência chega sem um itinerário ou um «manual moral» (voltando a recuperar as palavras de Schwentke), ainda por decidir como certo ou errado. A incerteza é angustiante e quem duvida sente-se certamente desorientado. Mas *está tudo bem* – pelo menos por enquanto, na escuridão da sala de cinema; *é apenas um filme*. Não façamos troça desta frase, pois ela transporta da nossa infância a nossa capacidade de jogar (um jogo, uma brincadeira, que é também uma representação, como o inglês *play* e o francês *jeu* denotam) – e é por retermos essa capacidade de jogar que conseguimos suportar a ambiguidade provocada pelo desconhecido. Não é por acaso que as crianças perdem a sua ligação natural com o jogo à medida que avançam na escola, transformando-se em adultos tristes e sérios que temerão qualquer questionamento sobre quem julgam ser, visto que a arte tem pouco ou nenhum espaço nos currículos escolares. Volto-me aqui para as sábias palavras de Winnicott, que dispensou uma tão generosa atenção às crianças:

No nosso exame da influência e do seu lugar apropriado na educação, acabamos por ver que a prostituição da educação reside no uso errado do que quase poderia ser considerado o mais sagrado atributo da criança: *as dúvidas sobre o eu*. O ditador conhece tudo a tal respeito e maneja o poder mediante a oferta de uma vida isenta de dúvidas. Que monotonia!⁴⁹⁷

⁴⁹⁷ Donald Winnicott – “Sobre Influenciar e Ser Influenciado” ([1964] 1982), p. 230.

Como seria o mundo se a identidade não fosse considerada um “problema”, algo que precisa de ser resolvido? Volto agora ao que propus no início desta segunda parte – a necessidade de reflectir sobre a relação entre a arte, a dominação e a libertação face ao que parece ser uma apropriação implacável da potência artística pelo poder político, através da nossa disponibilidade mimética, através da apropriação da experiência de inspiração. À luz do que foi exposto, torna-se claro que não devemos exigir à arte que se arme contra essa apropriação. A fraqueza da arte é a sua única força. Por outras palavras, a força da arte é o facto de que não se impõe forçosamente a quem quer que seja. Se exigirmos à arte que “se possua” mais a si mesma, estaremos a pedir-lhe que pare de ser arte – que pare de nos revelar a lei (libertadora) da impropriedade.

Isto não significa que a arte não esteja implicada na possibilidade de uma política ao serviço do comum, dado que a arte transmite a *condição* para a mudança. Transmite, inerentemente ao seu próprio movimento, um ensinamento de libertação – de libertação ou até mesmo de *purificação*, é justo dizê-lo, do medo do desconhecido. Não é possível começar a distinguir o certo do errado, o facto da ficção, se primeiro não aprendermos a suportar o mal-estar da ambiguidade, se não conseguirmos ensaiar os caminhos pelos quais nos podemos vir a mover em direcção ao que nos é desconhecido (no mundo, mas também em nós). Uma representação artística actua de duas maneiras: abre uma questão, mas também apoia o questionamento, enquadra-o, dá-lhe limites. Se permitirmos que a questão se desenrole, a porta abre-se para a descoberta de algo que é realmente originário – não uma identidade autêntica (e determinística), mas uma abertura inalienável à mudança. Uma disponibilidade, uma condição mimética, que é tão assustadora quanto excitante. Daí que a arte possa purificar o medo, transformá-lo em excitação pela vida por vir: ela oferece-se como um intervalo onde podemos ensaiar a mudança. E quão monótono é o domínio do medo! Se o medo congela ou nos condena à fuga, a arte restitui-nos, durante algum tempo, um movimento um pouco mais livre. É para isso mesmo que nos representamos artisticamente: não para nos fixarmos, tampouco para nos evadirmos de nós mesmos, antes para nos encontrarmos no movimento da vida.

Não fugir, mas ir. A segunda das epígrafes com que abro esta segunda parte é tirada de uma obra de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem* (1944). A personagem principal deste romance, Joana, apresenta-se-nos, talvez, como um exemplo alternativo ao horror de Kurtz ou à fuga assassina de Herold (e, por coincidência, quando escreveu este livro, Clarice tinha apenas dezanove anos, a mesma idade

tumultuosa que Herold tinha quando encontrou o uniforme de capitão). Joana, a personagem inventada por Clarice para se aproximar da origem, não se horroriza nem tenta escapar ao que nela permanece maleável e vulnerável; mais inspirada pelo espanto do que pelo horror, ela procura simplesmente *ir*, continuar, persistir. Enquanto Marlow tem uma visão de Kurtz «de boca muito aberta», com «um aspecto extraordinariamente voraz, como se quisesse engolir todo o ar, toda a terra, todos os homens à sua frente»,⁴⁹⁸ Joana anseia por «sentir a coisa sem possuí-la»⁴⁹⁹. Estes são de facto dois modos totalmente diferentes de nos relacionamos com o coração do nosso dom artístico, o dom da mimese, e com o que ele nos revela sobre nós. A inclusão das palavras preposicionais «perto de», no título de *Lispector*, traduz um entendimento crucial de qual pode ser a posição do sujeito (sem sujeito) face ao seu dom artístico: não no centro, não impondo-se sobre ele, cobrindo-o com uma figura mítica de identificação, mas perto dele, em torno dele, numa incessante aproximação indistinguível de um afastamento. *Lispector* tomou de empréstimo uma linha do romance de James Joyce, *Retrato do Artista quando jovem* (1914): «Ele estava sozinho. Abandonado, feliz, perto do coração selvagem da vida».⁵⁰⁰ Através da experiência artística praticamos um movimento de descentramento que pode parecer aterrador, mas afinal de contas, tendo finalmente *experienciado* a coisa, acolhido o desconhecido, acolhido, por um breve momento, o esquecimento de si, é esse intervalo ou essa intermitência da consciência uma coisa assim tão aterradora? Não valerá a pena questionar essa ânsia de submeter tudo ao olhar ávido do nosso eu? E por que haveria de ser tudo uma questão de posse e controlo...?

⁴⁹⁸ Conrad – *Op. cit.*, p. 103.

⁴⁹⁹ Clarice Lispector – *Perto do Coração Selvagem* ([1944] 2000), p. 22.

⁵⁰⁰ James Joyce – *Portrait of the Artist as a Young Man* ([1914] 2004), p. 150. No original: «He was alone. He was unheeded, happy and near to the wild heart of life».

Parte III: Correntes de ar

Sobre as séries. É muito raro produzir uma imagem isolada, habitualmente trabalho em séries. Numa série há um forte elemento de repetição, mas nesta apenas se repete o mote, o resultado é sempre uma variação. Nenhuma imagem é igual à outra, apesar de terem todas o mesmo motivo. Fazer a mesma coisa várias vezes permite-me ser surpreendida, certas coisas só acontecem quando experimentamos fazê-las várias vezes. Se eu desenhar ou pintar várias vezes a mesma imagem ela vai-se transformando, e eu também me vou transformando com esse processo. Quando sinto que essa transformação já aconteceu, paro. O número de imagens que compõe cada série é um mero acaso, trata-se do número de vezes que tive de desenhar ou pintar alguma coisa para sentir que algo aconteceu. Quando esse sentimento se consolida, é tempo de começar uma nova série, recomeçar o processo criativo, arriscar tudo outra vez.

Sobre os títulos. Dar nome a uma imagem é quase tão impossível como dar nome a um ser humano. Eventualmente, é preciso abrir mão da vontade de ser fiel ao mutismo que a imagem inspira e dar-lhe um nome, qualquer que ele seja. Dar um nome a uma imagem é a primeira tentativa de recuperar a fala, o primeiro acto de tradução ou de interpretação. Para não aprisionar demasiado a imagem, convém então que o nome seja, também ele, um gesto criador, como um poema reduzido a uma ou a poucas palavras. Toda a gente devia experimentar dar um nome a uma coisa, mas sem se esquecer que só damos nome àquilo que é inominável.

III.1 rastro⁵⁰¹



Fig. 11

⁵⁰¹ Esta série de desenhos é constituída por obras apresentadas na exposição individual *rastro*, na Galeria Municipal de Montemor-o-Novo, patente de 9 de Setembro a 6 de Outubro de 2017.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Fig. 15

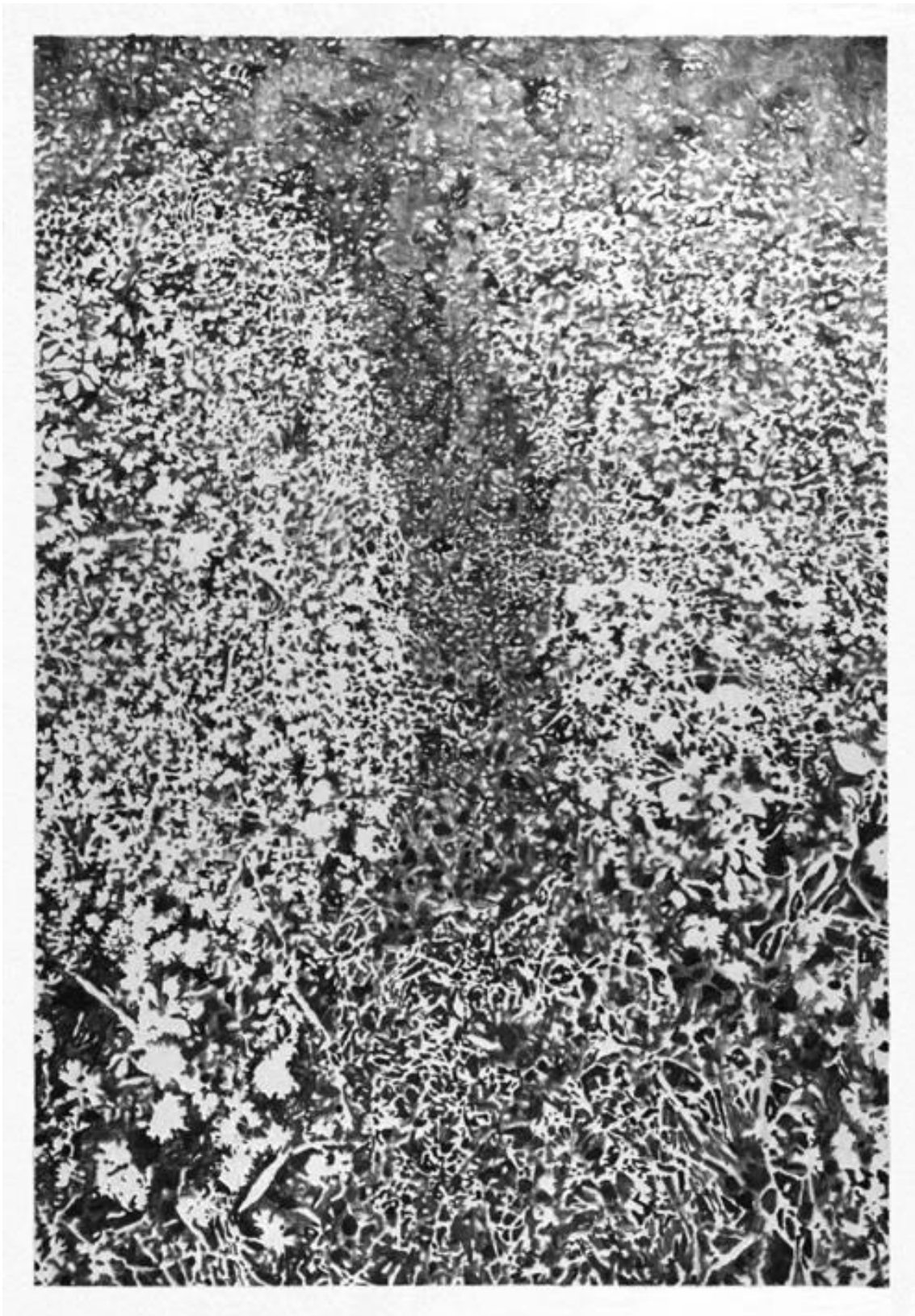


Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

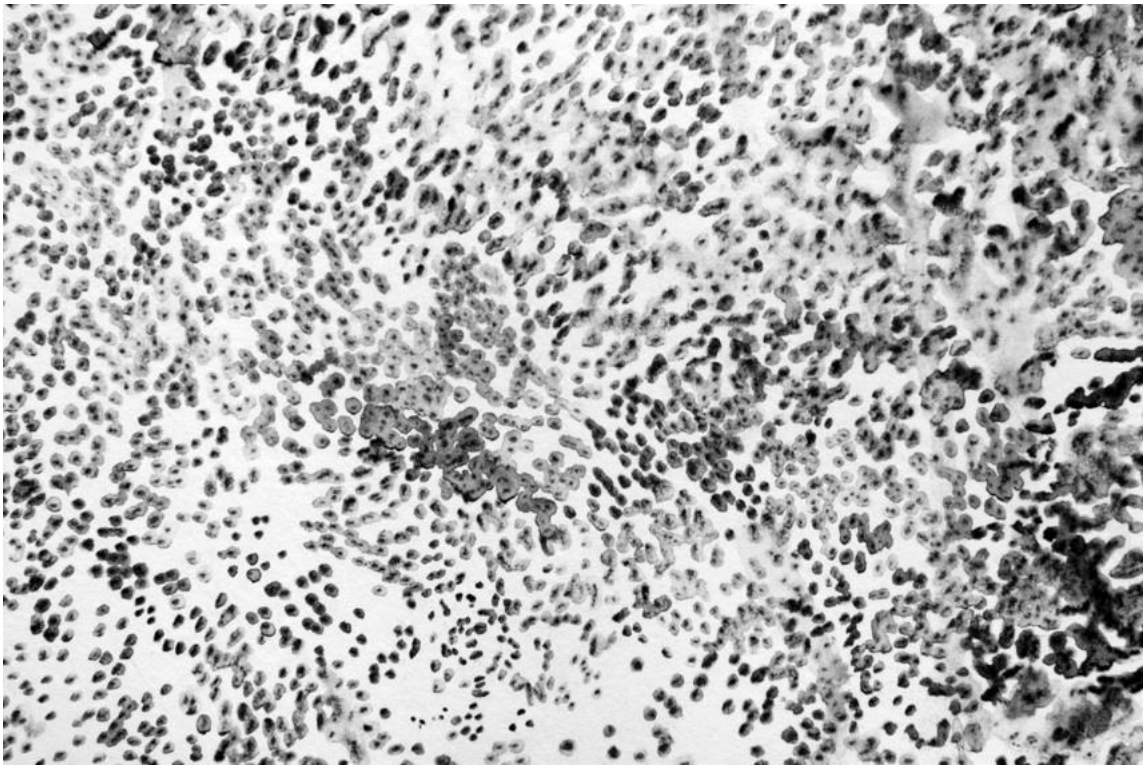
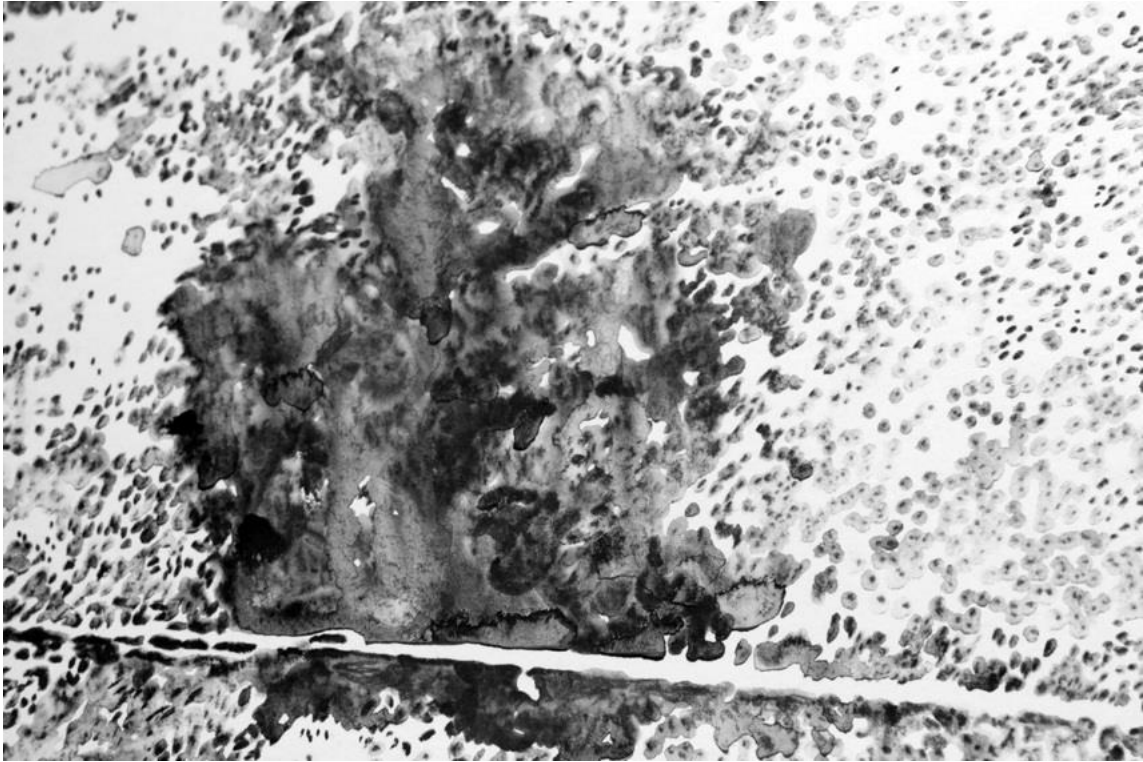


Fig. 19

Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

Este é um trabalho de luto.

Eu faço um gesto que é sempre igual e nele desapareço.

Fica apenas a vibração de qualquer coisa viva que se derramou pela totalidade do espaço.

Este espaço é aberto à revelia do tempo dos relógios.

Por isso o sol não nasce a este nem se põe a oeste, as sombras não transitam de um lado ao outro da folha. O dia e a noite baralham-se. Talvez eu veja as coisas de dentro, a partir da sua luz interior, talvez elas sejam absolutamente impenetráveis.

Há uma subtil corrente de ar que desarranja tudo.

*

As horas que dedico a estes trabalhos são quase transparentes, delas guardo a memória vaga de massacrar o papel até o pulso me doer (para obter um negro profundo é preciso pressionar o lápis com muita força).

No entanto, acontece por vezes que algo profundamente familiar vem, me invade e me comove às lágrimas.

O cheio e o vazio alternam-se sem que eu controle o seu vaivém.

*

A vegetação rendilhada é atravessada por um relâmpago.

Compreendo agora que prefiro a superfície plana e comprida das ervas daninhas - chamam-lhes barbas de bode e crescem o ano inteiro.

A longuidão e a nitidez do seu recorte é um melhor condutor do raio.

Eu chamo-lhes: velozes auto-estradas de luz.

Às vezes paro de trabalhar e observo os desenhos que já estão estendidos na parede - há qualquer coisa que me absorve e faz o tempo continuar suspenso. As velozes auto-estradas de luz não se sucedem umas às outras - elas vibram em conjunto como uma nuvem eléctrica no meu cérebro.

Há um zumbido que me embala.

*

O Tomás diz que são *imagens tocadas*.

O subtil tom de sépia sugere que houve ali uma combustão: o desenho não é somente feito de luz, a matéria ardeu e o fumo escuro coloriu a imagem, revelando os restos de um corpo.

*

Enquanto faço estas imagens descubro o *Húmus* do Raúl Brandão.

É uma descoberta que me atinge como um raio, fico preta de vibrações.

A terra que remexe, escorrências fosforescentes, os mortos mais vivos que os vivos, a vila maior por detrás da vila, o silêncio e o espanto.

No meu gesto ecoam palavras suas. As palavras, propulsionadas até onde a minha vista perde o alcance, desmedidas, jamais se esgotarão cá dentro.

«Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste...»

*

Durante a produção destas imagens senti a necessidade de ir aos limites da visibilidade, de provar uma sensação de cegueira latente (quer esta seja apreensível a partir da sugestão da escuridão, ou a partir de um excesso de luminosidade). O carácter intermitente e fugaz da figura representada resultou de uma relação com o referente original da imagem (uma fotografia projectada) em que o persegui como um índice, como um vestígio, a consequência de um certo contacto táctil que retraço. Assim, a imagem foi-se afastando cada vez mais desse referente que lhe é anterior, para se aproximar de uma existência que é consequência directa do toque, do contacto,

implicado no próprio fazer do desenho. No “durante” perdeu-se inclusive a relação com a imagem no seu todo, e a figura que aí ganha forma surge apesar de uma certa cegueira, de um condicionamento da visão a uma dimensão radicalmente local (como o sentido do toque). De um processo em que todos os pontos que constituem o desenho são igualmente importantes, apareceu uma imagem em risco de se fragmentar – um estilhaçamento da composição, qualquer coisa se dispersa em todas as direcções. A imagem teve origem num certo jogo de desaparecimento, que é relançado uma segunda, terceira, quarta vez... sempre que me detenho a olhá-la.

III.2 estátuas⁵⁰²



Fig. 29

⁵⁰² Esta série de sete pinturas integrou a exposição colectiva *Porque o céu é azul*, organizada por Anabela Mota, e patente no ISEG, de 2 a 28 de Junho de 2016.



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33

Carta a um amigo que me perguntou sobre as estátuas.

Aquelas pinturas foram feitas a partir de imagens de conchas que ficaram ao sol, secaram, perderam todas as suas partes moles e fossilizaram. Algumas andavam a rebolar há anos dentro de caixas que transportei de atelier para atelier; outras fotografei no Museu Geológico do Bairro Alto. Essas eram mesmo muito velhas – por respeito à sua antiguidade, decidi, no momento, que eventualmente as haveria de pintar (foi uma decisão passional - naquele dia tinha visitado o museu para fotografar apenas os dentes molares gigantescos dos proboscídeos, os antepassados dos elefantes).

Quando comecei a trabalhá-las no atelier reparei que ao pintar, inadvertidamente, lhes devolia alguma humidade. As zonas de cor mais saturada na orla de cada aguada de tinta lembraram-me até coisas *hiper* vivas – células, organismos microscópicos, multiplicando-se; líquido amniótico baloiçando um coração; ou ainda: o núcleo tenro de uma semente. Sobretudo, não consegui afastar do pensamento o cor-de-laranja intenso da carne dos mexilhões.

Estabeleceu-se então um jogo: manipular as substâncias da vida oscilando entre o seu estado sólido, sem movimento, e líquido (reanimado), procurando, no entanto, que este último se fizesse sugerir apenas muito subtilmente – em momento algum quis perder de vista a visão inquietante dos esqueletos encontrados na praia, ou por trás das vidraças do museu. Por isso as conchas naquelas pinturas estão debaixo de um sol muito forte, foi a acção desse sol que as secou e lhes tirou a maior parte do colorido - de facto, o colorido só lá está, *mesmo*, porque as imagens não podem deixar de fugir à sua condição de pinturas. Confesso, porém, que nalgumas a coisa se descontrolou – deviam definitivamente *ter apanhado mais sol*. As que eu gosto mais, por outro lado, já nem parecem conchas: são quase pedras.

O motivo que me levou a pintá-las, naquela semana em particular, foi já ter escolhido a parede a ocupar na exposição. Escolhi a parede por causa da luz que entrava pelas arcadas envidraçadas do corredor. As colunas de pedra e a luz do sol acordaram aos poucos a visão que tive no Museu Geológico – pareceu-me ser o momento certo.

Apareceram de rajada: sete numa semana. Olhei para elas e perguntei-me: qual é o vosso nome? Quando a palavra "estátua" ecoou na minha cabeça, pensei logo numa coisa ao sol - imutável, feita de pedra, resistente e morta... mas viva na imaginação de quem olha. Fez-me sentido instantaneamente. Para mim as estátuas são coisas mortas e ao mesmo tempo vivas. Contêm em si uma estranha forma de vida. Depois, pensei um pouco mais demoradamente sobre o assunto – uma estátua reporta sempre a uma outra coisa, a um corpo outrora vivo. Mas as estátuas têm qualquer coisa de intemporal... de divino. E os deuses, como eu tenho vindo a estudar, são os nossos antepassados mortos.

Pensei também: uma estátua, à partida, é uma coisa muito imponente. Só se fazem estátuas de entidades importantes. As conchas secas, espalhadas pela areia, são a coisa mais banal do mundo – a acção de lhes chamar estátuas provoca um estranhamento, dá-se uma inversão de escalas e um objecto pequeno e insignificante torna-se de repente monumental. Quando isso me acontece no decorrer do dia-a-dia – quando estaco de repente diante de qualquer coisa como se a visse pela primeira vez – sinto que tive uma epifania... e se a epifania não for o objectivo da arte, pelo menos é a sua origem... provavelmente é ambos. Para a folha de rosto da exposição roubei uma frase da Lispector: *o que vi, vi de tão perto que não sei o que vi*.

Quanto ao núcleo da exposição, aquela pintura central - a única que está *deitada* - não me é possível dizer ao certo o que se passou, ela é para mim muito misteriosa. Sei, com convicção, que ela veio ao mundo para sustentar o centro. De algum modo ela é uma pintura dupla - do mesmo modo que podemos ver a dobrar quando algo no nosso interior se separa. Se a parede da exposição tivesse uma aresta, seria ali. Fiz aquela imagem para poder cair dela para ambos os lados simultaneamente, desaparecendo de mim própria. De resto, tenho a vaga impressão que ela é a mãe das conchas, ou das pedras – uma pedra parideira: alguma espécie de barriga antiga escancarada.

Resta-me apenas falar-te daquele dispositivo despido em que me lembrei de pousar as folhas de papel (estas pinturas comidas pelo sol apenas poderiam existir sobre um papel branco e liso, vagamente ondulado pelas distensões e contracções do clima). Falo das grades de madeira, o esqueleto discreto da pintura. Foram o mecanismo mais coerente que arranjei de tornar aquelas imagens corpos capazes de ocupar um espaço – era necessário que, olhadas de frente, parecessem levitar sobre a parede como uma miragem

de deserto, mas que, se aproximadas de modo oblíquo, revelassem a sua condição corpórea. Queria – não sei se consegui (vou continuar a tentar) – que aquelas conchas se transformassem numa espécie de pedra arremessada ao espaço infinito que existe entre a folha e o olhar – e que, sem qualquer peso, atingissem aquele que as olha.

Lembrei-me - agora mesmo – daquela frase espantosa que me mostraste uma vez (é do Goethe, não é?): *as pedras são mestres mudos. Atingem com o mutismo o observador.*

Sara

Junho de 2016

III.3 Só e Maravilha⁵⁰³



Fig. 34

⁵⁰³ Este conjunto de imagens integrou a exposição *rumor*, do colectivo humor líquido, integrada na edição de 2017 do Festival Silêncio, de 28 de Setembro a 15 de Outubro de 2017, na Rua da Boavista, em Lisboa.

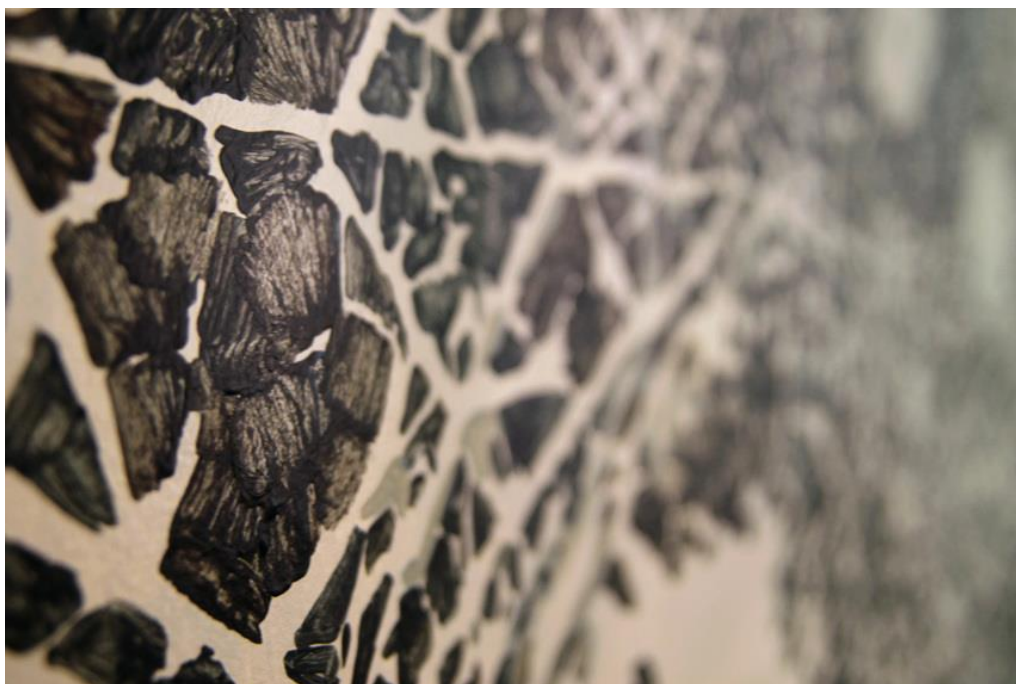


Fig. 35

Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

O conjunto de trabalhos produzido para a exposição *rumor*, uma pintura e duas risografias (incluídas no livro de autor publicado para a ocasião), intitulado *Só e Maravilha*, foi feito em estreito diálogo com a obra literária de Maria Gabriela Llansol e, em particular, com uma passagem do seu livro *Um Beijo Dado Mais Tarde*, que deu também o mote para o título.

É um objecto só, só na sua estrada própria, independente no caminho que circula. Sinto o espaço e o tempo a passar por entre os objectos deitados, seja uma jarra, ou um cordeiro. O que é de ouro e esperança não é a matéria,

é este ser só e maravilhoso;

porque ao lembrar-me detalhadamente de cada momento, sei que empobreço a minha memória. «Ao atentar na sua qualidade, esquece-se a sua quantidade amorfa», diz Aossê, saindo. «Estar só é, por exemplo, o vidro deste copo», acrescentou. «Querer ao corpo é, por exemplo _____

[...]

Só e Maravilha está então comigo, e foge de mim. É um objecto que, posto numa sala, a esvazia completamente. Mas não é luz. Nem quadro, ou moldura, suspenso no silêncio. É talvez o fragmento de um livro numa primeira matéria dura e imóvel.

No excerto seleccionado, *Só e Maravilha*, que tem como primeira formulação *só e maravilhoso*, é pouco claro se o par de palavras são adjetivos ou substantivos, não se compreendendo ao certo a função que cumprem, enquanto linguagem. Referem-se a uma disposição psicológica da voz narradora, ou a uma coisa que emerge por si própria, primeiro como objecto, eventualmente como entidade, com direito a nome próprio? A natureza ambígua daquela expressão, que nomeia qualquer coisa entre um estado de alma e um corpo sólido, ou entre um objecto inanimado e a manifestação de uma estranha presença, confere-lhe uma afinidade com a obra de arte, que transporta em si uma ambiguidade semelhante. As palavras em causa, *só* e *maravilha*, nomeiam, de resto, a solidão e o maravilhamento constitutivos da experiência artística.

Sobre a pintura, posso dizer que a fiz grande para facilitar o estranhamento dos objectos representados: pedras no meio das ervas daninhas. As silhuetas das pedras confundem-se com batatas que brotam da terra revolvida, ou então vão-se afastando de qualquer tipo de semelhança, assumindo-se apenas como uma sensação de vibração que o olhar apreende. A fotografia que serviu de referente a esta imagem foi captada nas orlas do Conhal do Arneiro, um depósito de calhaus redondos (conhos) provenientes do

leito do rio Tejo. A sua acumulação resultou de séculos de actividade mineira, tendo esses conhos sido removidos para explorar jazidas de ouro no leito do rio. Constituem, por isso, os restos de uma busca pelo material mais nobre, uma espécie de parente pobre das pepitas de ouro, um duplo fantasmagórico que invadiu e alterou radicalmente a paisagem, tornando-a imprópria para cultivo, infértil e, de certo modo, vazia. O impacto que a procura do ouro teve na paisagem, e o enorme dispêndio de energia física gasto no transporte das pedras, fez-me pensar, no momento da captura da fotografia, na acumulação infindável de desenhos e pinturas, uns mais inertes que os outros, durante o processo criativo, em busca de uma certa *experiência*. Então, fotografar as pedras enche-me de esperança e excitação: passados séculos de rejeição, as pedras dão flor sob o olhar maravilhado que as fixa em imagem. Na pintura, como que numa segunda vida, crescem as batatas que alimentam os olhos ou, então, as pedras estilham-se para simplesmente vibrar, fazendo crescer um burburinho que me preenche e me esvazia simultaneamente.

Sobre as fotografias, prefiro não dizer nada além de que tive a sorte de as encontrar.

III. 4 cabana / fogueira⁵⁰⁴



Fig. 39

⁵⁰⁴ Este díptico integrou a exposição *the moving north*, do colectivo humor líquido, com curadoria de Ana Carolina Rodrigues, no Maxilla Space (ACAVA organization), em Londres, de 2 a 8 de Março de 2018.



Fig. 40

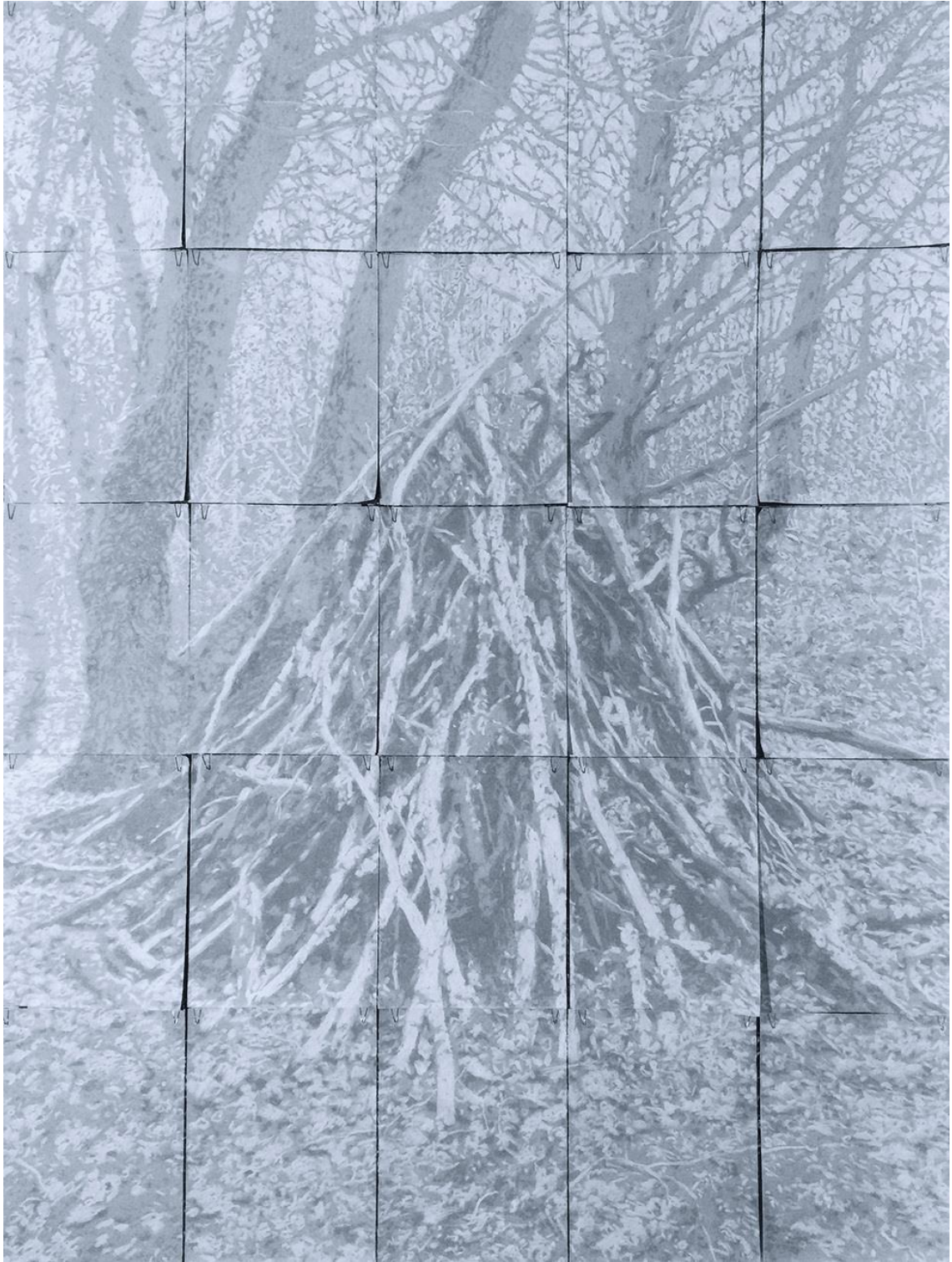


Fig. 41

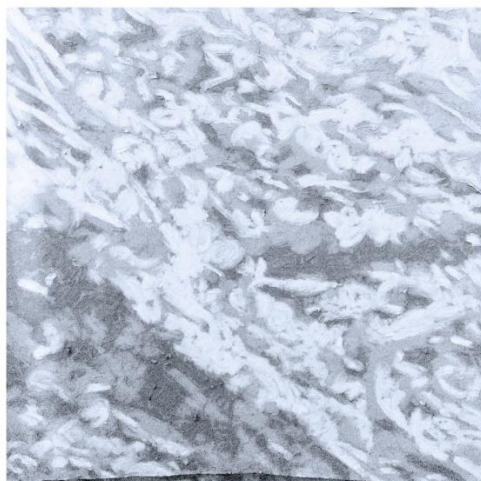
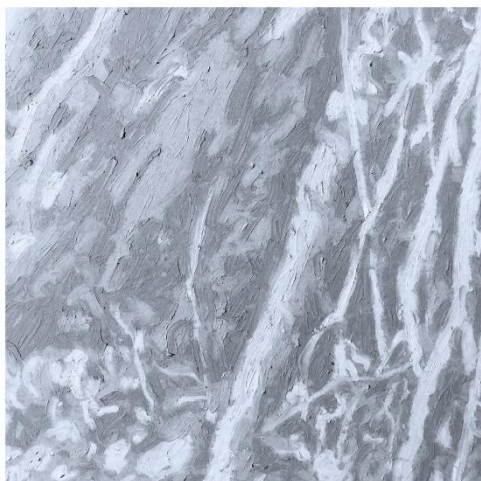


Fig. 42

III.5 Um começo, em retrospectiva

The moving north (o norte movente), título e mote da exposição em que participei com este díptico, evoca uma imagem de movimento presente no fundo da imobilidade. Num primeiro momento, tentei fazer aparecer essa imagem através da escolha dos materiais, propondo-me a compô-la usando pequenas folhas de papel esquisso. O papel esquisso, muito leve e transparente, agita-se à mínima passagem de ar. Um corpo que passa, ou a corrente de vento que atravessa as portas da sala de exposição, activaria a imagem operando uma ténue ameaça de desintegração. Por outro lado, o pequeno formato das folhas remeteria para a dimensão de um livro e para as suas páginas singulares. A colocação em painel dessas *páginas*, todavia, apelaria a uma sensação de simultaneidade, em que o tempo não é vivido como uma sucessão de momentos experienciados sequencialmente, cronologicamente, em que, de uma história, emerge uma figura, mas uma figura intermitente, à mercê do vento. A escolha dos tons de cinza-claro também contribuiria para a fugacidade dessa aparição, a sensação de que a imagem percebida está ainda em formação ou prestes a desaparecer.

À escolha dos materiais, seguiu-se a escolha da figura. Recordei-me de uma cena que tinha admirado recentemente, num passeio a uma floresta nos arredores de Berlim: uma pilha de ramos e galhos construída pelas crianças e que fotografei de dois pontos de vista distintos. De um lado, era uma cabana, do outro, era uma fogueira. Meditei sobre o assunto. Olhei o papel esquisso e senti-o vibrar, havia ali potencial.

Nos intervalos da pintura, lembrei-me de pesquisar as origens etimológicas de fogueira, e tive a feliz surpresa de descobrir que havia ali uma afinidade profunda com a cabana, ou pelo menos, com a ideia de um abrigo construído, de um lugar onde o humano se recolhe para se proteger. Descobri que *fogo* vem do latim *focus*, que originalmente designava o lugar do fogo sagrado no interior de uma habitação, reportando-se exclusivamente a esse tipo singular de lume (o termo utilizado para a generalidade dos vários tipos de combustão era *ignis*). Com a passagem do tempo, no entanto, a palavra *focus* veio, não só substituir *ignis* na sua aplicabilidade mais abrangente, mas a ser empregue, também, para designar o lugar da habitação na sua generalidade (e não apenas o nicho onde ardia o fogo sagrado). Com efeito, *fogo* pode ser dado como sinónimo de *casa*. Assim, o refúgio, o recolhimento, engendra a sua própria consumação e a exposição à alteridade total da incineração. Por sua vez, a chama produz as cinzas, que vêm fertilizar a terra e potenciar o brotar de novas árvores,

novas paredes, eventualmente nova lenha. Entre estas duas imagens, a cabana e a fogueira, o tempo *não pára*. O tempo corre sempre, metamorfoseando os objectos e os seres. A imagem revela os seus paradoxos.

III.6 desterrado⁵⁰⁵

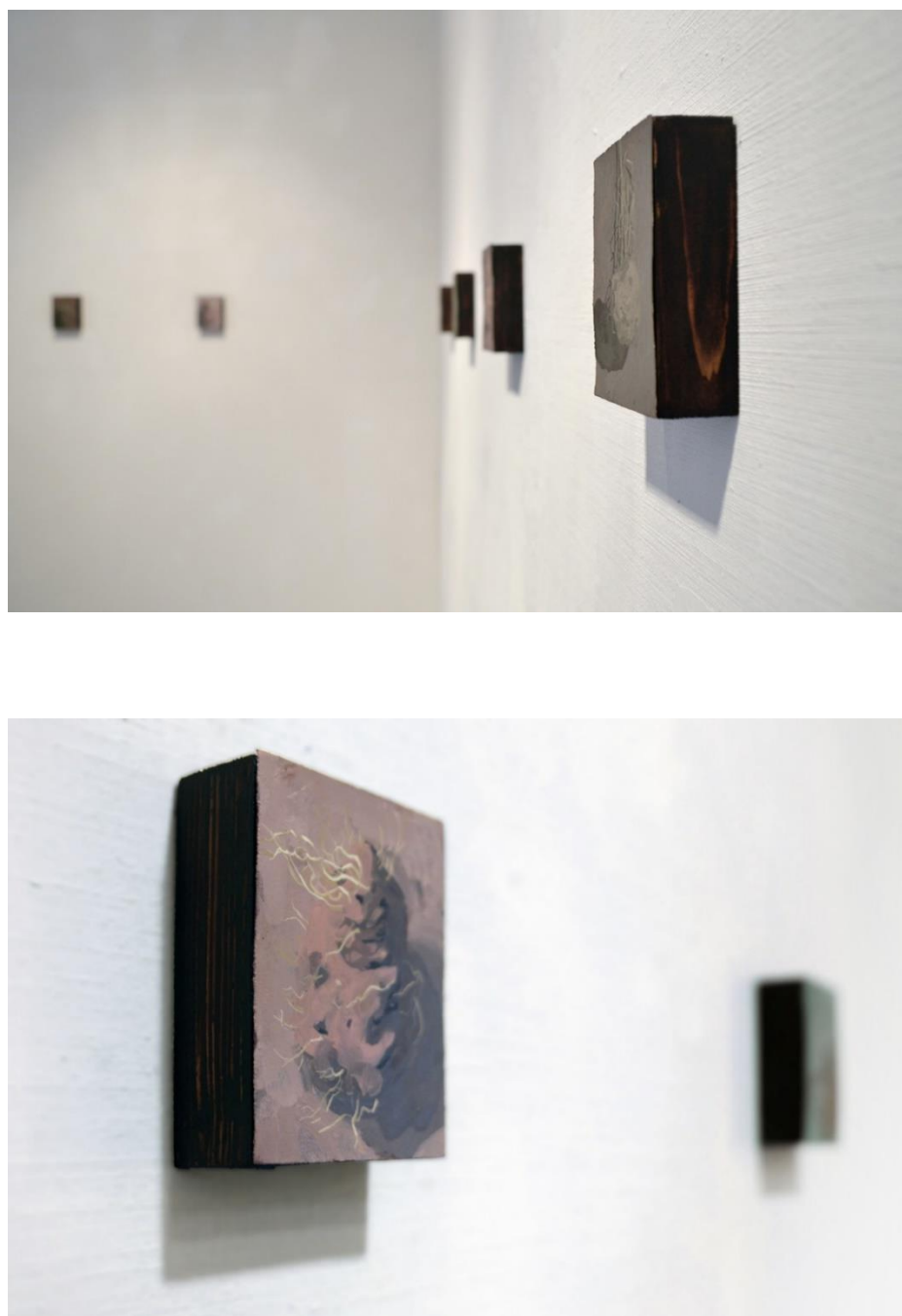


Fig. 43

⁵⁰⁵ Esta série de dezanove pinturas integrou a exposição *ensaio sobre a terra*, do colectivo humor líquido, que esteve patente na Galeria Municipal de Montemor-o-Novo, de 28 de Julho a 24 de Agosto, em 2018.

Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48

Fig. 49

Fig. 50

Fig. 51



Fig. 52

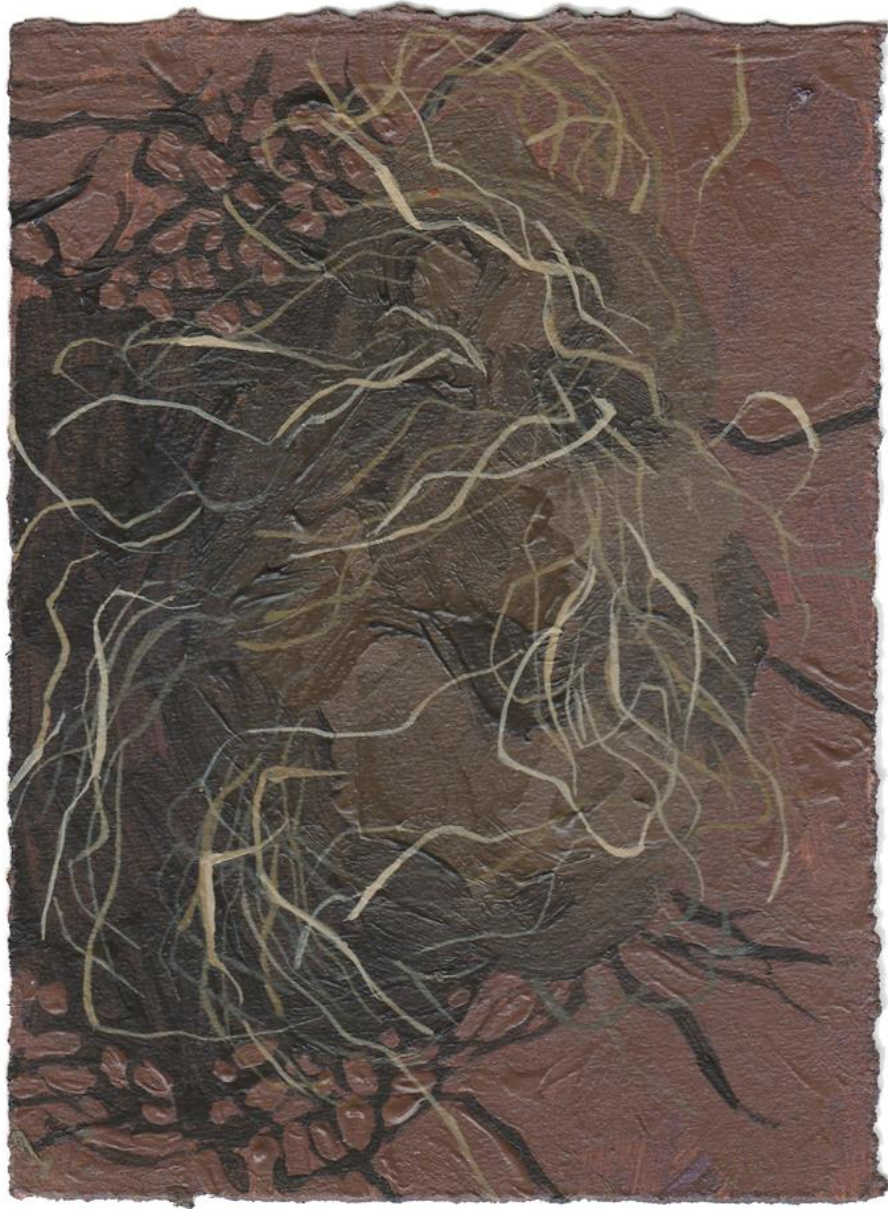


Fig. 53



Fig. 54

Esta série de pinturas foi pensada para uma exposição do colectivo humor líquido. O mote que escolhemos em conjunto para a exposição foi “ensaio sobre a terra”. A palavra *terra* tem vários sentidos: tanto pode designar o planeta em que vivemos, como o solo, mais ou menos fértil, em que crescem as plantas. Em ambos os sentidos, a terra é um suporte para a vida, é a matéria de onde nascemos e a partir da qual podemos viver. Na sua origem a palavra *humano* vem de *humos*, que significa terra fértil. Por isso, fazer um *ensaio sobre a terra* é pensar sobre a própria possibilidade da vida. Jackie Pigeaud, que escreveu um livro sobre a tradição melancólica, diz que a bílis negra – essa substância imaginária que, segundo a doutrina dos humores, se acreditava ser o combustível do génio – não deve ser comparada ao vinho, como o fez Aristóteles (em *O Problema XXX,1*), mas à terra, como o fez Pontano (em *A Apologia de Apuleio*). Pigeaud escreve:

Tal como a terra, pelo seu calor, nutre os germes e dá vida às sementes, também a bílis negra faz pulular os germes dos simulacros e dos pensamentos. A bílis negra tem um parentesco com a terra. Não é, portanto, improvável que as fontes terrestres, que se elevam das cavernas, se insinuem no espírito. Assim, Demócrito, como já vimos, procurava refúgio junto dos monumentos aos mortos ou dos hipogeus, para trabalhar de noite. Tucídides retira-se para uma floresta da Trácia para escrever a sua *História*, [...] e Eurípides, para uma caverna fúnebre e horrível, para escrever as suas tragédias (cf. Aulu-Gelle, 15, 20).

Estas pinturas começaram a ganhar forma na minha imaginação quando estava a passear no quintal da casa dos meus pais. A terra tinha acabado de ser toda revolvida para se arrancar as ervas daninhas. Olhei para os torrões de terra, atravessados de raízes de plantas, e apeteceu-me pintá-los. É sempre assim que nasce uma série, de um impulso que não se sabe explicar muito bem. Escolhi os torrões que mais me chamavam e levei-os para o meu atelier. Só ao longo do tempo que demorei a pintá-los é que comecei a perceber como se relacionavam com o mote proposto. Cada pintura representa em detalhe minucioso um dos torrões, como se se tratasse de pintar um retrato. Mas o que é um retrato? Num sentido muito simples, podemos defini-lo como a representação de uma figura humana que se destaca de um fundo. Mas a figura do torrão é feita da mesma matéria que é o fundo da imagem: terra sobre terra. Isso permitiu-me pensar em como a nossa presença na terra é sempre passageira: emergimos da terra

apenas temporariamente. Mais tarde ou mais cedo voltamos a ser engolidos por ela. A própria fertilidade da terra, a sua capacidade de engendrar nova vida, depende da putrefacção da matéria orgânica, da vida que se decompõe. Através destas pinturas, pus-me a pensar no ciclo da vida: só aparecem coisas novas no lugar onde outras desapareceram, tudo é temporário. Assim, eu posso amassar um bocado de terra, posso até moldá-lo, como se faz com o barro, mas posso também apertá-lo entre os dedos e esfarelá-lo, voltar a transformá-lo em pó. Percebi isso enquanto fazia as pinturas.

Porquê *desterrado*? Antes de mais gostava de dizer que a minha resposta a esta pergunta não tem qualquer valor vinculativo. Nunca há uma explicação para uma coisa como uma pintura (pode até dizer-se que as pinturas, assim como todas as obras de arte, não são explicáveis). Cada pessoa sente e pensa o que precisa de sentir e pensar na presença de uma imagem. O que avanço, para justificar a escolha deste título, remete para uma interpretação possível entre muitas, e pode até não ser a mais interessante, ou a mais relevante, para outra pessoa que veja nestas pinturas algo completamente diferente.

Ora... chamei *desterrado* a este conjunto de pinturas devido ao sentido mais literal da palavra: o prefixo “des” enuncia uma separação, qualquer coisa foi retirada à terra. Também se poderia dizer: *desenterrado*. Mas eu preferi a primeira formulação porque remete também à situação de uma pessoa que não tem terra, no sentido em que não tem um país que possa considerar seu, uma identidade radicada num determinado território. Tendemos a pensar na terra como uma propriedade que nos pertence e de onde extraímos aquilo de que precisamos para viver, mas, na verdade, é a terra que acaba sempre por nos reclamar. É claro que estas pinturas não falam directamente de nada disso (elas simplesmente não falam), mas, pelo menos a mim, fazem-me pensar que enquanto estamos vivos somos todos desterrados: separados e distinguidos dessa matéria informe de onde emergimos. Eventualmente deixamos de existir; então, o nosso corpo torna-se húmus para novas formas de vida... mas já antes dessa morte biológica, o rastro dos nossos actos, do impacto que temos no mundo e nas pessoas com que nos cruzamos, se ia fazendo húmus.

III.7 manual⁵⁰⁶



Fig. 55

Fig. 56

⁵⁰⁶ Livro de artista com 28 impressões a cores. Tiragem de 50 exemplares numerados e assinados.

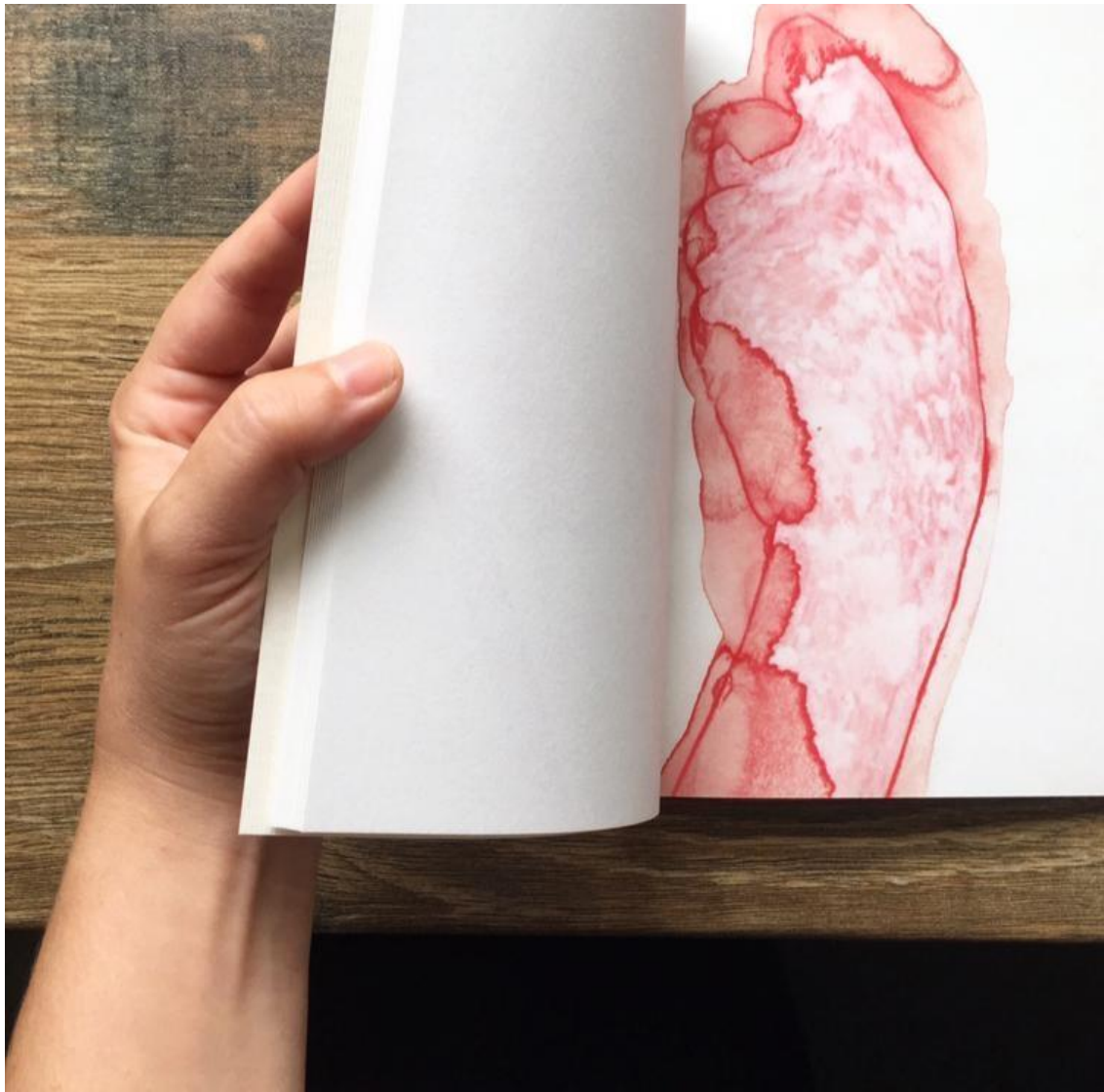


Fig. 57

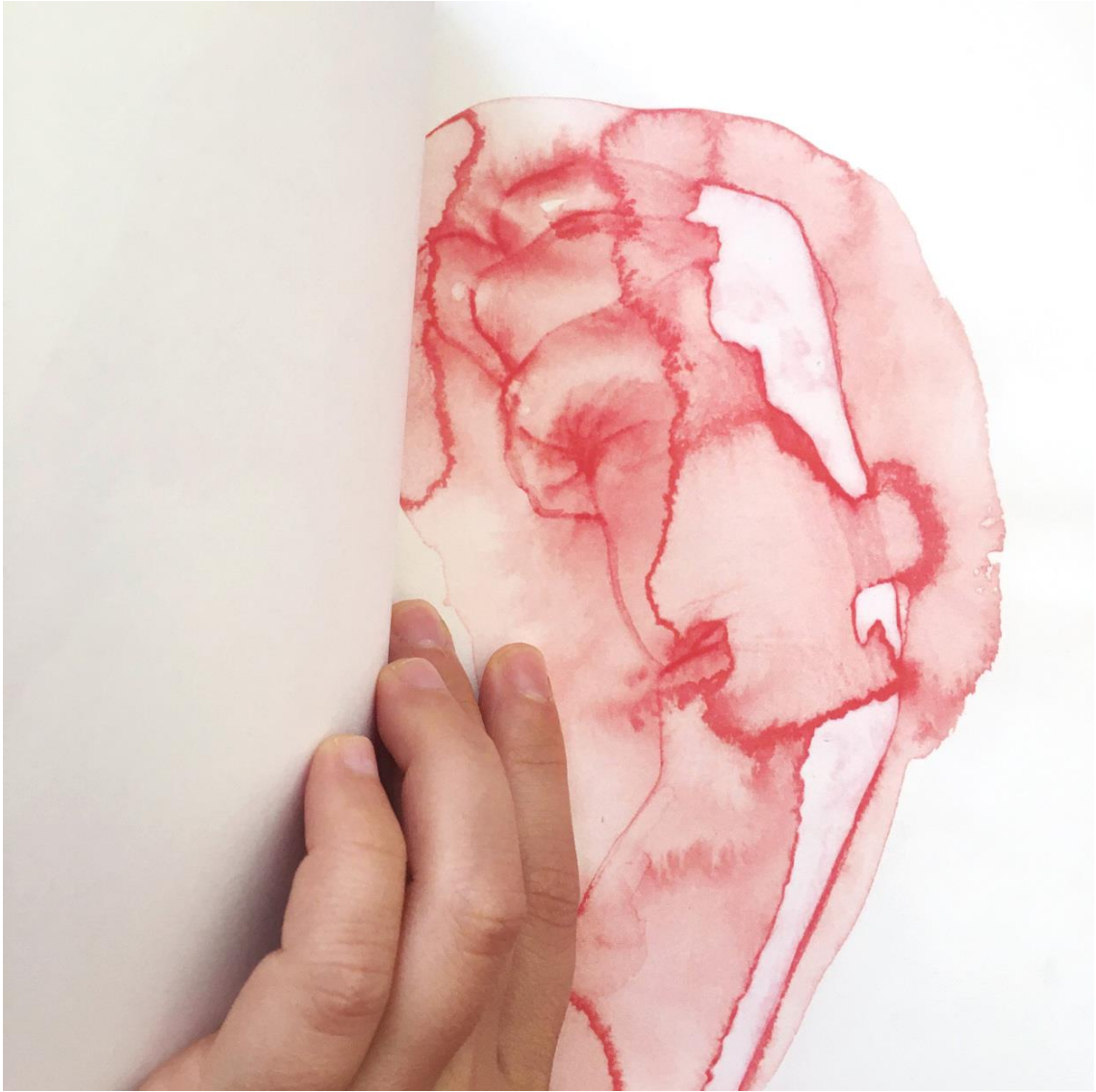


Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



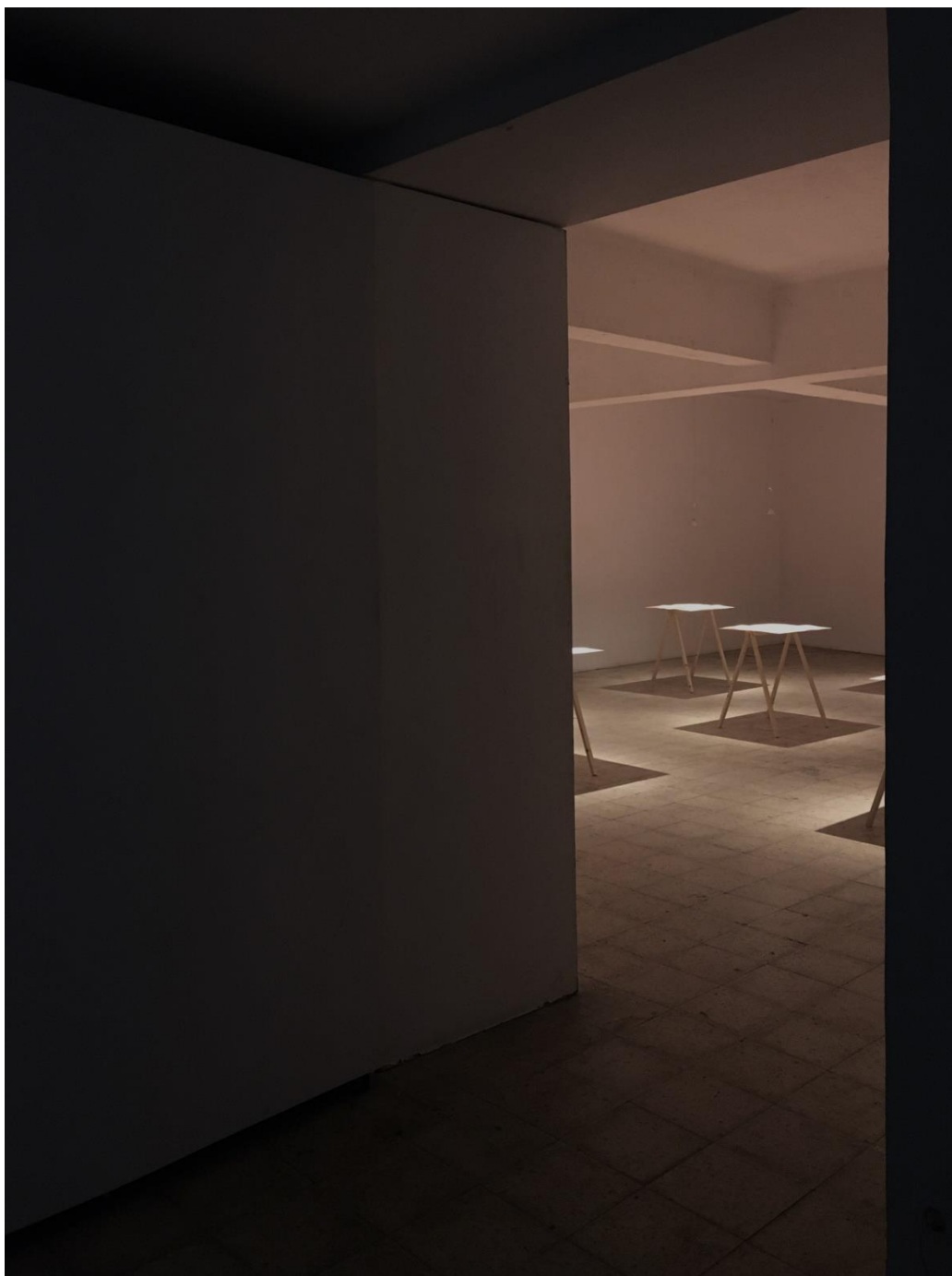
Fig. 62

manual. Uma mão desenha a outra, transforma o desenho num diálogo em que um corpo se desdobra e se separa. Daí resulta um manual que não instrui sobre nenhum modo particular de trabalhar com as mãos, mas que é a busca íntima do seu encontro, da superfície de contacto que se revela na distensão de uma separação interna.

*

Esta publicação reúne 28 desenhos em que se reconhece a imagem da mão esquerda. Sendo a mão correspondente ao *lado do coração*, evoca um certo batimento cardíaco ampliado pela contínua variação de posições representadas e pela própria cor dos desenhos, o encarnado, que é também a cor do sangue atravessado pela luz, quando colocamos a mão à frente do sol. Ao seleccionar os desenhos e ao paginar o livro, tentei, no entanto, que a alternância das imagens não transmitisse um fluxo e refluxo regular, como o de um coração sereno, mas um ritmo descontínuo, ameaçado de morte (em arritmia), oscilando entre o abrandamento de um derramamento de tinta e a concentração de certos instantes de rigidez, em que o punho se fecha ou é coberto por uma mancha opaca de branco. O formato de livro foi escolhido como meio expositivo desta série de desenhos, uma vez que pressupõe uma interacção física entre as imagens da mão esquerda e as mãos de quem segura o livro, apelando a um encontro entre as mãos representadas e as mãos vivas que abrem o livro, convidando as que folheiam o livro a entrar em cena.

III.8 presente⁵⁰⁷



⁵⁰⁷ Esta instalação de desenhos foi apresentada a 27 de Setembro de 2019, no Atelier Concorde, em Lisboa, por ocasião do lançamento do livro de artista *manual*, apresentado no ponto anterior.

Fig. 63



Fig. 64

Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67

Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75

Há muito que trago comigo esta imagem de uma oferenda, de um presente, de uma mão a segurar um ramo de um arbusto florido, mas sem ser claro se a mão o oferece ou se o recebe, e em que o elemento vegetal se confunde com o punho e com o antebraço, em que a seiva da planta e o sangue do corpo humano se misturam um no outro. Como se essa imagem, procurando dar a ver um tal gesto, procurando discerni-lo, operasse uma violência. Como se capturar um dom, procurando distinguir o presente de quem o recebe ou oferece, procurando distinguir o presente dessa presença que o manuseia, procurando distinguir entre um exterior e um interior, imediatamente desferisse um rasgão por onde algo se esvai, mas de uma forma bela...

Já que essa imagem me apareceu como uma espécie de revelação, achei que fazia sentido expor os desenhos que fiz para a perseguir como se fossem, literalmente, *revelações*: como se a sala de exposição fosse um laboratório fotográfico, como se os desenhos pairassem na semiobscuridade, na horizontal, e fossem lentamente mergulhados naquela espécie de líquido amniótico que faz aparecer as fotografias.

Considerações Finais

Ao longo desta dissertação, procurei esclarecer a noção de inspiração artística com recurso à articulação dos conceitos de impulso artístico, acto representacional e processo de subjectivação. Deste ponto de vista, a noção de inspiração assenta num esquema de respiração que enfatiza a essência relacional, tanto do acto criador como do processo de subjectivação. Esforcei-me por mostrar como a inspiração pode ser concebida de um modo neutro, sem conotações normativas nem atribuições automáticas de valor a uma obra de arte ou a um artista; como ela pode nomear, em vez disso, um sentimento de recepção que despossui o sujeito e o expõe à indeterminação essencial do seu ser, uma instância de alteridade criadora através da qual se experimenta uma libertação da identidade.

*

Na primeira parte, comecei por rastrear as origens da ambivalência que sentimos face à experiência da inspiração, remontando à Antiguidade grega, a um primeiro questionamento do apelo às Musas, quando estas se desdobram em Sereias. Para tal, foi necessário argumentar a precedência histórica de uma mentalidade radicalmente diferente da nossa em que os pensamentos, emoções e impulsos para a acção não se radicariam num eu, sendo interpretados como inserções oriundas do exterior, um dom divino que animaria o humano, precisamente através do sopro da respiração. A recuperação de um antigo esquema de respiração estruturante da experiência que o humano fazia de si e do mundo permitiu-me avançar uma proposta sobre o que subjaz à ambivalência face à inspiração: esta advém quando o nosso eu – uma construção derivada da nossa condição linguística, que se consolida gradualmente ao longo da Antiguidade grega – se sente *ameaçado*. Essa ameaça advém da inseparabilidade e da simultaneidade entre a emergência da autoconsciência e a emergência de uma consciência sobre o funcionamento da linguagem: quanto mais o eu avança na busca de si mesmo, mais evidente se torna que ele não se pode confundir com as representações a partir das quais se busca e se identifica. Daí que as Musas, divindades benévolas que dispensariam ao humano, anteriormente ao desenvolvimento da autoconsciência, um

dom visionário sobre o passado mítico (não o passado cronológico, mas o passado pensado como fonte do presente, derivado de uma concepção circular do tempo), se desdobrem em Sereias, as quais ameaçam o seu ouvinte de um esquecimento potencialmente mortífero: não tanto o esquecimento de si, como vimos, mas o esquecimento da distância que é necessário reservar em face de qualquer representação que nos chama e com a qual nos identificamos.

Todavia, procurei tornar claro que a passagem de um paradigma mítico para um paradigma racional não resulta de todo numa desmitificação da representação. Persistindo a função mítica (como força formadora de identificação), a verdadeira passagem para um pensamento secular da representação depende de uma reelaboração do antigo passado mítico, originário, para o qual remetia o canto das Musas. Vimos, então, que a emergência de uma consciência sobre o dispositivo representacional, exigindo uma reformulação da memória, se desdobra em *duas* noções de origem: por um lado, a origem que reformula a crença num passado mítico: a crença numa eternidade presente; por outro lado, a origem que se assume como sinónimo de ficção. O primeiro entendimento de origem, elaborado no seio das seitas filosófico-religiosas da Antiguidade grega, busca restituir as certezas sobre o “ser” do ser humano perdidas na passagem do paradigma pré-racional para o paradigma racional, e foi consolidada, como vimos, com Platão. O segundo entendimento de origem, que pudemos começar a discernir no episódio odisséico do encontro de Ulisses com as Serreias, é-nos dado pelo acto representacional declaradamente ficcional e não busca fixar qualquer verdade – não busca certezas, antes abre um espaço de oscilação.

Pudemos pensar as diferenças entre estas duas vias, a filosófico-religiosa e a artística, a partir do desdobramento do canto das Musas no canto das Sereias (que traduz o desdobramento da experiência da inspiração como uma oscilação entre um movimento de identificação e um movimento de desidentificação), mas também a partir do pensamento de Philippe Lacoue-Labarthe e de Tomás Maia. Em Lacoue-Labarthe, encontrámos uma crítica incisiva da máxima de apropriação contida na filosofia platónica (e que motiva a sua incompatibilização com o gesto artístico, buscando reduzir o acto mimético a uma instância de identificação), assim como uma proposta, apoiada numa leitura inédita dos textos platónicos, de reelaboração do conceito de mimese, convidando-nos a repensar a relação entre o sujeito e a representação através da compreensão de que é o sujeito que tem origem na representação (e não o contrário). Com Maia, pudemos aproximar a reflexão de Lacoue-Labarthe em torno da mimese à

questão da imagem artística, continuando, com e sem Platão, a discernir dois modos de fazer mito na sequência da tomada de consciência (ou pelo menos, do pressentimento) dessa outra relação entre o sujeito e a representação. Segundo Maia, a imagem artística tem origem na reformulação da relação entre a imagem e a memória, atribuindo-se a função de reconhecer, não um determinado passado (que determinaria o presente e o futuro), tampouco uma realidade originária (eterna e pré-existente ao acto representacional), mas o desconhecido inato a partir do qual tudo pode acontecer, a começar pela libertação da identidade do dito “sujeito”. Tudo depende, como vimos, se cedemos ou não ao medo de deixar de ser, que o pressentimento da nossa impropriedade originária, a experiência da inspiração, desperta em nós. Todos estes desenvolvimentos, enfim, culminaram numa breve reflexão sobre o dom da imagem: o seu sopro mudo que nos faz pressentir a potência criadora e libertadora de, no “fundo”, não sermos nada substancialmente ou fixamente – e, por isso mesmo, de sermos um nada que vibra de potencialidades, conquanto não o tentemos apropriar.

Na segunda parte, complementei as ideias expostas durante o primeiro momento – a relação entre a impropriedade constitutiva e o gesto artístico, assim como a dupla potência (criadora ou dominadora) do acto representacional, determinada pela nossa (in)submissão ao medo de deixar de ser. Esse complemento concretizou-se a partir de uma diferenciação entre a máscara artística e o uniforme militar, diferenciação que foi suportada por uma análise do filme *O Capitão*, na qual se entrelaçou ainda uma leitura da novela *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, e o diagnóstico avançado por Lacoue-Labarthe e Nancy a respeito da Alemanha nazi (a mobilização da função mítica para responder ao problema alemão da identidade). A partir deste estudo de caso, foi possível determinar as proporções da violência a que pode levar a tentativa de fixação da identidade, sem deixar de contemplar a alternativa criadora e libertadora que a arte nos oferece.

Na terceira parte, dei a conhecer o meu projecto artístico através de algumas imagens das séries de pinturas e desenhos produzidas paralelamente à investigação escrita, assim como através dos textos escritos no atelier, durante ou depois da produção dessas séries. Espero que, através dessas imagens e desses textos, perpasses a mesma corrente de ar que animou o seu fazer, que nelas ressoe essa oscilação entre o canto das Musas e o canto das Sereias que tentei expor, também, pela escrita. A oscilação entre a

alegria de uma vinda à existência e a estranheza de um descentramento e de um afastamento de si.

*

O sentido convencional que se atribui hoje à palavra “sujeito” comporta uma série de pressupostos que nos podem levar a pensar o processo de subjectivação ou de formação da identidade como um processo de unificação e impermeabilização do ser – um processo através do qual deveríamos ser capazes de excluir as contradições internas que nos inquietam e de nos resguardar contra qualquer influência externa. Ainda que esses pressupostos venham sendo profusamente contestados há já muitas décadas, continuam a determinar (e a limitar) o modo como nos apreendemos a nós próprios, como interpretamos a nossa experiência do mundo. Resgatar do esquecimento o antigo esquema da respiração, latente na noção de inspiração, para reter dele essa ênfase na incessante circulação entre o interior e o exterior, a revelação de uma lei da impropriedade, eis o que sem dúvida nos pode ajudar a repensar a nossa subjectividade e a nossa atitude perante o medo de deixar de ser. Esse pensamento é cada vez mais urgente num mundo ameaçado pela voracidade da apropriação e pelo delírio egocêntrico de um individualismo que, apesar de adorar o indivíduo, continua a ser incapaz de cuidar da singularidade de cada ser, da coexistência da multiplicidade, da diferença. Tal acontece, precisamente, pelo facto de se evitar que o dito “sujeito” reconheça a multiplicidade do “si”, esse espaçamento irreduzível entre o “mesmo” e o “outro”. A noção de inspiração enfatiza a essência relacional, tanto do fazer artístico como do processo de subjectivação, e apela a um acolhimento da diferença e do múltiplo.

Com esta investigação, espero ter contribuído, de algum modo, para a compreensão de que só conseguimos uma relação criadora e libertadora com a representação artística – e mesmo com a representação em geral – se não exigirmos dela uma via para a unificação do nosso ser, para a fixação da identidade, se não a tomarmos como curativo para a nossa impropriedade. Dito de outro modo, se formos capazes de acolher em nós a inspiração (o espaçamento, a diferença interna, que a representação artística intensifica) – se não nos assustarmos com a nossa impropriedade constitutiva ou, pelo menos, se não nos deixarmos dominar por esse medo. Se a impropriedade não for recalcada, a representação artística, a representação inspirada e inspiradora, pode

sem dúvida contribuir para que reconheçamos o processo de subjectivação, a construção dessa base eternamente provisória, de um modo não solipsista, admitindo que é a partir das relações com os outros (e com o outro em nós) que nos constituímos.

A subjectividade, como tenho vindo a insistir, é constituída por histórias e figuras que começamos por receber de outrem, que *desejamos* receber de outrem. E as histórias e as figuras que mais profundamente nos tocam, que mais nos despertam para a potência criadora da vida, são aquelas precisamente que não foram criadas para ninguém em particular, mas para um desconhecido, o desconhecido em nós. Por esse motivo, a arte mostra-nos que o facto de sermos constituídos por histórias e figuras, não significa, de todo, que vivemos aprisionados numa circulação infinita das mesmas histórias, das mesmas figuras, numa repetição sem variantes, onde não haja irrupção do novo ou criação. A arte mostra-nos, antes, que o que entendemos por realidade – assim como pelo “ser” do ser humano – é profundamente modelável pelas estruturas de significação a que recorremos. A representação artística, a abertura de um espaço declaradamente fictício, é libertadora porque nos oferece um intervalo na luta pela sobrevivência, familiarizando-nos (um pouco) com o desconhecido, ensinando-nos a suportar a ambiguidade e a incerteza de não sabermos quem somos, nem o que fazer, ou como proceder, sem nos precipitarmos num abatimento ou numa fuga.

Em suma, nem verdadeira, nem falsa, a representação artística escapa à instrumentalização, oferecendo-se como um suporte através do qual podemos arriscar um contacto com essa perigosa zona de indeterminação entre a realidade e a ficção, em que esta gera aquela, mas onde não temos assim tanto controlo sobre o que acontece. A arte ensina-nos a lidar com a falta de controlo, a aceitar e a disfrutar o sopro que nos desarranja as ideias.

*

Resta, neste momento de conclusão, apontar algumas pistas para os possíveis desdobramentos futuros desta investigação. De modo muito breve, gostaria de explicitar três direcções que, não tendo podido incluir nesta dissertação, espero ser capaz de desenvolver em breve (a partir do material preparatório que reuni):

1) Como pode o entendimento de Maurice Blanchot sobre a experiência da inspiração contribuir para um pensamento sobre a imagem artística?

2) Como tem a denegação do materno e do feminino, assim como o medo da dependência absoluta vivida na infância, constrangido o entendimento do processo criativo?

3) Como podem as propostas de Donald Winnicott a respeito do desenvolvimento infantil, nomeadamente as suas noções de *objecto transicional* e de *espaço potencial*, articular-se com o pensamento de Lacoue-Labarthe sobre a mimese e a lei da impropriedade, de forma a esclarecer a qualidade criadora e libertadora do gesto artístico?

Possam estes pontos de interrogação reaproximar-me de novo desse ponto vertiginoso ou, no dizer de Blanchot, do «ponto puro da inspiração».⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ Maurice Blanchot – *O Livro Por Vir* ([1959] 2018), p. 225.

Bibliografia

AA. VV. – *Os Pré-Socráticos: Fragmentos, Doxografia e Comentários*. Org. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

AA. VV. – *Online etymology dictionary*. etymonline.com.

ARISTÓTELES

– *L’homme de génie et la mélancolie: Problème XXX, I* [1988]. Trad. e pref. Jackie Pigeaud. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2018.

ASSAËL, Jacqueline

– “Poétique des étymologies de Movsa”. *Noesis* (2000), nº 4 «L’Antique notion d’inspiration», 11-53.

– “Sirènes, cigales et muses: Degrés de l’initiation poétique dans les représentations mystériques des Grecs”. *Revue de l’histoire des religions* (2003), Volume 220, nº 2, 131-151.

BATAILLE, Georges

– *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953 (Suma ateológica – vol. I)*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BEEKES, Robert (dir)

– *Etymological dictionary of Greek: Volume One*. Leiden/Boston: Brill, 2010.

BELO, Sara

– “Atravessar o intervalo: o abismo da experiência artística”. *Convocarte: Revista de Ciências da Arte* (2020) nº8/9 – Arte e Tempo, 180-200.

– “Between Mask and Uniform: The Undecidability of Mimesis”. *CounterText: A Journal for the Study of the Post-Literary* (2022), Volume 8, nº 2 “Special Issue: The Mimetic Condition”, 149-176.

BLANCHOT, Maurice

– *L’espace littéraire*. Paris: Éditions Gallimard, 1955.

– *O Livro Por Vir* [1959]. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2018.

BORCH-JACOBSEN, Mikkel

– “The Freudian Subject, from Politics to Ethics” [1986]. In *Who comes after the subject?* Ed. Eduardo Cadava, Peter Connor e Jean-Luc Nancy. New York/London: Routledge, 1991.

BREYNER, Sophia de Mello – Biblioteca Nacional Digital: Sophia de Mello Breyner Andressen no seu tempo: Momentos e Documentos. <https://purl.pt/19841/1/index.html>

CALLOIS, Roger

– *Les démons de midi*. [S.l.] Fata Morgana, 1991.

CAUVIN, Jacques

– *Nascimento das divindades. Nascimento da agricultura: a revolução dos símbolos no neolítico*. Trad. Pedro Filipe Henriques. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

CAVARERO, Adriana

– *Inclinations: A Critique of Rectitude*. Trad. Amanda Minervini e Adam Sitze. California: Stanford University Press, 2016.

CHANTRAINE, Pierre

– *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots: Tome I*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

CHARRIERE, Georges

– “La scène du puits de Lascaux ou le thème «de la mort simulée»”. *Revue de l’histoire des religions* (1968), tomo 174, nº1, 1-25.

CLARK, Timothy

– *The theory of inspiration: Composition as a crisis of subjectivity in Romantic and post-Romantic writing*. Manchester/New York: Manchester University Press, 1997.

CONRAD, Josphe

– *O Coração das Trevas* [1902]. Trad. Aníbal Fernandes. [S.l.] Editorial Estampa, 2006.

DETIENNE, Marcel

– “Ébauche de la personne dans la Grèce archaïque”. In *Problèmes de la personne: Colloque du centre de recherches de psychologie comparative*. Paris: École Pratique des Hautes Études, 1973, p. 45-54.

– *Os Mestres da Verdade na Grécia Antiga* [1967]. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges

– *L’image ouverte: Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*. Paris: Éditions Gallimard, 2007.

– *Gestes d’air et de pierre : corps, parole, souffle, image*. Paris: Les éditions de Minuit, 2005.

DINGREMONT, François

– “Les Sirènes d’Homère, Retour sur un Effet-Miroir”. In *Les Sirènes ou le Savoir périlleux: D’Homère au XXI^e siècle*. Ed. Hélène Vial. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 51-62.

DODDS, E. R.

– *Os Gregos e o Irracional* [1951]. Trad. Leonor Santos B. de Carvalho Lisboa: Gradiva, 1988.

DUCHAMP, Marcel

– *O acto criador* [1957]. Trad. Ana Mata. Lisboa: edições SR TESTE, 2022.

ELKINS, James

– *What Painting Is: How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*. New York/London: Routledge, 1999.

FÉDIDA, Pierre

– *Le site de l'étranger: La situation psychanalytique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

FERRAZ, Maria Cristina

– *Platão: As artimanhas do fingimento*. Lisboa: Nova Vega, 2010.

GAGNE, Renaud

– The Battle for the Irrational: Greek Religion 1920-50. In *Rediscovering E. R. Dodds: Scholarship, education, poetry and the paranormal*. Ed. por Christopher Stray, Christopher Pelling e Stephen Harrison. Oxford: Oxford University Press, 2019, p. 36-87.

HOLMES, Brooke

– *The symptom and the subject: The emergence of the physical body in ancient Greece*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2010.

– “Bruno Snell, *The Discovery of the Mind* (1946; trans. 1953)”. *Public Culture* (2020), Volume 32, nº 2 (91), 363-374.

HOMERO

– *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2019.

– *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2018.

HAVELOCK, Eric

– *Preface to Plato*. Cambridge/Massachusetts/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1963.

HALLIWELL, Stephen

– *Between Ecstasy and Truth: interpretations of Greek poetics from Homer to Longinus*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2011.

JAPPE, Anselm

– *Sobre a Balsa da Medusa: Ensaio acerca da Decomposição do Capitalismo*. Trad. José Alfaro. Lisboa: Antígona, 2012.

JAYNES, Julian

– *The origins of consciousness in the breakdown of the bicameral mind* [1976]. Boston/New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2000.

JEREMIAH, Edward

– *The emergence of reflexivity in Greek language and thought: From Homer to Plato and beyond*. Leiden/Boston: Brill, 2012.

JOYCE, James

– *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1914]. New York: Barnes & Noble Classics, 2014.

KEULS, Eva

– *Plato and Greek Painting*. Leiden/Boston: Brill, 1978.

KUIJSTEN, Marcel (ed)

– *Reflections on the Dawn of Consciousness: Julian Jaynes's Bicameral Mind Theory Revisited*. EUA: Julian Jaynes Society, 2006.

– *The Julian Jaynes Collection*. EUA: Julian Jaynes Society, 2012.

– *Gods, Voices, and the Bicameral Mind: The Theories of Julian Jaynes*. EUA: Julian Jaynes Society, 2016.

– *Conversations on Consciousness and the Bicameral Mind: Interviews with Leading Thinkers on Julian Jayne's Theory*. EUA: Julian Jaynes Society, 2022.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe

– “O horror ocidental” [1995]. Trad. João Camillo Penna. *Alea* (2012), Volume 14, nº 2, 327-337.

– *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois, 1997.

– *A Imitação dos Modernos: Ensaio sobre Arte e Filosofia*. Org. Virginia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

– *Duas Paixões (Artaud, Pasolini)*. Trad. Bruno C. Duarte. [S.l.] Edições Vendaval, 2004.

– *Textos sobre Hölderlin*. [S.l.] Trad. Bruno Duarte. Edições Vendaval, 2005.

– *O paradoxo e a mimese* [1980]. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Projecto Teatral, 2011.

– *Écrits sur l'art: Nouvelle édition revue et corrigée*. Pref. de Jean-Christophe Bailly. Genève: Mamco et les presses du réel, 2014.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc

– *O Mito Nazi* [1980, 1991], Trad. Sara Belo. Apres. Tomás Maia e Sara Belo. Lisboa: Sistema Solar (Documenta), 2021.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark

– *Metaphors we live by*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1980.

– *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books (A Member of the Perseus Book Group), 1999.

LASCH, Christopher

– *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1979.

– *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1984.

LAWTOO, Nidesh

– “A frame for ‘The horror of the west’”. In *Conrad's Heart of Darkness and Contemporary Thought: Revisiting the Horror with Lacoue-Labarthe*. Ed. Nidesh Lawtoo. London/New York: Bloomsbury Academic, 2012.

– “Violence and the Mimetic Unconscious (Part One): The Cathartic Hypothesis: Aristotle, Freud, Girard”. *Contagion: Journal of Violence, Mimeses and Culture* (2018), Volume 25, 159-192.

- “Violence and the Mimetic Unconscious (Part Two): The Contagious Hypothesis: Plato, Affect, Mirror Neurons”. *Contagion: Journal of Violence, Mimeses and Culture* (2019), Volume 26, 123-160.
- (New) *Fascism: Contagion, Community, Myth*. East Lansing: Michigan State University Press, 2019.

LEVINAS, Emmanuel

- “La servante et son maître: a propos de «L’attente l’oubli»”. *Critique* (Juin 1966), Paris, n° 229, 514-522.
- “Dieu et la philosophie”. *Le Nouveau Commerce*, n° 30-31 (printemps 1975).
- NETZ, Reviel – “The problematic Greek miracle”. *Syllecta Classica* (2020), Volume 31, 1-37.

LEWIS-WILLIAMS, David e CLOTTES, Jean

- *Les Chamanes de la préhistoire: texte intégral, polémiques et réponses* (1995). Paris: Seuil, 2015.

LISPECTOR, Clarice

- *Perto do Coração Selvagem* [1944]. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2000.

MAIA, Tomás

- *Assombra: ensaio sobre a origem da imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- “A vida da vida”. In Vazio, Diogo Saldanha e Marta Maranha. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- *O Olho Divino: Beckett e o Cinema*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta), 2016.
- “Mística material”. In *Persistência da Obra II: Arte e Religião*. Org. Tomás Maia. Lisboa: Sistema Solar (Documenta), 2020.

MANN, Thomas

- “Freud and the Future” (1936 [1938]), in *Essays of Three Decades* (1938). Trad. H. T. Lowe-Porter. London: Secker & Warburg, 1938, p. 411-428.

MCVEIGH, Brian

- *A Psychohistory of Metaphors: Envisioning Time, Space, and Self throughout the Centuries*. London: Lexington Books, 2016.

MISHLIBORSKY, Noga

- “L’agir, l’agent, l’action: Bruno Snell et Jean-Pierre Vernant”. *Cahiers «Mondes anciens»: Histoire et anthropologie des mondes anciens* (2019), n° 12, 1-17.

MONDZAIN, Marie-José

- *A imagem pode matar?* Trad. Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Vega, 2002.

MULAIK, Stanley A.

- “The Metaphoric Origins of Objectivity, Subjectivity, and Consciousness in the Direct Perception of Reality”. *Philosophy of Science* (1995), Volume 62, n° 2, 283-303.

MURRAY, Oswyn

- “The reception of Vernant in the English-speaking world”. *History of Classical Scholarship* (2020), Issue 2, 131-157.

MURRAY, Penelope

– “Poetic Inspiration in Early Greece”. *The Journal of Hellenic Studies* (1981), Volume 101, 87-100.

– “Poetic inspiration”. In *A companion to ancient aesthetics*. Ed. por Pierre Destrée e Penelope Murray. West Sussex: Wiley Blackwell, 2015, p. 158-174.

NANCY, Claire

– *Euripide et le parti des femmes*. Paris: Éditions Rue d’Ulm / Presses de l’École normale supérieure, 2016.

NANCY, Jean-Luc

– “Un sujet?”. In *Homme et sujet. La subjectivité en question dans les sciences sociales*. Org. Dominique Weil. Paris: L’Harmattan, 1992.

NEER, Richard

– “Jean-Pierre Vernant and the history of the image”. *Arethusa* (2010), Volume 43, nº 2, 181-195.

NIETZSCHE, Friedrich

– *Obras Escolhidas de Friedrich Nietzsche: Volume Um: O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*. Trad. Teresa R. Cadete e Helga Hooock Quadrado; introd. António Marques. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1997.

ONIANS, Richard

– *The origins of European thought about the body, the mind, the soul, the world, time, and fate* [1953]. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

PAPPAS, Nicholas

– “A philosopher’s appreciation for Jean-Pierre Vernant (January 4, 1914 – January 9, 2007)”. *The Nietzsche Circle* 2008.

– “Sightings of the Soul.” *Asia Chapter meeting of the International Plato Society*, Seoul, Korea, (2020).

PEETERS, F. E.

– *Termos Filosóficos Gregos: Um Léxico Histórico*. Pref. Miguel Baptista Pereira; trad. Beatriz Rodrigues Barbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

PEREIRA, Maria Helena Rocha

– “O conceito de poesia da Grécia arcaica”. *Humanitas* (1961), Volume 13-14, 336-357.

PERCEAU, Sylvie

– “La «Pharmacie» d’Homère dans l’Odyssée: Les Sirènes et l’Ambivalence du Chant Poétique”. In *Les Sirènes ou le Savoir périlleux: D’Homère au XXIè siècle*. Ed. Hélène Vial. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 31-50.

PIGEAUD, Jackie

– *Melancholia: Le malaise de l’individu* [2008]. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2011.

PIERCE, Nadine

– “Nymphs and the Sacred Landscape”. In *The archaeology of caves in Attica*. Tese de Mestrado em Arts, McMaster University, 2006, p. 7-32.

PLATÃO

– *Leis: VOLUME II*. Trad. e intro. Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2019.

– *Fedro*. Trad. e intro. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2019.

– *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

– *Teeteto*. Trad. Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

– *Íon*. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Inquérito, 2000.

POIRIER, Jacques (org)

– *Dictionnaire des mythes et des concepts de la création*. Reims: ÉPURE – Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2015.

PUCCI, Pietro

– “The Song of the Sires”. *Arethusa* (1979) Volume 12, nº2, 121-132.

– “Les Sirènes: lire, et sa malédiction”. In *Les Sirènes ou le Savoir périlleux: D’Homère au XXI^e siècle*. Ed. Hélène Vial. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 21-29.

RUSSO, Joseph

– “Re-thinking Homeric psychology: Snell, Dodds and their critics”. *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica* (2012), Volume 101, nº 2, 11-28.

SCHWENTKE, Robert e KLEINMANN, James – “Robert Schwentke Interview: Making «The Captain» a World War II Movie «Without a Moral Manual»”, consultado a Julho de 2021: heyuguys.com/robert-schwentke-the-captain-interview.

SEMENTZATO, Camille

– *Sirènes et Muses, quels dangers?* In *Les Sirènes ou le Savoir périlleux: D’Homère au XXI^e siècle*. Ed. Hélène Vial. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 117-131

SHERRINGHAM, Marc

– *Introduction à la philosophie esthétique*. Paris: Payot, 1992.

SNELL, Bruno

– *The discovery of the mind: In Greek philosophy and literature* [1946, 1953]. New York: Dover Publications, 2015.

STEWART, Jon

– “Hegel’s theory of the emergence of subjectivity and the conditions for the development of human rights”. *FILIZOFIA* (2019), Volume 74, nº 6, 456-471.

TIGERSTEDT, E. N.

– “Furor Poeticus: Poetic inspiration in Greek literature before Democritus and Plato”. *Journal of the History of Ideas* (1970), Volume 31, nº 2, 163-178.

VERNANT, Jean-Pierre

- “Aspects de la personne dans la religion grecque”. In *Problèmes de la personne: Colloque du centre de recherches de psychologie comparative*. Paris: École Pratique des Hautes Études, 1973, p. 24-43.
- “Figuration et Image”. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens* (1990), Volume 5, n° 1-2, 225-238.
- *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica* [1988]. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991.
- *Mortals and Immortals*. Ed. Froma I. Zeilin. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- *L’individu, la mort, l’amour: Soi-même et l’autre en Grèce ancienne* [1996]. Paris: Éditions Gallimard, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre

- *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* [1981]. Trad. Anna Lia A. De Almeida, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria Conceição M. Cavalcante, Bertha Halpem Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WINNICOT, Donald

- “Sobre Influenciar e Ser Influenciado”. In *A criança e o seu mundo* [1964]. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1982.

Índice de figuras

Fig. 1: Estatueta funerária de terracota representando uma Sereia (o posicionamento das mãos, no cabelo e no seio, são gestos de luto), proveniente da antiga cidade grega de Myrina. Ca. séc. I a.C., 22.5 cm de altura. Localização: Museu do Louvre. Créditos da imagem: Jastrow (imagem de domínio público, editada por mim), consultada em: commons.wikimedia.org/wiki/File:Funerary_siren_Louvre_Myr148.jpg

Fig. 2: Vista do meu atelier. Imagem incluída no opúsculo editado por ocasião da exposição *rastros* (2017), e consultável em: files.cargocollective.com/672912/rastro_2017_sara-belo_catalogo.pdf

Figs. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10: *Frames* do filme *O Capitão* (2018), de Robert Schwentke. Créditos das imagens: Weltkino Filmverleih GmbH (Vertrieb LEONINE).

Fig. 11: Vista da exposição *rastros* (Galeria Municipal Montemor-o-Novo, 2017).

Fig. 12: *S/ Título #7 - rastros, série 3* (2017), grafite e aguada s/ papel, 115 x 158 cm.

Fig. 13: *S/ Título #12 - rastros, série 1* (2017), lápis de cor e aguada s/ papel, 14,8 x 10,7 cm.

Fig. 14: e 15 Vistas da exposição *rastros* (Galeria Municipal Montemor-o-Novo, 2017).

Fig. 16: *S/ Título #1 - rastros, série 3* (2017), grafite e aguada s/ papel, 70 x 100 cm.

Fig. 17: *S/ Título #13 - rastros, série 1* (2017), lápis de cor e aguada s/ papel, 14,8 x 10,7 cm.

Fig. 18: *S/ Título #2 - rastros, série 3* (2017), grafite e aguada s/ papel, 70 x 100 cm.

Fig. 19 e 20: Detalhes do desenho anterior.

Fig. 21: *S/ Título #9 - rastros, série 3* (2017), grafite e aguada s/ papel, 115 x 158 cm.

Fig. 22: Vista da exposição *rastros* (Galeria Municipal Montemor-o-Novo, 2017).

Fig. 23: *S/ Título #1 - rastros, série 1* (2017), lápis de cor e aguada s/ papel, 14,8 x 10,7 cm.

Fig. 24: *S/ Título #4 - rastros, série 1* (2017), lápis de cor e aguada s/ papel, 14,8 x 10,7 cm.

Fig. 25: *S/ Título #2 - rastros, série 1* (2017), lápis de cor e aguada s/ papel, 14,8 x 10,7 cm.

Fig. 26: *S/ Título #1 - rastros, série 2* (2017), lápis de cor e aguada s/ papel, 42 x 59 cm.

Fig. 27: *S/ Título #4 - rastros, série 2* (2017), lápis de cor e aguada s/ papel, 42 x 59 cm.

Fig. 28: *S/ Título #6 - rastros, série 2* (2017), lápis de cor e aguada s/ papel, 70 x 100 cm

Fig. 29: Vista da exposição *Porque o céu é azul* (ISEG, Lisboa, 2016), onde foi mostrada a série de pinturas *estátuas*.

Fig. 30: *S/ Título* (2016), tinta acrílica s/ papel, 50 x 70 cm.

Fig. 31: *S/ Título* (2016), tinta acrílica s/ papel, 50 x 70 cm.

- Fig. 32: *S/ Título* (2016), tinta acrílica s/ papel, 50 x 70 cm.
- Fig. 33: *S/ Título* (2016), tinta acrílica s/ papel, 100 x 70 cm.
- Fig. 34: *Só e Maravilha* (2017), tinta acrílica s/ papel, 150 x 208 cm.
- Fig. 35: Detalhe da pintura anterior.
- Fig. 36: Vista da exposição *rumor* (colectivo humor líquido, Festival Silêncio, Lisboa, 2017), onde foi mostrada a pintura *Só e Maravilha*.
- Fig. 37: *Só e Maravilha* (2017) risografia sobre papel, 29,7x42 cm.
- Fig. 38: *Só e Maravilha* (2017) risografia sobre papel, 29,7x42 cm.
- Fig. 39: Vista da exposição *the moving north* (colectivo humor líquido, Maxilla Space, Londres, 2018), onde foi mostrado o díptico *cabana / fogueira*.
- Fig. 40: *cabana* (2018), pastel de óleo s/ papel vegetal, 93x125,5 cm.
- Fig. 41: *fogueira* (2018), pastel de óleo s/ papel vegetal, 93x125,5 cm.
- Fig. 42: Detalhes do díptico anterior.
- Fig. 43, 44, 45 e 46: Vistas e detalhes da série de pinturas *desterrado*, mostrada na exposição *ensaio sobre a terra* (colectivo humor líquido, Galeria Municipal de Montemor-o-Novo, 2018).
- Fig. 47: *desterrado #21* (2018), acrílico s/ papel montado em caixa de madeira, 7x9,5 cm.
- Fig. 48: *desterrado #8* (2018), acrílico s/ papel montado em caixa de madeira, 7x9,5 cm.
- Fig. 49: *desterrado #25* (2018), acrílico s/ papel montado em caixa de madeira, 7x9,5 cm.
- Fig. 50: *desterrado #24* (2018), acrílico s/ papel montado em caixa de madeira, 7x9,5 cm.
- Fig. 51: *desterrado #32* (2018), acrílico s/ papel montado em caixa de madeira, 7x9,5 cm.
- Fig. 52: *desterrado #37* (2018), acrílico s/ papel montado em caixa de madeira, 7x9,5 cm.
- Fig. 53: *desterrado #15* (2018), acrílico s/ papel montado em caixa de madeira, 7x9,5 cm.
- Fig. 54: *desterrado #22* (2018), acrílico s/ papel montado em caixa de madeira, 7x9,5 cm.
- Fig. 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61 e 32: Detalhes e páginas do livro de artista *manual* (2019), tiragem de 50 exemplares, 28 impressões a cores, 14,5 x 20 cm.
- Fig. 63, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68 e 69: Vistas e detalhes da exposição *presente* (Atelier Concorde, Lisboa, 2019)
- Fig. 70: *presente #1* (2019), lápis de cor e aguada s/ papel, 65 x 50 cm.
- Fig. 71: *presente #2* (2019), lápis de cor e aguada s/ papel, 65 x 50 cm.

Fig. 72: *presente #5* (2019), lápis de cor e aguada s/ papel, 65 x 50 cm.

Fig. 73: *presente #6* (2019), lápis de cor e aguada s/ papel, 65 x 50 cm.

Fig. 74: *presente #7* (2019), lápis de cor e aguada s/ papel, 65 x 50 cm.

Fig. 75: *presente #4* (2019), lápis de cor e aguada s/ papel, 65 x 50 cm.

Anexos

Anexo 1. “Inspiração” (entrada para o *Dictionnaire Maurice Blanchot*)

O presente texto é a tradução para português do manuscrito que escrevi (a convite) e foi revisto (em 2020), para publicação do volume já mencionado, organizado por Mike Holland e Hannes Opelz, e que ainda se encontra no prelo. Por se tratar de uma entrada de dicionário, as referências bibliográficas encontram-se incorporadas no texto. As abreviaturas dadas correspondem aos seguintes títulos: FP (*Faux Pas*, 1943); PF (*La Part du feu*, 1949); EL (*L’Espace littéraire*, 1955); LV (*Le Livre à venir*, 1959); ED (*L’Écriture du desastre*, 1980).

Na obra de Maurice Blanchot, a palavra *inspiration* articula um sentido inteiramente oposto ao significado que lhe é habitualmente atribuído, de «poder» criativo a que alguém acede e controla para produzir uma obra de arte. Nas ocasiões em que Blanchot refere essa interpretação convencional da palavra, enquadra-a entre aspas (EL, 223) ou rejeita-a explicitamente como um termo de uma «análise bastarda» (PF, 104). De acordo com Blanchot, a inspiração é uma força irresistível que não só despossui quem se entrega à escrita como faz esquecer qualquer preocupação pela obra, ameaçando a sua realização. A reformulação da inspiração levada a cabo por Blanchot é significativa porque, em vez de atestar uma posse ou propriedade, enuncia uma força desapropriadora que impede que a escrita literária seja compreendida enquanto “instrumento de poder” e, conseqüentemente, «arrastada para a dialética do senhor e do escravo» (LV, 49), sinalizando assim uma dimensão ética e política do pensamento de Blanchot. Com efeito, a atenção que Blanchot dedica a esta palavra, frequente nos seus textos críticos e teóricos publicados ao longo dos anos 40 e 50, integra um esforço geral de repensar a figura do escritor ao questionar a associação, no pensamento ocidental, entre o génio artístico e a posse de um poder expressivo que reitera o carácter e a vontade de alguém em particular (o que, por sua vez, se situa no âmago das contribuições de Blanchot para o questionamento do sujeito ocidental). Embora quase desapareça da sua escrita a partir dos anos 60, a noção de inspiração prefigura um paradoxo que, vertido noutras palavras como *desœuvrement*, *neutre* e *désastre*, é extensivamente analisado e decomposto nas décadas seguintes: apenas a ruína da obra, a insuficiência e o fracasso da representação salvaguardam o incessante impulso de recomeço que viabiliza o gesto artístico.

Embora Blanchot comece por empregar a noção de inspiração em artigos que dedica aos autores do Romantismo, esse uso desafia propositadamente o protagonismo que estes, num primeiro ensaio de separação entre a arte e a religião, atribuem à figura do artista como causa ou origem da obra de arte. Com efeito, *inspiratio* é a tradução para o latim do grego *enthousiasmos*, termo que significa «estar cheio de deus»; ora, desde a Antiguidade grega até ao despontar da modernidade o artista veio sendo reiteradamente concebido como um ser mediúnico, trespassado por um sopro de origem divina que anima a obra, atingindo e alterando inclusive o espectador. O movimento romântico (seguindo no encalço de Diderot e Kant) reformula a inspiração como uma relação privilegiada do artista, já não com um agente divino que lhe é exterior, mas com um poder criador próprio e inato: o seu génio. Naturalizada enquanto poder de expressão pessoal, a noção romântica de inspiração mantém intacta a relação com os motivos da autoridade e do domínio, a capacidade de possuir outrem, que é transferida para a pessoa do artista. Todavia, é precisamente na possibilidade de depor uma figura originária para erigir outra, na transferência de um deus para um artista, que Blanchot vislumbra o desabrochar de um movimento vertiginoso que não pode mais ser detido nem fixado. Em vários artigos dedicados a Novalis, Hölderlin e Gérard de Nerval, mas também aos poetas que seguiram no seu encalço, como Mallarmé e Rimbaud, Blanchot mostra que esse movimento de substituição já responde, ainda que o escamoteie, ao pressentimento de uma impessoalidade essencial, de uma falta de fundamento constitutiva, revelada pela actividade artística, que precede a formação do «eu» e extravasa qualquer possibilidade de contenção numa identidade. Consequentemente, é com Blanchot que, talvez pela primeira vez, aquilo que ao longo da história se chamou inspiração, a disposição artística, pode ser reconhecida como a experiência do que, precisamente, não é apropriável ou possível de dominar. Segundo Blanchot, não se acede à inspiração para ganhar a capacidade de escrever, é, antes, o próprio acto de escrita que desencadeia um estado inspirado, revelando a quem escreve a possibilidade do desdobramento infinito da linguagem. A inspiração, portanto, «não pretende sair de lado nenhum, só tem necessidade de si mesma»; como os exemplos de Rimbaud, Lautréamont e Baudelaire mostram: «a poesia pode cessar inteiramente de ser nova sem deixar de ser original» (FP, 186).

A primeira definição de inspiração que Blanchot avança surge num ensaio sobre o poeta René Char, publicado em 1946: «A *inspiração* não significa nada senão a anterioridade do poema em relação ao poeta [...]; ela é o dom da existência a alguém

que ainda não existe» (PF, 104). Mais tarde, em *L'Espace littéraire* (1955), Blanchot repete estas palavras quase *verbatim*, acrescentando que a anterioridade do poema é «essencial» (301). Esta definição implica que o escritor seja uma função da escrita (e não o contrário): ser escritor é uma experiência radicalmente provisória; nada nem ninguém pré-existe à obra. A capacidade de escrever é um dom que, estranhamente, não pode ser possuído. Aqui se condensa, desde logo, tudo o que Blanchot desenvolve ao longo da década seguinte sobre a noção de inspiração, e que se pode formular como a tentativa de desdobrar o seguinte paradoxo: «Para escrever, é preciso já estar a escrever» (EL, 232).

Em *La littérature et le droit à la mort* (1947-1948), onde a absoluta dependência do escritor face à escrita é reiterada, Blanchot associa a inspiração à alegria sentida por Kafka perante o aparecimento de uma «frase perfeita» que, ao mesmo tempo que o faz nascer como escritor, não pertence ao sujeito Kafka porque ele é incapaz de justificar a existência da frase (PF, 297); a frase é experienciada como uma recepção, a dádiva do dom. Mais tarde, Blanchot identifica a mesma relação entre a inspiração e um movimento alegre de recepção em Proust (LV, 29), mas uma outra associação a Hölderlin (EL, 363) revela uma reserva que expressa uma compreensão mais complexa do que está implicado no estado inspirado. Numa passagem omitida de *L'Espace littéraire*, mas previamente publicada num artigo do mesmo ano, Blanchot associa, de facto, a alegria da inspiração à loucura, como um evento em que quem escreve «é lançado para fora de si», e, recordando Hölderlin, indaga se a inspiração do poeta poderia ser descrita como «uma inversão misteriosa pela qual o homem inspirado se desvia do seu eu costumeiro, do presente da sua história, das circunstâncias usuais da sua linguagem, para uma região outra onde, impelido pela alegria, diz o que não conseguiria dizer habitualmente» (“Le Tournant”, *Nouvelle Revue française*, nº 25, Janeiro de 1955, p. 110). Contudo, no texto que Blanchot escolheu incluir em *L'Espace littéraire*, a semelhança entre a inspiração e a loucura é mais enfaticamente comparada, não à alegria e a uma vinda à existência, mas a um «desejo de morte» angustiado, o desejo de fusão com a incomensurabilidade da natureza, de desaparecer na totalidade e na unidade de um todo (EL, 363), desejo a que o poeta deve necessariamente resistir para criar – ainda que o acto criativo não seja a prerrogativa de um êxito, não resulte de um triunfo de conter a totalidade, mas constitua, em vez disso, o fracasso inevitável de uma tal aspiração.

A contradição e os movimentos aporéticos engendrados pela inspiração – «estado noturno, ao mesmo tempo maravilhoso e desesperado» (EL, 241) – são extensamente expostos no «centro móvel» (9) em torno do qual foram escritos e organizados, diz ainda Blanchot, todos os textos que compõem *L'Espace littéraire*, o capítulo “*Le regard d’Orphée*” (que pertence, precisamente, a uma secção intitulada “*L’inspiration*”). Aí, Blanchot propõe o fracasso de Orfeu em resgatar Eurídice do Hades como o mito da literatura e afirma que a inspiração é o «movimento desmesurado do desejo» (230); é essa desmesura – o olhar prematuro de Orfeu – que o leva a perder Eurídice pela segunda vez. Blanchot associa Eurídice à *outra* noite, solta das dicotomias da noite e do dia que ainda asseguram o «mundo dos homens», da sobrevivência e das acções com propósito; ela é «o extremo que a arte pode alcançar» (225) e figura o fora inassimilável que tanto atormenta como fascina o escritor, aquele que escreve como que numa busca pela origem da obra, da obra como origem, como força de começo. Por isso, voltar-se para olhar Eurídice é dirigir-se ao que, noutro texto, Blanchot designou como «o ponto puro da inspiração» (LV, 272), que é, por definição, uma experiência impossível, porque significa tentar alcançar o inalcançável, o que não existe e só pode ser perseguido através de um pressentimento à distância, como o conto *Le Terrier*, de Kafka, indica (EL, 221-222). Ainda assim, se o olhar de Orfeu causa o desaparecimento de Eurídice, e se olhar para ela é trair a obra como algo que deveria trazer Eurídice para a luz do dia ao dar-lhe «forma, figura e realidade» (225), não olhar para ela, de acordo com Blanchot, seria uma maior traição à obra, «como se renunciar a falhar fosse bem mais grave do que renunciar ao êxito» (229). Em última instância, ao sacrificar Eurídice, a submissão impaciente de Orfeu ao desejo «é o dom último de Orfeu à obra» (230) porque liberta Orfeu de si mesmo e a obra das suas preocupações e intenções (231). Blanchot liga assim a inspiração à sua noção de inoperância [*désœuvrement*] (228, 240, 245): o fracasso da obra, a sua ruína, a sua inessencialidade é a própria essência da escrita, abarcando a persistência de uma instabilidade ininterrupta que inviabiliza qualquer fixação ou fecho. Porque, na escrita, a impossibilidade pesa mais do que toda e qualquer possibilidade, a concepção de inspiração em Blanchot vem coincidir com o que é usualmente pensado como uma falta de inspiração: «Quanto mais pura é a inspiração, mais destituído é aquele que entra no espaço onde ela atrai, onde ouve o apelo mais próximo da origem, como se a riqueza em que toca, essa superabundância da fonte, fosse também a extrema pobreza, [...] fizesse dele o que não produz, que erra no seio de uma inoperância infinita» (240).

A desmesura da inspiração implica, portanto, não apenas um risco necessário de fracasso, como o que Orfeu incorre, mas também um risco de paralisação caso não se consiga interromper o seu «murmúrio inesgotável» (EL, 239). Com efeito, a renúncia de Hölderlin – um duplo desvio: primeiro, «do mundo dos homens», depois, do «mundo dos deuses, que é também o mundo dos mortos» (367) –, mostra que, se a escrita é essencialmente «*uma via para a inspiração*» (246), eventualmente deve também ser tomada como um meio para lhe escapar, para se proteger da inspiração silenciando ou adormecendo «em si essa exaltação» (243). Prosseguindo a relação entre a inspiração e a *outra* noite, Blanchot compara mesmo a inspiração com a insónia e os sonhos (243), essa estranha vigilância que, no seio do sono, se esforça ainda por resistir à noite como fechamento e resolução (357-362).

A associação entre a inspiração e os sonhos, mais tarde retomada num outro texto intitulado *Rêver, écrire* (1961), é significativa dado que o estranhamento e a não-coincidência do sonhador consigo mesmo, a extravagância da sua condição ontológica, fornece a pista para mais um desenvolvimento na compreensão de Blanchot face à inspiração. Distanciando-se de uma interpretação da disposição literária como uma expressão do desejo, Blanchot favorece cada vez mais, no seu lugar, uma reflexão sobre a passagem, pela escrita, do «eu» à terceira pessoa. Essa passagem opera um desvio, um distanciamento do eu, que não ancora a libertação num sacrifício (como o encontro entre Orfeu e Eurídice), mas que implica, em vez disso, uma despersonalização e dispersão progressiva do eu numa pluralidade infinita de vozes. Consequentemente, compreender o paradoxo de ter de escrever para ser capaz de escrever, tal como a inoperância que desfaz a obra, irá depender progressivamente menos da conceptualização de um salto impulsivo rumo ao impossível, a favor de uma crescente importância dada à espera infinita, e à fragmentação, as quais levam Blanchot a focar-se no fenómeno do esquecimento e a desenvolver a noção do neutro. Doravante, embora a inspiração não desapareça completamente da escrita de Blanchot, a palavra torna-se cada vez mais esparsa e secundária.

Em *L'Écriture du désastre* (1980), contudo, o termo é brevemente reanimado num último comentário que associa a sua persistência, a insistência com que retorna à memória, ao perigo de constituir «uma segurança [...] restaurando essa continuidade razoável que faz os sistemas» (ED, p. 97). A ambivalência de Blanchot em regressar a esta palavra, arriscando evocar os seus textos anteriores como alguma espécie de suporte ou fundação, é enfim condensada numa última passagem em que o carácter

inspirador da insónia – «a insónia “inspiradora”» (ED, 158) – surge entre aspas, à semelhança das primeiras menções de Blanchot à interpretação convencional da palavra inspiração como poder criativo. A crítica que Blanchot faz a essas interpretações é assim suplementada com uma problematização do seu próprio uso da palavra, instigando ainda mais a compreensão do dom da escrita (mas, também, da criação artística em geral), não como uma base para qualquer alegação de autoridade ou posse, muito menos como uma fundação estável para o ser, mas como a manifestação do que incessantemente difere em nós, de uma alteridade constitutiva que escapa à nossa volição e à nossa consciência, e que revela a inextricabilidade da nossa condição errante, desenraizada.

Anexo 2. “Atravessar o intervalo: o abismo da experiência artística”

O presente texto, de minha autoria, foi publicado em *Convocarte: Revista de Ciências da Arte*, nº8/9 – Arte e Tempo (2020), pp. 180-200.

Não é possível relatar de um modo linear o processo criativo. Segundo Maurice Blanchot: «para escrever é preciso já estar a escrever»⁵⁰⁹. Um pintor poderia replicar: para pintar é preciso já estar a pintar. Se o acto criativo designa a irrupção de algo inédito – se não é uma simples imitação de um dado pré-existente – funda-se, necessariamente, na possibilidade de libertação da cadeia de causalidade que prenderia um artista a um determinado passado (um passado determinante), bem como a um futuro expectável, projectável (concebido à imagem do passado conhecido). Mas como pode alguém dar-se essa liberdade, soltar-se da ordem do tempo? Como pode uma obra vir à existência, se aquilo que a possibilita, a sua origem, não existe previamente ao aparecimento da obra?

Blanchot oferece uma pista: a origem da obra situa-se *algures* no próprio fazer da obra. A alegoria do canto das sereias (*Le livre à venir*, 1959) e o mito de Orfeu e Eurídice (*L'espace littéraire*, 1955) constituem propostas de compreensão deste paradoxo temporal do fazer artístico através de uma metamorfose do tempo. Tal consiste na espacialização do tempo, na abertura de um espaço imaginário em que o movimento já não corresponde a uma marcha unidireccional, mas a uma errância que se desdobra em sentidos infinitos na busca da origem da obra. A origem, por sua vez, não é concebida como um ponto isolado que se possa alcançar, mas como o espaçamento crescente que o fazer da obra, enquanto busca da sua própria essência, vai abrindo. A obra emerge, portanto, de um movimento de perseguição daquilo que é por definição inalcançável, porque impossível de fixar: a passagem do tempo. Quanto mais o artista se aproxima da origem, mais o tempo se dilata, se rarefaz, pois «não se passa nada, à excepção precisamente dessa passagem»⁵¹⁰. Aquilo a que se pode chamar *inspiração* é a interiorização da vertigem do tempo e a sua transmutação em abismo interior – a abertura de um espaçamento imaginário, um espaço vazio, ou vago, um antro, ou câmara de eco, onde poderá ressoar o apelo da obra.

⁵⁰⁹ Maurice Blanchot – *L'espace littéraire* (1955), p. 234 (tradução minha).

⁵¹⁰ Maurice Blanchot – *O Livro por Vir* ([1959] 2018), p. 21.

Consequentemente, esta metamorfose do tempo é indestrinçável de uma metamorfose do *eu* do artista: este deixa também de ser um ponto – ou uma pretensa unidade delimitada, um determinado *sujeito* que coincide consigo mesmo – para se abrir e se espaçar, esvaziando-se em favor desse abismo interior que é o espaço imaginário.⁵¹¹ Daí que o artista possa ser descrito como um ser descaracterizado, sem uma identidade própria ou pré-determinada. Apenas a exposição a um tal esvaziamento lhe permitirá desdobrar-se em novos modos de ser.⁵¹²

A libertação da cadeia de causalidade temporal sobrevém então de uma emancipação do indivíduo face a uma dada identidade. Só assim o artista «cessa de ser para se tornar unicamente aquele que será, fora dos limites e das possibilidades actuais»⁵¹³. Esta descaracterização, ou despersonalização do artista, desdobra e aprofunda o paradoxo a que este texto se dedica, pois implica uma *ausência do ser a si mesmo*. Existe, no âmago do processo criativo, um hiato ou um lapso de tempo inacessível à consciência, na medida em que *ninguém* está presente para lhe assistir. Trata-se daquilo a que os gregos deram o nome de *ékstasis* artístico, o *estar fora de si* que viabiliza a emergência da obra, e a que se propõe dar o nome de *intervalo*.

Intervalo, do latim *intervallum*, designava originalmente o espaço entre as estacas de uma paliçada, de um muro defensivo. Imagine-se, no lugar dessas estacas o *eu* do artista erguendo-se verticalmente, em presenças pontuais ao longo do muro, e esse muro como a linha da sua vida e também como fronteira, como delimitação de uma história ou de uma identidade particular. Será então possível conceber que os espaçamentos entre a sequência de presenças, as brechas abertas entre as estacas, não dão acesso ao interior de um *eu*, pois o *eu* é um fenómeno de superfície. Elas constituem a vulnerabilidade do ser aos trânsitos com o exterior. Nesse espaçamento o artista esvai-se, esvazia-se, ausenta-se, e faz dessa ausência a «vacância movente»⁵¹⁴ onde desabrocha algo absolutamente inédito, diferente de si.

⁵¹¹ Sobre o conceito de *imaginário* em Blanchot, remeto para o esclarecedor artigo de Jean Pfeiffer, “La passion de l’imaginaire” (1966).

⁵¹² Philippe Lacoue-Labarthe formulou, a partir de Diderot, esta pré-condição de esvaziamento numa *lei da impropriedade*: «só o “homem sem qualidades”, o ser sem propriedade nem especificidade, o sujeito sem sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si) está em condições de apresentar ou de produzir em geral.» (*O paradoxo e a mimese*, p. 24).

⁵¹³ Maurice Blanchot – *L’espace littéraire* (1955), p. 218.

⁵¹⁴ Maurice Blanchot – *O Livro Por Vir* ([1959] 2018), p. 25.

Ainda que simplificada, esta aproximação à noção de intervalo, que espacializa a vertigem do tempo numa imagem de um espaçamento interno, permite abordar a questão: *por que emerge a obra artística dessa abertura do tempo e do eu do artista, na distensão de um tal intervalo?*

Kairós: a abertura que antecede o sujeito

Kairós é um termo grego que designa o momento oportuno para uma transformação, traduzindo a consciência da passagem do tempo, não como sequência ou contínuo linear, mas como susceptibilidade à alteração, interrupção ou descontinuidade. O tempo *kairológico* é o tempo da abertura à alteridade, ao devir constitutivo de tudo o que existe. Contudo, como acontece com a generalidade das palavras, esta acepção de *kairós* não é unívoca, resultando de uma longa evolução histórica, sendo desdobrável em várias outras acepções, por vezes contraditórias, se não mutuamente exclusivas. Nas próximas páginas, analisa-se a etimologia do conceito procurando mostrar como, apesar de ter vindo a associar-se a todo um conjunto de ideias relativas à capacidade de forjar o curso da vida – um poder que se atribui sempre a um sujeito, a um *eu* –, pode também designar a passividade que subjaz à despersonalização do artista, à ausência do ser a si mesmo, à distensão de um intervalo interior.

R. B. Onians (*The Origins of European Thought*, 1951) rastreia a ascendência de *kairós* no período homérico, referindo o seu emprego num contexto muito concreto, o da prática do tiro ao alvo com arco e flecha. Assim, na *Ilíada* a palavra designa o lugar vital do corpo que uma flecha pode penetrar de modo fatal.⁵¹⁵ Embora *kairós* também tenha vindo a significar *alvo* – uma noção válida para todo o tipo de objectos visados por uma arma, mas, também, por um desígnio, uma vontade –, o termo identificava, nessa época remota, somente a zona mais vulnerável do corpo humano.⁵¹⁶ Posteriormente, a necessidade de preparar os arqueiros para serem capazes de identificar um tal ponto fraco no corpo dos inimigos, e de nele acertar, recorrendo, para tal, a uma série de exercícios com um objecto substituto, é que fez com que o termo viesse a ganhar essa acepção mais genérica. A *Odisseia* oferece um exemplo desses exercícios,

⁵¹⁵ Cf. R. B. Onians – *The Origins of European Thought* ([1953] 1998), p.343.

⁵¹⁶ Cf. Onians – *Op. cit.*, p. 344.

pois os pretendentes de Penélope deveriam fazer atravessar uma flecha pelas argolas estreitas de uma fiada de machados. Onians observa que esse exemplo esclarece sobre a qualidade de um tal disparo: não basta que se aponte com precisão – pois a abertura é limitada –, também é necessário disparar com força, para que a seta possa, não apenas acertar no alvo, mas forçar a passagem. No exemplo da *Odisseia*, essa passagem corresponde a atravessar a extensão do conjunto de machados, mas num contexto de combate, o projectil deveria conseguir perfurar as fortificações defensivas, a armadura, a pele, a carne e, finalmente, os próprios ossos do corpo, para atingir a vida no seu âmago.⁵¹⁷

A acepção arcaica de *kairós* convoca assim a possibilidade de interromper um determinado contínuo de existência, precisamente onde a vida pulsa com maior intensidade.

Ainda no período Clássico, as acepções mais abstractas e abrangentes que *kairós* veio a adquirir continuaram a ser informadas por esta aplicação concreta. A obra *As Suplicantes*, de Eurípides, oferece um exemplo dessa continuidade, em que os filhos de Édipo, derrotados em combate, são descritos como homens que apontaram «o arco para lá do *kairós*» (v. 745).⁵¹⁸ Também os romanos, que traduziram *kairós* por *tempus*, conservaram a sua acepção corporal, daí a designação de *têmporas* (do latim *tempora*, plural de *tempus*) ter sido aplicada às zonas laterais mais vulneráveis do crânio, em que o osso é fino e fácil de penetrar.⁵¹⁹ Muito significativamente, essa zona anatómica é também chamada de *fontes*, como se daí brotasse o pensamento. Mais à frente, procura-se tornar clara a relevância desta sobreposição de vulnerabilidade mortal com o lugar de uma nascente.

Onians assinala ainda uma variante de *kairós*, que difere apenas na acentuação, *kaîros*, e que era empregue num outro contexto, o da tecelagem, a técnica ancestral de entrelaçamento de fios para produzir tecidos. Segundo Onians, *kaîros* designaria a abertura que resulta da separação dos fios da urdidura (fios verticais) para permitir a passagem da lançadeira com a trama (fios horizontais). *Kaîros* indicava, portanto, um

⁵¹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 345.

⁵¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 343.

⁵¹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 344. Vale a pena referir, ainda, que no inglês antigo verifica-se a mesma coincidência, *ðunwange*, têmpora, que significava pele esticada, veio também a ser associada à noção de golpe mortal e de intervalo temporal.

espaçamento estreito entre um conjunto de fios que a lançadeira devia atravessar – uma abertura limitada e fugaz, muito próxima, se não mesmo idêntica, à de *kairós*, enquanto lugar do corpo mais vulnerável ao trespassse.⁵²⁰

Esta variante de *kairós* explica melhor, segundo Onians, o sentido temporal que o termo veio a adquirir, enquanto oportunidade ou momento propício à alteração. Embora a cultura ocidental seja herdeira da civilização grega, o conceito de indivíduo era, sobretudo no período homérico, radicalmente diferente do que nos é actualmente familiar. Sem poder, aqui, aprofundar essa matéria, refira-se apenas que o indivíduo grego deste período não teria qualquer noção de *vontade própria*⁵²¹ – pensava-se que a força que impelia à acção tinha origem divina e o corpo humano era sentido como um lugar aberto, inteiramente permeável à intervenção dos deuses.⁵²² Os gregos desta época atribuíam os seus sucessivos estados de espírito e os impulsos da acção à intervenção de um poder externo divino. Não havia *livre-arbítrio* pois todo o agir era compulsivo e personificado na figura de um deus. É por isso que, para os gregos do período homérico, estar vivo é estar sujeito à imposição de um destino, de uma fortuna, de um dom divino. O destino, por sua vez, era conceptualizado como um laço, ou uma série de enlaçamentos, que os deuses apertavam em torno dos homens – daí a relevância desta variação de *kairós* para a compreensão da sua evolução.⁵²³

Para clarificar esta concepção arcaica do destino – baseada num vocabulário que recorre aos fios, aos nós, à trama dos tecidos, para traduzir as sucessivas alterações a que o humano é sensível –, Onians evoca as três Moiras, as figuras míticas que personificam o destino, e às quais é possível fazer corresponder as principais etapas da tecelagem: determinar a porção de lã, fiá-la e, por fim, entrelaçar o fio no tear (chamado *roda da fortuna*).⁵²⁴ O comprimento de um tal fio (a urdidura de um tecido) representa a extensão da vida, enquanto as voltas em torno da trama representam os momentos críticos em que se tece o destino de cada indivíduo. Embora a porção de fio seja determinada à nascença, o destino só é atribuído no decorrer da vida, nos momentos em

⁵²⁰ Cf. *Ibid.*, p. 345-346.

⁵²¹ Com efeito, não se encontra no grego arcaico, nem mesmo no grego do período Clássico, «nenhuma palavra que corresponda ao nosso termo de vontade» (Jean-Pierre Vernant, “Esboços da Vontade na Tragédia Grega”, em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, 2014).

⁵²² Sobre este tema, recomenda-se sobretudo os autores Julian Jaynes (*The origins of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*, 1976) e Jean-Pierre Vernant (*Mythe et pensée chez les Grecs*, 1988; *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, 1996.)

⁵²³ Cf. R. B. Onians – *Op. cit.*, p. 331.

⁵²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 416.

que, atravessando a abertura no tear (atravessando o *kaîros*), os deuses apertam mais uma laçada em torno do corpo humano⁵²⁵.

Um tal *kairós* designa, portanto, a abertura a partir da qual o humano sofre uma intervenção divina, a intercessão de um contacto transformador. Por sua vez, esse contacto é concebido como um enlaçamento divino, ora benévolo, ora nocivo, que determina a qualidade dos movimentos humanos. É por isso, também, que os amuletos têm frequentemente a forma de laços, cordões, faixas de tecidos, por vezes até peças de vestuário, que envolvem o corpo, ou uma parte do corpo, procurando direccionar a protecção divina. Onians propõe que o fio é o “instrumento” por excelência, não apenas porque une ou fixa objectos, mas porque viabiliza o princípio da magia, o seu processo mais básico e comum: ligar um objecto, ou um ser, que está presente (que se pode manipular) a outro que se encontra ausente, e por via do laço estabelecido afectar, alterar, o elemento distante.⁵²⁶ Com efeito, a importância atribuída ao fio não se restringe de todo à cultura grega, nem somente ao período que se tem vindo a descrever. Donald Winnicott, pediatra e psicanalista, identificou nas brincadeiras infantis com fios e cordéis uma extensão das técnicas de comunicação. Estes actuam simultaneamente como um símbolo de união e separação ao permitir segurar ou fixar algo que pode, a qualquer momento, ausentar-se.⁵²⁷ Assim, à medida que a criança começa a compreender-se como um ser delimitado, separado de tudo o que a rodeia, mas *em contacto*, começa a ensaiar ligações ao mundo.

Ainda que se tenha, entretanto, desenvolvido uma autoconsciência que pode dispensar a intervenção divina para explicar as nossas acções e motivos, é impossível conceber uma pessoa como uma entidade autónoma – ela forma-se e transforma-se incessantemente a partir dos relacionamentos que mantém com o exterior.⁵²⁸ Assim, continua a emprestar-se à generalidade das relações que nos constituem as propriedades de um fio que nos dá forma e que ora nos sustenta, ora nos constrange. A imagem arcaica de um indivíduo limitado ou contido por um destino, que por sua vez é

⁵²⁵ Daí que, nas histórias desse período, seja frequente alguém ser confrontado com uma bifurcação do destino, com dois modos de tecer a vida, dois possíveis desfechos, como no caso de Aquiles, na *Iliada*.

⁵²⁶ Cf. *Ibid.*, p. 371-372.

⁵²⁷ Donald Winnicott – *Playing and Reality* ([1971] 2005), p.25 e p.58.

⁵²⁸ Sobre a relação formadora e transformadora do sujeito com o seu meio ambiente, é de especial pertinência a noção de *inconsciente mimético* proposta por Nidesh Lawtoo em *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious* (2013).

conceptualizado como um fio que os deuses confeccionam e dispõem em torno do corpo humano, subsiste na linguagem actual das relações interpessoais: fala-se de *redes* de apoio, de *vínculos* laborais, de *laços* amorosos. Os apaixonados ficam *suspenso*s um pelo outro, *enleiam-se*, *enrolam-se*. Diz-se que deram o *nó*, mas também que estão *presos por um fio*, que a relação se *rompeu*. Cai-se na influência de certas pessoas como numa *armadilha*, fica-se *pendurado*. Distingue-se entre as relações que *sustentam*, que *puxam* por nós, e aquelas que *amarram*, *estrangulam*. Às crianças, conforme a sensibilidade da família, dá-se *rédea solta* ou *curta*. Na sua generalidade, as relações formam uma *trama* ou uma *malha* que nos envolve, que, a mal ou a bem, nos delimita, nos dá forma.

Importa reter, então, que não pode existir um sujeito anterior à intervenção de um laço (de uma ligação), pois o sujeito constitui-se sempre no seio de uma relação. Mas esse laço, por sua vez, é invariavelmente precedido de uma abertura, de um *kairós*. Isto significa que não existe, à partida, um contorno fixo que determine o indivíduo – que nenhuma identidade é originária. O que é originário é a abertura, uma abertura que, ademais, nunca se encerra, pois ao longo da vida permanecemos susceptíveis a todo o tipo de mudanças e reconfigurações – é por isso que Edgar Morin refere que o ser humano, na sua essência, é um ser *inacabado*.⁵²⁹

Ora, o que sucede – na cultura ocidental – quando os fios que nos seguram, que compõem o tecido de uma suposta identidade, afrouxam, se distendem, se desatam? Quando se entrevê a abertura que nos é constitutiva? E qual a relação entre a experiência artística e um tal desenlace?

O *kairós* artístico

Para compreender a amplitude desta questão, será necessário, ainda, prestar atenção ao modo como a emergência do sujeito, e a sua gradual emancipação da esfera divina, veio afectar o desenvolvimento da noção de *kairós*. Ao longo do período clássico, *kairós* deixa de ter uma conotação espacial para passar a empregar-se como

⁵²⁹ Edgar Morin – *O paradigma perdido*, p. 68.

uma metáfora temporal. Esta transformação da noção de *kairós* deveu-se a uma gradual consciencialização, não apenas das alterações que revolvem o curso da vida, mas das condições que as favorecem, e que, aliada à emergência de um sujeito que se vê como responsável, doravante, pelas suas próprias acções, torna possível a procura deliberada da mudança, o domínio ou a conquista de uma tal viragem do tempo. *Kairós* passa, então, a nomear as circunstâncias favoráveis a um determinado propósito, equivalendo-se à nossa actual *oportunidade*.⁵³⁰

No presente texto não cabe a mesma atenção ao processo de temporalização do conceito de *kairós* que o dedicado às suas origens etimológicas. Indica-se contudo alguns dados históricos relevantes ao argumento da bifurcação de *kairós* em duas acepções distintas, a partir das quais se descortinam duas atitudes perante a *abertura constitutiva* do ser humano – a que procura colmatá-la (*kairós* enquanto técnica de fechamento que permite dominar uma certa passagem do tempo) e a que procura revelar a abertura (*kairós* como máxima exposição à passagem do tempo) e que se propõe associar à experiência artística.

Numa primeira fase o termo moraliza-se, ocupando um lugar privilegiado na tradição grega da moderação, ao servir como referência para a famosa *justa-medida*, através da qual os gregos procuram esquivar-se à imprevisibilidade dos excessos. *Kairós* converte-se a um propósito de regulação, de adaptação e harmonização, designa o tempo certo. É esse o significado patente em *Os Trabalhos e os Dias*, quando Hesíodo alerta para o perigo da *hybris* e recomenda «Guarda a medida! [O *kairós*] é o que há de melhor» (694). Na tradição hipocrática, *kairós* designa o momento, assim como a dose adequada, para administrar o *pharmakon*. Estes exemplos reportam-se a um sentido utilitário, em que o domínio do *kairós* regula o poder de acção. Uma tal noção de *kairós*, assim reinventada, testemunha uma humanidade que se liberta gradualmente do aperto dos deuses, que aspira a tecer o seu próprio destino, mas que apenas o concebe ao Sol do bem⁵³¹ – isto é, acredita que o seu *modo de fazer* é o único correcto, pois recebe o seu poder de eficácia de uma relação de afinidade (uma ligação) a uma verdade fixa e imutável. Por isso, quando os sofistas abalam a rigidez do conceito de verdade, *kairós*

⁵³⁰ Oportunidade, por sua vez, deriva do latim *opportunus*, cuja raiz, *portus*, significa entrada ou passagem, denotando a mesma transposição de uma abertura limitada e concreta, espacial, que se temporaliza (Onians, *op. cit.*, p. 347-348).

⁵³¹ Ver nota de tradução nº38, de Maria Helena Rocha Pereira (Platão, *República*, p. 308).

volta a transformar-se, deixando de ser uma medida previamente estabelecida para se adaptar às contingências, às circunstâncias do discurso. *Kairós* passa então a designar a *força* da mudança (*dynamis kairou*), a *arte* do instante oportuno (*kairoû khrónou tékhne*)⁵³². Apesar desta modificação, os sofistas mantêm o sentido prescritivo do termo, enquadrando-o na esfera da técnica e da mestria, isto é, da execução de um desígnio *próprio*. *Kairós* é a ferramenta, a chave-mestra do discurso a partir da qual o sofista demonstra um saber *total*, capaz de abarcar todas as circunstâncias. Este uso de *kairós* pressupõe uma cultura que aspira ao fechamento, à completude, à unidade. É uma tal aspiração que, levada às últimas consequências, veio fundar as monarquias absolutistas e os Estados totalitários da nossa história, assim como o *ethos* imperialista que ainda hoje vigora.

Seguindo no rastro de *kairós*, é na tradição filosófica céptica que se encontra uma outra acepção do termo que denota uma atitude alternativa, a que não procura denegar a abertura, o inacabamento essencial do ser humano. Numa aula⁵³³ consagrada ao conceito de *kairós*, Roland Barthes identifica as diferentes acepções do termo de acordo com os sofistas e os cépticos no domínio da retórica. Embora ambos compreendam *kairós* como uma modificação da temporalidade do discurso, a postura perante essa modificação é radicalmente oposta. Os sofistas utilizam *kairós* como uma *arma* de poder, entendendo o discurso como uma espécie de caçada em que *kairós* é o golpe através do qual o orador captura e domina a sua plateia. Para os cépticos, pelo contrário, *kairós* apresenta-se como o «dispositivo de defecção da magistralidade, do apoder»⁵³⁴, que provoca o desabamento de um sistema, inviabilizando qualquer possibilidade de certeza, qualquer dogmatismo (qualquer fechamento ou completude). Para os cépticos, *kairós* é também um golpe, mas que atinge o próprio orador – será o momento em que um discurso, enquanto construção, vislumbra a impossibilidade de abarcar um conhecimento total e, através dessa fenda, depressa se rasga numa imensa abertura, colapsa. Para os sofistas, *kairós* é o *remate* que encerra o discurso, e o discurso é como uma fortificação que torna o orador inatingível. Para os cépticos, pelo contrário, *kairós* é uma ferida escancarada, que transforma o discurso numa ruína a que o orador fica exposto, vulnerável. Nesta segunda acepção, *kairós* não é tanto um ponto de

⁵³² Cf. Roland Barthes – *O neutro*, p. 348.

⁵³³ Barthes – *Op. cit.*, p. 347-360.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 350.

viragem, mas um ponto de fuga: o momento em que, a haver revelação, é a de que algo sempre escapa, sempre excede qualquer tentativa de formar um sistema que abranja o todo.

Barthes compara o *kairós* dos cépticos ao termo japonês *satori*, que descreve (por oposição ao conceito de *iluminação* cristã) como uma *incandescência* que não ilumina, mas ofusca. Desta forma, *kairós* é também o ponto cego, a impossibilidade do conhecimento, uma «súbita abertura ao vazio», uma «catástrofe mental que ocorre de um único golpe».⁵³⁵ É então que Barthes evoca Winnicott e o seu conceito de *agonia primitiva*⁵³⁶: um estado intolerável e traumatizante que pode ocorrer na primeira infância, num período em que o ego ainda não se desenvolveu e por isso a criança ainda não se diferenciou do ambiente que a suporta – ainda não se separou, ainda não se individuou. Por se tratar de uma experiência que precede a formação do “eu”, o indivíduo não a consegue representar ou recordar, pois em rigor não lhe esteve presente – *não a viveu pessoalmente*. Ferido por um tal trauma, enquanto não o puder situar no passado (através do processo terapêutico), o indivíduo viverá “assombrado”, pressentido a iminência de um colapso, sem saber que este já aconteceu. Segundo Winnicott, o medo do colapso – de ser trespassado por uma agonia que precede o indivíduo, e por isso o excede (o abre) – transforma-se numa busca compulsiva, numa espera, no futuro, daquilo que já aconteceu num passado imemorial.⁵³⁷ É esta espera angustiada que, por sua vez, subjaz ao desejo de controlar o futuro, e que podemos associar ao sentido de *kairós* como domínio de uma certa passagem do tempo – como técnica de fechamento ao serviço de um desejo de unidade do sujeito.

Blanchot também comenta o conceito de agonia primitiva de Winnicott, radicalizando-o. Segundo o autor, uma tal fissura do eu não se inscreve na infância, ela é a abertura que antecede *sempre* o desenvolvimento de qualquer sujeito. Como se trata de uma abertura constitutiva, que não depende de nenhum acontecimento traumático, não é possível individualizá-la, nem tampouco experimentá-la, integrá-la, devolvê-la ao passado através do processo terapêutico. A eficácia do processo terapêutico actua em

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 356-7.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 358 (nota 26).

⁵³⁷ Donald Winnicott – “Fear of breakdown” (1974), p. 104-107.

relação «a uma temporalidade comum e linear»⁵³⁸, só pode curar aquilo que aconteceu, efectivamente, na vida de alguém. Para Blanchot, esta *outra* abertura não se deixa suturar definitivamente (nem por via da terapia, nem por via da religião, nem por via da filosofia, nem mesmo por via da arte) pois não aconteceu a ninguém, embora se padeça dela pelo simples facto de se vir à existência.

Para não haver qualquer dúvida quanto à *precedência* desta abertura face à vida pessoal de cada um, Blanchot dá a esta abertura o nome de *morte imemorial*, distinguindo-a da morte orgânica, a morte futura, que atinge o ser na sua individualidade, na sua historicidade. A morte imemorial é o *não-ser* que precede qualquer ser, que o assombra, revelando que se poderia nunca ter vindo a existir, que talvez não se exista, que talvez tudo seja apenas um sonho. A morte orgânica é a morte que termina o ser, que conclui a sua biografia, que fecha a forma de uma vida. A morte imemorial é aquela que abre o ser, que o esvazia, que o torna ausente a si próprio. É a esta morte imemorial (e impessoal), enfim, que o artista se dirige. Nas palavras de Tomás Maia, o artista «toma o lugar do morto [...] ocupa o lugar de ninguém»⁵³⁹.

Em *A escrita do desastre* (1980), Blanchot descreve o fazer do escritor de um modo que poderá ser extensível à actividade artística em geral:

*Escrever é deixar de situar no futuro a morte desde sempre passada, mas aceitar padecer dela sem a tornar presente e sem se tornar presente a ela, saber que teve lugar, ainda que não tenha sido experimentada, e reconhecê-la no esquecimento que ela deixa e nos traços que, apagando-se, apelam a que se exclua da ordem cósmica, lá, onde o desastre torna o real impossível e o desejo indesejável.*⁵⁴⁰

O artista dirige-se à morte imemorial – à nossa abertura constitutiva – na medida em que se esforça por se aproximar de algo impossível de experienciar. O artista é aquele que, desinteressando-se do seu “eu” diurno, consciente e actuante, busca um “outro” íntimo e desconhecido, um outro que é, em cada um, tudo aquilo que nunca se foi. Pressentindo esse outro, o artista sente a sua existência *própria* ameaçada, mas pressente que pode vir a ser isto, aquilo, qualquer coisa – descobre uma indeterminação

⁵³⁸ Maurice Blanchot – *L'écriture du désastre* (1980), p. 109 (tradução minha).

⁵³⁹ Tomás Maia – *O Olho Divino: Beckett e o Cinema* (2016), p. 17.

⁵⁴⁰ Maia – *Op.cit.*, p. 108-109.

essencial, uma plasticidade que é o princípio da criação. O artista inclina-se, descentra-se, alonga-se, em busca desse outro, mas nunca o encontra face-a-face. O outro é o aberto, e o aberto é um perpétuo recomeço que se revela escapando.

A disposição artística será, então, a tendência para uma tal inclinação na direcção do aberto⁵⁴¹, daquilo que não se deixa definir, integrar ou representar, mas que não deixamos nunca de pressentir, e esse pressentimento revela-se na nossa mais profunda intimidade: abrindo um abismo no próprio sentimento de que se existe. Aquilo que proponho chamar *intervalo* é a emergência de uma distância entre o eu e um outro que afasta alguém de si mesmo. O paradoxo do fazer artístico é o de procurar, ao mesmo tempo, expandir e atravessar este intervalo, fazer coincidir uma separação e um encontro, fazer coincidir o ser e o não-ser. A relação que a arte tenta estabelecer é, portanto, com o impossível. *A relação impossível*.

Para Blanchot esta relação impossível configura o *desastre*. Partindo da etimologia da palavra, que designa a separação dos astros, o autor compara a escrita a uma errância sob um céu esvaziado, sem estrelas, sem pontos de referência. A perda de referências não é apenas espacial, abrange todas as coordenadas de movimentação – intelectuais, afectivas, morais, espirituais, etc. Embora não se viva já num mundo delimitado, circundado pela grande serpente *Okeanos*, ou mesmo pela abóbada celeste do cristianismo – «a cidade celestial já não está muralhada: voou, perdeu-se no espaço.»⁵⁴² –, continua-se a existir no seio de um sistema de afectos e de valores que contém e orienta o indivíduo, que aspira a mantê-lo íntegro. Então, o fazer artístico é desastroso porque desintegra: emerge de um rasgo nos laços que situam o ser numa determinada *ordem cósmica* e que o mantém coincidente consigo mesmo. E a obra artística é desastrosa porque se excede enquanto forma: o desastre é a luta entre um nome e um verbo⁵⁴³, entre algo que cristaliza e algo que se revolve e se transforma continuamente, como o *informe*, de Georges Bataille. Numa pintura, essa é a luta entre uma figura e o fundo – aquilo que num retrato faz recuar o retratado e emergir a própria matéria da pintura que o tenta delimitar.

⁵⁴¹ Sobre a relação entre a disposição artística e a noção de *inclinação*, ver o livro *Inclinations: A Critique of Rectitude* (2016), de Adriana Cavarero.

⁵⁴² John Cage – *For the birds* (1981), p. 16 (tradução minha).

⁵⁴³ Maurice Blanchot – *Op. cit.*, p. 120.

Uma tal noção de desastre como advento do gesto artístico distingue-se do *kairós* sofista concebido como o poder de dobrar o tempo à vontade do sujeito, como habilidade de orquestrar a oportunidade. A partir de Blanchot, podemos entrever um *kairós artístico*: a «mudança de tempo»⁵⁴⁴, o «contratempo»⁵⁴⁵ (que a tradução inglesa verte para *inoportuno*⁵⁴⁶), a reviravolta da intenção, aquilo que apenas acontece por acaso, por acidente, *apesar de...* que acontece, portanto, quando o artista não dobra o tempo à sua vontade, mas é ele mesmo dobrado, inclinando para o aberto. Quando se torna *passivo* face à passagem do tempo, se expõe ao tempo, à indeterminação essencial (à plasticidade criadora) que compromete qualquer tipo de fixação ou conservação daquilo que se é, se pensa que é ou se quer ser, fazer, dizer ou mostrar. Quando já não é o desejo ou a vontade pessoal que mobiliza o artista, mas a agitação causada pela distensão de um intervalo em si. Quando o eu do artista se silencia para escutar o murmúrio do seu outro íntimo. Quando se põe em causa o limite que nos enforma e, de certo modo, nos aprisiona.

O *kairós* artístico é a intermitência do limite.

Em latim, limite, *finis*, é originalmente idêntico a cordão, *funis*⁵⁴⁷. O limite é um cordão, um fio que pode assumir infinitos contornos, como os traços de um desenho. O limite é, portanto, uma ficção, que ora se fecha provisoriamente, dando forma a um ser, ora se abre, deformando, esvaziando a forma. Não se pode deixar de existir dentro de um limite, pois somos seres corpóreos, eis o limite natural que nos *enforma*. Mas a nossa forma não é fixa, não é fixável. A experiência artística, enquanto abertura, enquanto desastre, mostra que o ponto que o sujeito acredita ser é, na verdade, um nó, um laço muito apertado, que o gesto artístico alarga, desenlaça.

Criar será, então, desenlaçar, desprender, soltar – desencadear o aparecimento de algo. A obra é largada no mundo, no tempo e no espaço, mas como coisa separada, desemparelhada. A obra é sem par, sem modelo original.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁴⁶ Maurice Blanchot – *The writing of the Disaster* (tradução de Ann Smick), p. 13.

⁵⁴⁷ Cf. R. B. Onians – *Op. cit.*, p. 510.

Recuperando a origem etimológica de *kairós*, que designava o ponto simultaneamente vital e fatal do corpo humano, criar é desferir o golpe íntimo, expor a ferida mortal, mas uma ferida que nunca acaba de matar, de esvaziar, pondo tudo em movimento – a ferida de que padecemos por estarmos vivos e cuja exposição intensifica a vida. Que nos permite, inclusive, experimentar a abertura como uma dor prazerosa, como um prazer doloroso. Se a obra de arte é um portal, ela não leva a outra dimensão, através dela atravessamos somente a nossa abertura íntima.

Atravessar a abertura



Fig. 1 – *Hedge crawl, dawn, frost, cold hands* (2014), vídeo digital (8:22 min)

A abertura é uma acção recorrente nas obras de Andy Goldsworthy. O artista tem vindo a produzir uma série de vídeos em que atravessa longitudinalmente, com grande esforço, vedações feitas de sebes (Fig. 1). Nas suas palavras, uma tal abertura na própria vedação permite sair do caminho normal, «entrar no material, no lugar, ir além da superfície».⁵⁴⁸ Não se trata, portando, de um desvio qualquer, de um atalho entre muitos, trata-se do próprio limite que separa os caminhos, do lugar do contacto. Assim, a experiência artística em Goldsworthy não é uma fusão, o artista preserva o limite, ou não haveria sequer abertura – nem tampouco obra de arte, tratar-se-ia apenas de uma experiência de indiferenciação. Há exposição, erosão, esboroamento do eu, mas para que este se aperceba de um outro em si, para que o eu se incline e entre o eu e o outro se insinue um intervalo.

⁵⁴⁸ Entrevista de Molly Donovan a Andy Goldsworthy, *Andy Goldsworthy: Projects*, minuto 1:00:07.



Fig. 2 – *Passage* (2014-15), instalação, New Hampshire

Em *Passage* (Fig. 2), Goldsworthy cortou ao meio uma série de pedras de granito, compondo um muro em que as metades de cada pedra têm, entre si, um metro de distância. Normalmente, um muro fere a paisagem, separa o espaço em territórios privados. Este muro, contudo, foi em si mesmo ferido pela introdução de um intervalo. Dividido ao meio, aberto, é possível entrar nele, atravessá-lo, não de um lado para o outro, como quem transgride uma fronteira, mas ao longo do seu comprimento, habitando temporariamente a espessura do próprio limite.

Esta obra convida a pensar a passagem enquanto travessia, porém colocando em causa o sentido habitualmente atribuído a este gesto. Não se passa de um lado ao outro, para outro território, tampouco para outro plano de existência, onde fosse possível, por exemplo, existir para sempre num presente contínuo (numa coincidência consigo mesmo), em que não se sofresse os efeitos do tempo, a alteração. Trata-se de uma passagem sem ultrapassagem, sem transcendência – *não se passa nada, à exceção precisamente dessa passagem*. O pressentimento de uma tal passagem, assim despojada, feita corrente de ar, constitui a experiência artística propriamente dita.

A experiência artística põe em jogo a saída do tempo cronológico, progressivo, causal, mas não para ficar *fora* do tempo. Pelo contrário, entra-se no tempo, experimenta-se um mergulho nos interstícios do tempo como dobra, como eminência da exposição à alteração. Inspirado pelo pressentimento de uma morte imemorial, o gesto artístico dirige-se ao futuro, mas a um futuro que nunca se efectua, que não pode ser vivido, ou experienciado, que jamais se pode ultrapassar. Acena ao futuro, indica, aponta para ele somente como *porvir* – como possibilidade de que algo pode, ou não,

vir a acontecer. O artista sai de um tempo que se situa entre um passado e um futuro determinados, para entrar num outro tempo em que a tensão entre o imemorial e o porvir, o que nunca aconteceu e o que ainda não aconteceu, se intensifica a um ponto em que o artista necessita que algo aconteça – necessita de fazer obra, de dar vazão a uma tal vertigem, de a objectivar num objecto, mas um objecto também ele vertiginoso, que transporta esse pressentimento de que algo pode, ou não, vir a acontecer. A experiência artística abre um intervalo no ser e esse intervalo é abismal.

Se o presente for concebido como coincidência do ser consigo mesmo, se for a possibilidade de alguém se situar no tempo e no espaço da sua própria vida, atravessar o intervalo é ausentar-se, não estar presente, é sair de um tal ensimesmamento, é o movimento contínuo que lança «o presente para fora do presente e o passado para fora da sua realidade determinada – arrastando-nos, por esta relação aberta, cada vez para mais longe, em todas as direcções, entregando-nos ao longínquo e entregando-nos o longínquo onde tudo é sempre dado, e tudo é retirado, sem cessar»⁵⁴⁹. Uma obra de arte vibra de potência porque emerge de uma tal «relação aberta», brota do desastre, do *kairós* artístico, porque também ela não coincide com nada fixo.

Intervalo

Na obra cinematográfica *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog, acompanham-se os esforços do protagonista, que dá nome ao filme, para concretizar o seu maior sonho: construir uma ópera em Iquitos, em plena selva amazónica, e convidar Enrico Caruso, um celebrado tenor italiano, a aí actuar. Para financiar este projecto, Fitzcarraldo decide tornar-se um barão da borracha. A totalidade de território disponível para exploração da borracha na selva amazónica, porém, já se encontra há muito repartida pelos comerciantes estabelecidos, sendo que apenas um pedaço de terra, até então inacessível, permanece por reclamar. À época retratada no filme, a exploração da borracha implica a utilização de grandes barcos a vapor e o acesso a essa fracção de selva está cortado por um troço de correntes turbulentas, intransponível para uma embarcação dessa envergadura. O novo ouro que Fitzcarraldo persegue, a resina da árvore da borracha, jaz, portanto, no coração de uma selva indomável, o que inspira no

⁵⁴⁹ Maurice Blanchot – *O Livro por Vir* ([1959] 2018), p. 30.

protagonista um pensamento ousado: ao contemplar o território em causa num mapa (Fig. 3), Fitzcarraldo apercebe-se de que o rio que lhe daria acesso, intransitável no seu início, se aproxima de um outro rio num ponto em que o primeiro seria já navegável. Fitzcarraldo deve então proceder a um passe de mágica: saltar de um rio para o outro, atravessando com o seu enorme barco a extensão ou o *intervalo* de terra que separa os rios.



Fig. 3 – *frame de Fitzcarraldo (34')*

Dois rios, portanto. Um é manso, domesticável e navegável, porém, não oferece nenhum prodígio. Este rio serve o trânsito das tarefas quotidianas que não escapam ao domínio do sujeito, não lhe roubam o equilíbrio, que se consignam a um fim, que se completam e permitem ao sujeito afirmar-se enquanto tal, realizar-se. O outro rio, selvagem, indomável e mortífero, é a única via possível para a abundância que permitiria a Fitzcarraldo exceder-se e concretizar o seu sonho, mostrando assim a coincidência da nascente com o maior perigo de morte. Entre estes dois rios existe um intervalo.

Fitzcarraldo tenta contornar o segundo rio, evitá-lo. Para tal, o rastejar solitário por entre os galhos, de Andy Goldsworthy, assume, nesta empresa, uma escala monumental. Toda a força e o engenho humano (*tekhnê*) são mobilizados para empreender o grande feito: passar o barco de um rio para o outro, por terra, fazendo-o subir e descer uma colina por via de um sofisticado sistema de cordas e roldanas operado pelos indígenas que Fitzcarraldo contratou (Fig. 4). É a determinação de Fitzcarraldo, o seu imenso poder de vontade, que os impulsiona a arrastar o barco. Mas

apesar de bem-sucedida, ou precisamente por causa desse aparente sucesso, essa passagem pelo vértice da colina ainda não é o que se propõe chamar de intervalo.



Fig. 4 – fotografia das filmagens

As intenções de Fitzcarraldo são interpretadas de uma maneira peculiar pelos indígenas, a força muscular anónima, essencial à concretização do feito. Depois de levado a cabo o que parecia impossível, depois de operado o milagre técnico, eles esperam pelo cair da noite e, enquanto Fitzcarraldo e a sua tripulação dormem, exaustos pelo esforço despendido, mas também pelas celebrações do sucesso, os indígenas *soltam as amarras* da embarcação. Sem condutor ao leme, sem uma consciência no controlo da situação, o grande barco a vapor precipita-se na corrente vertiginosa, não em direcção à abundância da selva virgem, mas rumo aos rápidos que Fitzcarraldo temia, numa queda potencialmente fatal (Fig. 5).



Fig. 5 – frame de Fitzcarraldo (175')

Como interpretar o desapego dos índios face ao fruto do seu trabalho árduo? É um acto religioso, um *potlach*⁵⁵⁰, uma oferenda aos deuses? Como pensar este gesto sem recurso ao divino, ao transcendente (que seria, ainda, a efectuação de uma certa intenção, de um propósito definido)?

Tudo acontece depois do cair da noite. Segundo Blanchot, a essência da noite «não nos deixa dormir», ela é a aproximação «do ininterrupto e do incessante», daquilo que não pode ter um fim⁵⁵¹. Esse excesso é figurado pelo canto das sereias que atraem os marinheiros para o fundo do mar. Há «algo de maravilhoso nesse canto» que inspira um «prazer extremo de cair»⁵⁵². Trata-se de um «canto do abismo que, uma vez ouvido, abre em cada palavra um abismo», um abismo que incita «a desaparecer»⁵⁵³. A essência da noite é o aberto, a dança vertiginosa entre o imemorial e o porvir que nos afunda e que nos esvazia de nós mesmos. O fundo da experiência artística é árido, estéril e potencialmente mortífero porque é vazio – só o vazio garante a possibilidade, a plasticidade de poder vir a ser tudo. É por isso que o jorro da criação coincide com um lugar mortal. É por isso, também, que Ulisses se faz *atar* ao mastro, *seguro por cordas* que lhe permitem escutar o canto das sereias sem desaparecer.

O sono de Fitzcarraldo pertence ainda aos seus esforços diurnos, restitui a força à sua consciência, permite-lhe manter-se actuante, em controlo. São os indígenas, a colectividade anónima, e não o *eu* do protagonista – ademais tirânico e colonizador, preso à lógica do sujeito que deseja instituir uma identidade plena e totalizante –, que reconhecem que a tarefa em mãos é interminável, não pode acabar. A insónia dos indígenas, ao contrário do sono de Fitzcarraldo, torna «a noite presente»⁵⁵⁴.

Segundo Blanchot, que distingue o sonho do sono, o artista é «o insone diurno»⁵⁵⁵ que produz sonhos, e os sonhos são a resistência ao descanso, à noite em que se dorme, à noite concebida como mero contrário do dia. Os sonhos desatam a noite como acabamento do dia, tornam-na abismal. A imagem artística e o sonho partilham, então, uma afinidade essencial, pois ambos são «aquilo que não pode

⁵⁵⁰ Termo que poderá ser traduzido por *dádiva* ou *dom*, e que designava uma cerimónia ritual de tribos indígenas da América do Norte, descrita por Marcel Mauss (*Essai sur le don*, 1925), e que Georges Bataille relaciona com a noção de *puro dispêndio* (*La notion de dépense*, 1933).

⁵⁵¹ Maurice Blanchot – *L'espace littéraire* (1955), p. 365.

⁵⁵² Maurice Blanchot – *O Livro por Vir* ([1959] 2018), p. 15.

⁵⁵³ Blanchot – *Op. cit.*, p. 16.

⁵⁵⁴ Maurice Blanchot – *L'espace littéraire* (1955), p. 362.

⁵⁵⁵ Maurice Blanchot – *L'écriture du désastre* (1980), p. 185.

“verdadeiramente” ser»⁵⁵⁶, que não se pode fixar, que não pode coincidir consigo mesmo. Numa imagem, como num sonho, abre-se um intervalo no seio de cada coisa, «tudo aí é semelhança; cada figura é uma outra, é semelhante a outra e ainda a uma outra, e esta última a outra. Procura-se o modelo original, querendo ser remetido para um ponto de partida, uma revelação inicial, mas não há nenhuma»⁵⁵⁷.

É por isso que Fitzcarraldo, para fazer soar a ópera na selva – e o que é a selva, neste filme, senão *o coração das trevas* (de que Joseph Conrad também nos fala), o vazio íntimo, maleável e indomável que subjaz ao humano – não pode deixar de se submeter ao desastre, arruinar-se, ser arrastado pelo rio, sentir a vertigem do ser, que é também a vertigem do tempo. Ele não pode deixar de se expor à alteridade...

Importa precisar, ainda, que em Fitzcarraldo a ópera na selva não se perdeu, o que se perdeu foi a possibilidade de a construir a partir de uma acumulação de riqueza, de lhe fixar uma origem e de a produzir como fixação. O barco arruinado, impróprio para transportar borracha, torna-se ele mesmo um palco flutuante, móvel, provisório. Deve-se, por isso, evitar formular o gesto artístico como uma perda, que poderia sempre ser convertida num *ganho* – nada se conserva, num sentido duradouro: a ópera flutuante ressoará uma única vez, após a qual o barco será desmantelado e reciclado. Cada experiência artística é única e irrepetível. Quem atravessa o intervalo não perde nem ganha nada, é somente atravessado, abismado pela vertigem do tempo.

Evanescentes como flores

A espacialização da noção de tempo corresponde à inauguração de um espaço imaginário, e este, por sua vez, constituiu algures, no passado remoto da nossa espécie, o próprio suporte para o desenvolvimento da linguagem. É através de um tal espaçamento interior que procuramos relacionar-nos com um mundo onde tudo tende a desaparecer, a ausentar-se – a sofrer os efeitos da passagem do tempo. Através da criação de símbolos e signos procede-se à retenção interna daquilo que se ausenta. A maior parte do tempo, com efeito, vivemos na linguagem – nos laços que, através dela,

⁵⁵⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 366

⁵⁵⁷ Blanchot – *Op. cit.*, p. 336.

estabelecemos com o mundo – como que protegidos por uma paliçada, uma barreira defensiva e retentora. A linguagem é então uma construção que reage à passagem do tempo, mas para nos abrigar dela, para preservar, através do seu artifício, aquilo que tende a desaparecer.

A experiência artística assenta nessa construção – sem a qual, de resto, não se poderia sobreviver – mas para a abrir à consciência de que *não lhe subjaz qualquer fundação*, para a expor àquilo que ela pretendeu conter, ou controlar, o facto de que tudo passa e nada se mantém igual a si mesmo. A experiência artística surge, portanto, de uma reacção face à passagem do tempo (como se poderia dizer de todas as actividades definidoras do humano), mas aquilo que a distingue é a disponibilidade para se expor ao tempo, sofrer os efeitos da sua passagem, deixar-se levar, entregar-se. Quem faz uma imagem (artística) não domina o tempo, *deixa-se vencer*⁵⁵⁸.

O que acontece, então, se a fragilidade que constitui o nosso intervalo íntimo não for denegada, mas acolhida? Se aceitarmos que é essa fragilidade – esse *kairós* – que restitui a amplitude de movimento necessária ao decorrer da vida, uma vida que pede construção, mas também desconstrução, coincidência e espaçamento, orientação e desastre? O intervalo tornar-se-á, então, o coração de um vaivém, de um ritmo de respiração. Não deixamos nunca de nos aproximar e afastar; se chegamos, partimos. O gesto artístico é essa pendulação posta a nu. O intervalo não é um lugar habitável. Entramos para sair. Passamos.

Roland Barthes propõe que se desloque ligeiramente a noção de *kairós*. Mantendo o significado de *momento certo*, deseja-se, contudo, a sua contingência e a sua efemeridade. Sobre as aulas que lecciona, o autor diz: «este curso é feito para perecer de imediato».⁵⁵⁹ Se *kairós* for uma incandescência, corresponde ao instante em que uma nota, depois de lida, se incendeia e destrói, precipitando o leitor no movimento gerado pelo seu desaparecimento. Blanchot insiste que o esquecimento a que tudo está votado é, afinal, a possibilidade incessante de voltar a criar. Uma obra de arte é um

⁵⁵⁸ É essa a proposta inspiradora de Tomás Maia no seu ensaio sobre a obra *Filme*, de Samuel Beckett, intitulado *O Olho Divino: Beckett e o Cinema* (2016).

⁵⁵⁹ Roland Barthes – *Op. cit.*, p. 360 (nota 32).

intervalo, o espaço vago onde alguém se inclina, para lá de si mesmo, para sentir a aragem do desconhecido.

Escutando estes autores, mas também as obras evocadas, é possível pensar a obra de arte, não como um *monumento* ao que passa (que tentasse fixar um certo dado pré-existente num objecto que resiste ao tempo), mas com algo que apresenta e intensifica a própria passagem do tempo – que responde à necessidade de manter essa passagem aberta, desobstruída, “arejada”, que D. H. Lawrence descreve assim:

*Por mim, gosto de pensar nos pequenos templos de madeira dos primeiros gregos e dos etruscos: baixos, graciosos, frágeis e evanescentes como flores. Chegámos a um ponto em que já nos cansam as enormes construções de betão e começamos a compreender que é preferível manter a vida fluida e mutável do que fixá-la, atada ao peso de grandes monumentos. Essas construções que o homem põe na superfície da terra não representam senão os fardos da sua existência. [...] Antes pudesse haver coisas vivas e flexíveis, que não durassem muito tempo e não causassem desgaste ou obstrução em nós.*⁵⁶⁰

Bibliografia

BARTHES, Roland

– *O neutro: Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978* [2002]. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BLANCHOT, Maurice

– *L’espace littéraire*. Paris: Éditions Gallimard, 1955.

– *O Livro Por Vir* [1959]. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2018.

– *L’écriture du désastre*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.

CAGE, John e CHARLES, Daniel

– *For the birds*. London, Boston: Marion Boyars, 1981.

CAVARERO, Adriana

– *Inclinations: A critique of Rectitude* [2014]. Trad. Amanda Minervini e Adam Stize. California: Stanford University Press, 2016.

JAYNES, Julian

⁵⁶⁰ D. H. Lawrence, *Lugares Etruscos*, tradução de Helder Moura Pereira, p. 56-57.

– *The origins of consciousness in the breakdown of the bicameral mind* [1976]. Boston/New York: Houghton Mifflin Hardcourt Publishing Company, 2000.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe

– *O paradoxo e a mimese* [1980]. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Projecto Teatral, 2011.

LAWRENCE, D. H.

– *Lugares Etruscos* [1932]. Tradução de Helder Moura Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

LAWTOO, Nidesh

– *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious*. East Lansing: Michigan State University Press, 2013.

MAIA, Tomás

– *O Olho Divino: Beckett e o Cinema*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta), 2016.

ONIAN, R. B.

– *The origins of European thought about the body, the mind, the soul, the world, time, and fate* [1953]. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

PFEIFFER, Jean

– “La passion de l’imaginaire”, in *Critique* (1966), 6:229, 570-578.

VERNANT, Jean-Pierre

– “Esboços da Vontade na Grécia Antiga”, em *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* [1981]. Trad. Anna Lia A. De Almeida, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria Conceição M. Cavalcante, Bertha Halpem Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo: Perspectiva, 2014.

– *L’individu, la mort, l’amour: Soi-même et l’autre en Grèce ancienne* [1996]. Paris: Éditions Gallimard, 2002.

WINNICOTT, Donald

– *Playing and Reality* [1971]. London and New York: Routledge Classics, 2005.

– “Fear of breakdown”, in *International Review of Psycho-Analysis* (1974), 1:1030, 104-107.