

Mario Perniola

Do sentir

Tradução de ANTÓNIO GUERREIRO

EDITORIAL  PRESENÇA

Índice

FICHA TÉCNICA

Título: *Del Sentire*

Autor: *Mario Perniola*

© 1991 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

Tradução © Editorial Presença, Lisboa, 1993

Tradução de: *António Guerreiro*

Capa: *Imagem: sem título, 1963, pormenor de Robert Rauschenberg.*

Concepção gráfica de Paulo Scavullo

Composição: *Multitipo — Artes Gráficas, Lda.*

Impressão e acabamento: *Guide — Artes Gráficas, Lda.*

1.ª edição, Lisboa, 1993

Depósito legal n.º 63 362/93

Reservados todos os direitos

para Portugal à

EDITORIAL PRESENÇA

Rua Augusto Gil, 35-A 1000 LISBOA

I. O já sentido: Uma época estética • Ideologia e sensologia • Burocracia e mediocracia • Narcisismo e especularismo • O alheamento do sentir • Homem-animal, homem-planta e homem-coisa • Estátuas e ecos • Fenomenologia do já sentido: neo-fanáticos e neo-cépticos • A moeda viva e o seu carácter espectral • Homens e mulheres sem qualidades • O já sentido enquanto já ouvido • Máquinas sensitivas e (?) 11

II. Arqueologia do sentir: A interioridade partilhada da época burocrática • Estética da vida e estética da forma • Experiência vivida entre a vida e a morte • O sentir formal entre a arte e o ornamento • O sentir-acção da época ideológica — espiritualidade do «pathos» e animalidade do coração • O espírito como movimento e o coração como enigma • Corujas, camaleões, amantes e maridos • A mercantilização do sentir individual • A ponte do sentimento estético e a porta do sentido histórico • O sublime iconoclasta e o paganismo recorrente • Tortas filosóficas • A corrida do sentir político • O sentir privado do autor e o sentir mundano do actor • Autoridade das paixões e soberania dos arrebatamentos • Surpresa racional e coragem prudente 49

III. Fazer-se sentir: O já sentido e a impassibilidade metafísica • A serenidade e o transe • Genealogia do sentir • Não sofrer, mas fazer-se sentir: a parte do fogo • Sentir cósmico e sentir teátrico • Natureza, tom, plenitude • Teátrica geral • A possessão impaticipante • A possessão liberatória • A possessão técnica • A possessão estratégica • O sentir filosófico: a sabedoria e a alegria 97

Do sentir

I O já sentido

É fácil estar de acordo com a ideia de que a nossa época mantém com o sentir uma relação diferente daquela que caracterizou outros períodos históricos. Mas já é menos óbvio que tal relação seja mais importante do que a que ela mantém com o pensar e com o agir. No entanto, comparando o nosso modo de sentir com o dos nossos avós, verificamos que há uma distância maior do que aquela que existe entre o nosso modo de pensar e o deles, entre os respectivos modos de agir. É certo que pensamos e fazemos coisas diferentes, mas não temos a impressão de que nestes âmbitos tenha havido uma mudança tão profunda ao ponto de investir não só os conteúdos, mas também as condições da experiência: no âmbito do sentir, pelo contrário, não mudou apenas o objecto, mas o modo, a qualidade, a forma da sensibilidade e da afectividade.

Parece que é justamente no plano do sentir que a nossa época exerceu o seu poder. Talvez por isso ela possa ser definida como uma época estética: não por ter uma relação privilegiada e directa com as artes, mas mais essencialmente porque o seu campo estratégico não é o cognitivo, nem o prático, mas o do sentir, o da *aisthesis*. Os primeiros dois

âmbitos surgem, à primeira vista, subordinados ao terceiro: a partir dos anos 60, parece ser precisamente neste território que se jogam as partidas decisivas, que se estabelecem e se desfazem as relações privadas e sociais, que se desenham e se cumprem os destinos de cada um e das colectividades.

Em vão procuraremos ideias, projectos, crenças, obras em acordo ou em conflito entre si, que atravessem a experiência actual e lhe descubram o significado profundo, ou pelo menos permitam reduzi-la a uma trama clara e distinta. Tudo se torna pelo contrário mais claro se voltamos a nossa atenção para o sentir que acompanhou as ideias, os projectos, as fés, as obras mais diversas, conferindo-lhes um ar de família e assinalando-as com uma única marca.

Aos nossos avós, os objectos, as pessoas, os acontecimentos apresentavam-se como algo para ser sentido, para ser vivido como uma experiência interior, causa de alegria ou de dor, objecto de participação sensorial, emotiva, espiritual, ou, pelo contrário, algo de que não se apercebiam ou que se recusavam a perceber. A nós, pelo contrário, os objectos, as pessoas, os acontecimentos apresentam-se como algo já sentido, que vem ocupar-nos com uma tonalidade sensorial, emotiva, espiritual já determinada. Na verdade, não é entre a participação emotiva e a indiferença que reside a distinção, mas é entre o que está por sentir e o já sentido. O que está por sentir pode ser sentido ou não; mas o já sentido só pode ser recalcado: o facto de a sua tonalidade ser quente ou fria é secundário em relação ao facto de estarmos isentos de senti-lo ou não. Dispensar o homem tanto da participação quanto da indiferença, tanto da sensibilidade quanto da insensibilidade, libertá-lo da fadiga, do esforço, da responsabilidade, da atenção, da escolha,

da aplicação, subtraí-lo ao enorme dispêndio de energia consumida no sentir, assim como ao enorme esbanjamento de objectos, de pessoas e de acontecimentos passados sem serem sentidos, esta é a grande viragem histórica de que somos testemunhas.

Hoje nada escapa, pois, ao sentir; não é já no entanto sobre cada subjectividade particular que recaí o peso de ser exposta em primeira pessoa e sem a protecção desta experiência. O sentir adquiriu uma dimensão anónima, impessoal, socializada que exige ser recalçada. É verdade que também nos podemos rebelar contra esta condição e reivindicar o direito a um sentir interior, singular, subjectivo, privado, mas em relação a tais pretensões a nossa época tem sido cruel; ela reconheceu os seus, acumulando-os de favores, mas discriminou e repudiou os outros. Teve um olhar mais subtil do que muitos observadores que se julgavam sem razão muito finos e espertos. Perceber em que sentido correm os tempos nunca foi fácil, mas após os anos 60 tornou-se mais difícil do que nunca por todos aqueles que não compreenderam que o já sentido ocupou progressiva e inexoravelmente o lugar do sentir. Estes foram apanhados por sucessivas surpresas: monumentos que se apresentavam como inabaláveis ruíram de um momento para o outro e, pelo contrário, ruínas com que já ninguém se preocupava foram de novo subitamente recuperadas; promessas que suscitavam grandes expectativas reduziram-se a nada e, pelo contrário, futilidades habitualmente desprezadas ganharam inesperadamente credibilidade.

Vendo bem, a pretensão humana de sentir algo continuava a ser uma anomalia histórica, cuja eli-

minação no campo do pensar e do agir já tinha sido acautelada há muito tempo, substituindo-se o pensar pelo já pensado que libertou o homem da fadiga e da responsabilidade de pensar ou de não pensar, da alternativa entre o iluminismo e a fé, fornecendo-lhe um conjunto de opiniões e de doutrinas já feitas, que pelo seu carácter teórico se assemelha ao pensamento filosófico e pela ignorância dos seus pressupostos se assemelha à certeza religiosa. Quer se veja na ideologia a justificação «a posteriori» de um estado de facto já adquirido, quer se ponha em evidência a sua acção propulsora para a formação e a manutenção do laço social, ela tem uma relação essencial com o poder e com a efectualidade que faltava tanto no Iluminismo como na fé. Ora, o já sentido é uma espécie de sensologia que se constitui com base no modelo da ideologia e que partilha com esta a atribuição de processos psíquicos à vida colectiva: ela não assume no entanto o aspecto de um convite ou de uma exortação dirigida a cada indivíduo em nome de qualquer valor ou ideal, mas de uma intimação, de uma imposição no sentido de recalcarem o que já todos provaram e aprovaram e que não tem outra legitimidade fora deste geral e anónimo consenso. Se a ideologia era acompanhada por uma falsa consciência, entendida como uma cegueira ainda não teoricamente cristalizada que impede a cada um a possibilidade de se tornar consciente da sua situação real, a sensologia tende a identificar-se com o falso sentir, porque passa sem qualquer cobertura teórica. Ao mesmo tempo, no entanto, é impossível desmascará-la como falsa, porque não pretende ser portadora de nenhuma verdade, mas constitui-se como a pura efectualidade do já sentido; as concepções do mundo podem ser objecto

de crítica, mas como se faz para julgar o sentir, especialmente quando ele tem uma dimensão pessoal e anónima e, além do mais, já passada? A sensologia tem por isso esta vantagem sobre a ideologia: a de estar ao abrigo do exercício da suspeita. Recalcar o já sentido é verdadeiramente pouco mais do que tomar nota dele: devemos censurar alguém por estar imerso na sensibilidade da sua época, especialmente se desta condição derivam também tantas vantagens práticas? Na passagem da falsa consciência para o falso sentir todos se tornam inocentes e é-lhes também retirada a culpa de indiferença: na verdade, agora existe sempre um olho pronto a ver, um ouvido pronto a ouvir, um palato pronto a saborear, mas estes sentidos são anónimos, impessoais. Se a ideologia era a socialização dos pensamentos, a sensologia é a dos sentidos.

O já sentido é afim não só do já pensado, mas também do já feito, da burocracia. Esta desempenhou no âmbito da acção a mesma função que a ideologia exerceu no campo do pensamento: isentar o homem da alternativa entre agir e não agir, entre a acção política e a tradição; ela fornece um conjunto de esquemas de comportamento já feitos, que são tão eficazes quanto as actividades políticas e tão seguros quanto os rituais. A burocracia detém as chaves quer do agir, quer do não agir: pode ser rápida, porque todos os processos estão já formalmente estabelecidos, mas também pode ser muito lenta, porque a execução desses processos é enormemente discricionária. O já sentido é uma espécie de «mediacracia», mas não no sentido de os «media», os meios de comunicação, terem um

poder absoluto ou, enquanto extensões dos sentidos humanos, se tornarem autônomos em relação à razão. Mediocracia significa antes que a actividade eminentemente mediadora do pensar se transferiu para o sentir, o qual perde a sua muda imediaticidade e, ao duplicar-se e tornar-se outro em relação a si próprio, adquire uma dimensão efectiva, quase um poder. Se a essência da burocracia consiste no poder da organização sobre o uso, a essência da mediocracia consiste na imposição do poder da mediação entre governantes e governados; ela não se concretiza no entanto numa estrutura estável e oficial como a burocracia, mas num contínuo processo de negociação que se exerce, por exemplo, mediante as sondagens de opinião e os índices de audição. Elas são o já sentido, o já tacteado, que antecipa, precede e até substitui o facto. É evidente que os meios de comunicação de massa desempenham um papel importantíssimo neste processo, mas no fundo limitam-se muito mais a obedecer ao já sentido do que a comandá-lo. Eles precipitam-se numa incessante corrida para a difusão antecipada do já sentido: os *data files* das redacções dos jornais e das televisões, em que é conservado o já sentido, tomaram assim o lugar dos arquivos das burocracias, em que era conservado o já feito. A mediocracia não consiste apenas no facto de se transferir o domínio do sentir — da sensibilidade e da afectividade — do homem para instrumentos e aparatos impessoais, mas também na importância assumida por uma negociação que está mais virada para elementos estéticos no sentido literal da palavra do que para interesses e necessidades.

Que o poder da mediocracia seja fundado numa antecipação do sentir, que transforma precisamen-

te o sentido em já sentido, é evidente na chantagem terrorista, em que a negociação sobre a sorte do refém assume um aspecto explícito: o poder do chantagista é aqui tanto maior quanto maior é a sua capacidade para fazer sentir como já feito, e portanto virtualmente operatório e eficaz, o que ainda não aconteceu. A ameaça está em lugar do facto, ao ponto de a sua execução já não contar por si própria, mas como ameaça de um terror posterior. Deste modo, o sentido e o facto são anulados pelo já sentido e pelo já feito. A mediocracia é o poder dos que estão em vez de outros, dos substitutos, que fazem sentir o acontecimento não como irrevogável e irreversível, mas como objecto de contratação. Enquanto que na burocracia o poder deriva da capacidade de execução, na mediocracia ele deriva da capacidade de mediação: o lugar dos burocratas é tomado por agentes do sentir, que têm as antenas sintonizadas ao mesmo tempo para todos os emissores em jogo. Nascem assim formações de compromisso entre extremos que são já sentidos, isto é, explorados e conhecidos nos seus valores emotivos e afectivos. As margens de anomalia, de transgressão, de desvio, deixadas abertas pelo sistema burocrático são abolidas pela mediocracia, porque já as tomou em consideração: ela reina no pressuposto de que tudo já foi feito, porque tudo já foi sentido.

O primado do sentir sobre o pensar e sobre o agir configura-se assim como um primado do já sentido sobre o já pensado da ideologia e sobre o já feito da burocracia, fenómenos que já se manifestaram e afirmaram claramente no século XIX e atingiram o seu apogeu na primeira metade do século XX. A sensologia e a mediocracia não são novos modos de pensar e de agir: no âmbito do pen-

samento e da acção, a alternativa — admitindo que se possa falar de alternativa — continua a ser a que conheceram os nossos avós, entre o pensar de modo criativo e o seguir uma ideologia, entre a acção política e a burocrática. O conhecer e o fazer do nosso tempo não foram lugares de viragens decisivas. Ao declínio das ideologias não se seguiu o triunfo da ciência: é difícil acreditar que a nossa época seja a época da ciência e não antes a da ignorância, e qualquer pessoa poderia observar com razão que vivemos num estado que as compreende a ambas, mas não se deixa apreender em termos puramente cognitivos. Assim, ao eclipse do modelo burocrático não sucedeu o triunfo de modelos de trabalho mais eficientes; pelo contrário, está até em jogo a importância da noção de trabalho na nossa sociedade, que alguns definem como uma sociedade do divertimento: poder-se-ia pensar numa condição que confunde trabalho e divertimento e não se deixa apreender em termos puramente práticos. Que a dimensão estética, habitualmente considerada a mais estranha e afastada da realidade, se tenha tornado a mais efectual, é algo que surpreende quem está habituado a pensar que saber é poder, que agir é poder: no entanto, hoje, mais do que nunca, sentir é poder. Tornou-se poder, justamente passando sob a forma do já sentido.

Parece-me surpreendente o facto de percebermos como já sentida até a experiência à primeira vista mais imediata e mais íntima, a do nosso corpo, que se tornou objecto de uma atenção cosmética, terapêutica e hedonista sem precedentes. Não é por acaso que o fenómeno do narcisismo, que se

problema de saúde que não é mas o nosso corpo não é muito

impôs poderosamente à atenção dos psicanalistas a partir dos anos 60, parece um elemento característico da nossa época. Todavia, na noção de narcisismo toma-se geralmente em consideração apenas uma orientação da energia psíquica virada para a própria imagem do indivíduo: além de que, muitas vezes, ele é entendido como uma privatização da experiência, como um declínio da dimensão social e pública. Escapa assim o aspecto mais importante e mais inquietante: não só a imagem de nós próprios não nos pertence completamente, mas até o modo como a sentimos nos parece de algum modo estranho e, por assim dizer, prefixado. Se para o narcisista o mundo é um espelho em que ele se olha a si próprio, a experiência do já sentido parece ligada ao facto de se tornar o espelho em que o mundo se olha. Por isso, talvez seja menos oportuno falar de narcisismo do que de um especularismo que reflecte experiências já prefiguradas.

O facto de até o nosso corpo ser o objecto de um sentir mediato justifica parcialmente o sucesso da noção de narcisismo: no entanto, a tonalidade farmacológica e cosmética em que estamos imersos, que oscila entre hipocondria e autodestruição, entre *look* e paraísos artificiais, não deriva do retorno da libido a nós próprios, mas, pelo contrário, da reflexão de entidades externas. Ora, a cultura ocidental explorou em todos os seus aspectos possíveis a experiência da reflexão, mas muito raramente se deteve na eventualidade de uma metamorfose do homem no espelho: sabemos perfeitamente o que se sente quando a preocupação pela nossa imagem prevalece sobre a nossa realidade psíquica, mas a condição de quem dissolveu o seu corpo no reflexo de entidades exteriores está ainda por pensar. O especularismo é, na verdade, algo de subs-

para ser imitada

tancialmente diferente da imitação, do conformismo, da heterodirecção: não se trata já de seguir a moda, de adequar-se a um comportamento sugerido pelo ambiente, nem tão-pouco de depender da aprovação dos outros, mas de sentir-se o lugar em que o exterior se espelha.

É como se a experiência do sentir em primeira instância fosse deslocada para fora de nós, para aquilo que reflectimos, tacteamos, ecoamos, enquanto para nós estaria reservado um sentir substituído e que vem a seguir, reflexo, retoque e eco do primeiro. O especularismo sensitivo é pois uma espécie de ressentir que diz respeito não apenas às emoções psicológicas e às representações culturais, mas também às sensações mais primordiais do indivíduo, enquanto natureza viva. É como se entrássemos num estado que abole a oposição entre saúde e doença, ou melhor, que a transfere para fora de nós e nos coloca num limbo no qual as sensações de bem-estar e de mal-estar psicofísico nos chegam já provadas: o para além da saúde e da doença faz-nos imergir numa condição que é simultaneamente pseudodoentia e pseudo-sã, no interior da qual tudo é percebido como um fármaco ou como um tóxico sem que jamais seja verdadeiramente experimentada a doença que a medicina cura, ou a saúde a que o veneno causa dano. Os intelectuais orgânicos da sociedade actual são os gestores do especularismo sensitivo, os mediadores da catóptrica perceptiva, os manipuladores dos sentidos colectivos.

Ser espelho não implica todavia uma absoluta dependência do que se reflecte nele: podemos virar o espelho em diferentes direcções, manobrar a sua inclinação, movê-lo de modo a reflectir o que está diante ou atrás de nós. Neste horizonte afecti-

vo, passado e futuro têm ambos o carácter do já sentido, independentemente dos seus conteúdos. O presente do espelho é o encontro vertiginoso com um outro espelho, a instauração de uma visão em abismo, que reproduz ao infinito a especularidade. A tautegoria deste processo que repete o mesmo ao infinito é o lugar em que o já sentido se encontra finalmente a si próprio: mas este encontro não implica a aquisição de um haver e muito menos de uma autoconsciência, mas mais uma vez a experiência de um reenvio para a inelutabilidade da condição especular. O ponto mais profundo do sentir contemporâneo parece assim um meta-sentido que rejeita a possibilidade de sentir algo para além de si próprio: mas até este sentir-se a si próprio se apresenta sob a forma do já infinitamente sentido. O ser espelho exclui tanto a transparência quanto a opacidade; não implica a experiência de ir para além do implícito na transparência do vidro, nem a do confronto do objecto com a superfície em que permanece: ele lança-se num movimento que volta atrás, no sentido da experiência da percepção, apreendida na sua exterioridade. O sentido da catóptrica estética contemporânea está na transformação de toda a vida sensitiva e emocional em algo de impenetravelmente exterior, de essencialmente diferente em relação ao indivíduo sensível.

Na substituição da ideologia pela sensologia, da burocracia pela mediacracia, do narcisismo pelo especularismo, dá-se uma verdadeira subordinação do pensar e do fazer em relação ao sentir, que adquire o poder de conferir aos pensamentos e às acções uma dimensão efectual que por si sós jamais

Na ideologia - O poder de pensar
/ burocracia

conseguem atingir. Porquê e como é que o já pensado da ideologia e o já feito da burocracia se tornaram poderes humildes, privados agora daquele dinamismo que os nossos avós ainda conheceram? Porque é que às palavras de ordem e aos processos organizativos faltou o elemento propulsivo, o factor decisivo que transforma em realidade efectual os pensamentos e as acções neles implícitos? Porque devem elas procurar apoio e suporte em algo de tão fluido, incerto e talvez até dificilmente determinável e descritível como o sentir? A grande interrogação sobre a razão suficiente do que existe, sobre o êxito e a permanência de algumas coisas, assim como sobre a falência e a decadência de outras, a que a ideologia e a burocracia tinham dado uma resposta, transformando pensamentos e acções em realidade, volta a ser colocada novamente. A resposta não implica todavia a intervenção de elementos completamente novos: ou antes, o segredo da efectualidade, no fundo, é sempre o mesmo, aquele que foi identificado por Hegel no início do século XIX e por ele considerado o motor da cultura moderna: o movimento de alheamento. Só o que se aliena a si próprio adquire efectualidade: o que, pelo contrário, preserva a sua identidade e a sua pureza é impotente e não efectual. O poder da ideologia e da burocracia baseia-se num alheamento que conduz para fora de cada um respectivamente o pensar e o agir. Mas estes alheamentos revelaram-se insuficientes; a nossa época reclama e exige algo mais: o alheamento do sentir, a sua transferência para o exterior, a sua posição como algo independente, social e colectivo.

O alheamento do sentir não consiste em delegar noutros o que deveríamos ser nós a sentir e muito menos na hipótese de algum modelo respeitável

nos vir ensinar o modo como devemos sentir. Se se tratasse simplesmente de um mandar sentir, a estrutura deste não seria alterada: a delegação poderia ser revogada em qualquer momento e nós poderíamos voltar a sentir de modo directo. Na realidade, hoje ninguém parece disposto a delegar a experiência do já sentido noutros: ninguém quer ser excluído da experiência do já sentido! Quanto à presença de modelos que dariam o tom à nossa época, já não existem *maitres à sentir* para imitar: o já sentido não pode ser imitado, mas recalcado, repercutido, reflectido. No horizonte do sentir alheado não existe já lugar para uma educação sentimental que pouco a pouco ensine a confrontar o mundo interior com a realidade efectual: esta, na verdade, não é algo de racional e de prático, mas é desde logo essencialmente estética, impregnada e embebida de sensibilidade e de afectividade. A realidade efectual contém já todas as possíveis figuras, dimensões e aspectos do sentir, é um mapa completo do *pays du tendre*, a que cada um nada mais tem a acrescentar, podendo apenas ser atravessado, percorrido; é um repertório exaustivo de sensações e de afectos já sentidos que apenas se pode reproduzir, repetir: deste modo, já não temos a desagradável surpresa de ficarmos ricos, com tesouros interiores que o mundo desconhece, como as belas almas abaladas e terrivelmente ofendidas com uma ninharia!

Que o sentir, que Hegel desvalorizava enquanto subtraía o indivíduo à comunidade da razão e o fechava na sua particularidade isolada, se tenha tornado o lugar por excelência da socialidade e da efectualidade, é certamente uma prova da distância que separa a nossa época da dele; mas o facto de tão profunda mudança ter acontecido segundo

o processo de alheamento que constitui um dos eixos em que se move a sua filosofia, faz-nos compreender que todos os que querem subtrair-se à desmoralizante vacuidade do niilismo e ao pedante e quimérico academismo da hermenêutica não podem passar sem ver em Hegel o ponto de referência fundamental de um pensar cujo fim essencial é a compreensão dos processos históricos em acto. A nossa época é estética, mas não no sentido em que tudo se harmoniza com tudo no irenismo carnavalesco de uma ronda cujos participantes trocam as máscaras entre si, parodiando-se uns aos outros, nem tão-pouco no sentido em que, negada a possibilidade de relação com o acontecimento histórico, o exercício da arbitrariedade mais extravagante se junta à acumulação de uma desordenada erudição: a nossa época é estética, porque tudo o que nela é efectual tem de ser marcado a ferro pelo já sentido, porque o sensível e o afectivo se impõem como algo de já pronto e confeccionado que apenas requer ser assumido e repetido.

A ideologia, transferindo o pensamento para um âmbito social, radicaliza a distinção entre o mundo humano e o mundo animal. A definição tradicional do homem como animal racional divide-se em dois troncos: de um lado está a razão, que se torna social, colectiva, autónoma em relação a cada um, do outro está a animalidade, cuja característica fundamental é a que se confirma na ausência de instituições, de história, de memória, na ignorância da morte e das formas culturais para superá-la, na solidão de uma vida que se cumpre inteiramente no arco temporal de cada existência particular. Esta elevação do homem em relação ao reino ani-

mal traz no entanto consigo uma consequência imprevista: tudo o que no homem não parece susceptível de socialização é expulso da humanidade e reduzido a uma nova dimensão, a um estado em que os aspectos animais, sendo isolados de toda a possível relação com o mundo humano, se tornam bestiais. Daí deriva que o homem, por tudo o que não faz parte do horizonte ideológico, se torna semelhante à besta. A bestialidade, entendida como a parte da vida animal que nada tem a ver com o mundo humano do pensamento socializado, é assim um corolário necessário da época ideológica. Acontece nela o que jamais tinha acontecido na história da humanidade: o tratamento do homem como besta. Enquanto no animal se reconhece a presença de algo que o une ao homem, este elemento de comunhão faz parte da noção de besta: o adversário ideológico pode ser tratado como uma besta, porque lhe é recusado o estatuto humano, porque é a mera individualidade privada de relação com a dimensão social, porque em relação à sua associalidade irracional tudo é permitido.

Com a burocracia, são por sua vez as relações do homem com o mundo vegetal que se modificam profundamente. Com efeito, socializando a acção, a burocracia quebra a ligação entre o homem e a natureza vegetal que está implícito na noção de comunidade. Enquanto que o consórcio humano é pensado como algo semelhante a uma planta, a acção humana conserva uma dimensão orgânica, não oposta ao tropismo vegetal. A partir do momento em que o agir humano por excelência se determina como actividade oficial inserida num aparato burocrático, que é independente e desligado de qualquer laço com o lugar em que se desenrola e é dotado de um dinamismo e de uma

eficiência sem comparação com a acção comunitária, todo o mundo vegetal deixa de constituir o paradigma da vida colectiva: Uma acção que esteja excluída do reconhecimento burocrático reduz-se a uma prática meramente vegetativa que se ocupa apenas da continuidade das funções vitais elementares e é privada de significado histórico-social. Esta desclassificação não diz apenas respeito aos fugitivos, aos emigrantes, aos refugiados: para eles, de facto, a sobrevivência, isto é, uma vida privada dos aspectos mais especificamente humanos, pareceria a consequência do desenraizamento da sua pátria, da sua terra, do seu húmus sócio-cultural, ainda que nas associações comunitárias o hóspede, o estrangeiro e até o escravo continuem a desempenhar papéis plenamente humanos. A condição de homem-planta, na realidade, diz respeito a todos os utentes dos serviços fornecidos pela burocracia: os nativos são assimilados aos transplantados, porque existe agora um único modo de serem orgânicos, o de participarem na máquina burocrática. Ela tem o monopólio da acção eficaz e legítima: esta acção já foi de algum modo levada a cabo porque os processos através dos quais se deve desenvolver foram já rigorosamente determinados; a missão da burocracia consiste em superintender e em gerir o movimento de homens desenraizados do seu contexto originário e assimiláveis a plantas colocadas em vasos. Estas, como é óbvio, ficam geralmente até à morte no mesmo lugar de onde foram arrancadas: o essencial é que seja quebrada a sua relação directa com o solo. Na verdade, só a burocracia tem pernas! Só a burocracia é humana! A socialização da acção implica que sejam quebradas as relações com a origem e que cada indivíduo seja reduzido a vegetal transportável!

O homem-animal e o homem-planta antecipam o homem-coisa. De facto, com o alheamento do sentir as relações do homem com o mundo inorgânico foram profundamente subvertidas. Enquanto coube ao homem a tarefa do sentir, a relação entre o mundo orgânico e o mundo inorgânico foi regulada por uma afinidade e por uma distinção. Tanto o primeiro como o segundo eram considerados como matérias: o primeiro era uma matéria sensível, enquanto ao segundo estava vedada a possibilidade de sentir. Uma vez que no interior do mundo orgânico o homem representava a forma mais complexa e mais sofisticada do sentir, ele chamava a si o direito de ocupar o lugar mais alto numa espécie de hierarquia evolutiva da sensibilidade que se estendia até aos animais e às plantas, mas detinha-se perante a matéria inanimada. Esta certeza que diz respeito à diferença específica do homem em relação à matéria inanimada desapareceu, não por força de qualquer descoberta científica, que identifique a essência da vida num princípio diferente do sentir, mas por causa de um processo histórico-social que exclui cada indivíduo da experiência do sentir. Assim, por um lado, a distância em relação ao mundo inanimado aumentou, porque o sentir socializado, o já sentido, representa um salto, um acontecimento, um evento irreduzível a uma concepção reducionista do mundo da vida; por outro, no entanto, este processo reduz o homem desaposado do sentir a algo de mais inanimado, de mais inerte, de mais morto do que os objectos de que se ocupam a física e a química. Este resto é o homem-coisa, cuja característica fundamental é precisamente a de ser mais coisa do que todas as coisas existentes, ou seja, algo de mais pobre, de mais só, de menos agradável do que tudo o que existiu até

agora. Se o homem-animal e o homem-planta eram os produtos do processo de alheamento do pensar e do agir, o homem-coisa é mais alheado do que os outros dois, justamente na medida em que o sentir alheado simultaneamente herda e supera o já pensado da ideologia e o já feito da burocracia.

O processo mediante o qual a sensibilidade e a afectividade se transferiram para a sociedade comporta portanto uma reificação do homem, que se apresenta à primeira vista como uma petrificação. A noção de simulacro, tão presente no imaginário colectivo contemporâneo, confirmar-se-ia na sua acepção mais simples de estátua. O alheamento dos sentidos e dos afectos poderia ser descrito percorrendo ao contrário o caminho traçado por Condillac: estes, no século XVIII, eram vistos como a imagem de uma estátua de mármore que, assumindo progressivamente do exterior, mediante a sensação, todos os seus conhecimentos, se transformava progressivamente num homem. Todavia, a condição do homem-coisa contemporâneo é diferente da condição da estátua, que é pelo menos o símbolo por excelência da estabilidade, da duração, da vitória sobre o tempo. O processo descrito por Condillac não é reversível: talvez se possa passar do mármore para a pele, mas não o contrário. Sentirmo-nos como uma coisa que reflecte e ecoa não é o mesmo que ser uma coisa. Tal como o homem reduzido a besta não entra no reino animal, e colocado em vaso não entra no reino vegetal, também transformado em coisa não entra no reino mineral. O mito da infeliz amante de Narciso, a ninfa Eco, permite uma compreensão mais aproxi-

mada da condição de homem-coisa; de facto, a sua petrificação não lhe permite entregar-se ao abraço do silencioso mundo das coisas: ela não podia falar primeiro, nem calar quando alguém lhe falava, mas tinha de repetir o som proveniente do exterior. De que modo é que a experiência do já sentido em que estamos imersos pode abrir a possibilidade de sermos tranquilamente coisa entre as coisas, pressagiada por Rilke, em vez de nos mergulhar num estado mórbido cujo sintoma mais evidente é uma incurável ecolalia?

A metáfora da petrificação pode revelar-se deslocada para a compreensão do homem-coisa. O exemplo da estátua leva erroneamente a crer que o nosso tempo, no seu conjunto, é qualificado por uma tonalidade afectiva fria e apática. Na realidade, o alheamento do sentir diz respeito a todo o âmbito da sensibilidade e da afectividade, logo, tanto às emoções e aos afectos quentes, quanto aos frios: o fenómeno do já sentido não equivale totalmente a um arrefecimento, a um enfraquecimento ou a um aligeiramento do sentir. Ele consiste na socialização da sensibilidade e da afectividade e, por conseguinte, na vinda de um modo diferente de sentir. Não há dúvida de que através deste alheamento todo o âmbito do sentir, a dimensão estética considerada na sua globalidade, é mais forte e pesada do que nunca, porque se tornou efectual.

Tudo isto se torna evidente quando se passa do exame das condições gerais da possibilidade do já sentido para a sua fenomenologia, ou seja, quando se faz incidir a atenção sobre as suas manifestações históricas. A partir dos anos 60, conhecemos igual número de tipos quentes e tipos frios de já sentido.

Entre os primeiros estão incluídos o sentir da contestação, na passagem dos anos 60 para os anos 70, e o sentir do fundamentalismo nos anos 80; entre os segundos estão incluídos o sentir do neocinismo e o da performatividade, que nascem ao mesmo tempo da informatização da sociedade.

Esta articulação da nossa idade em estilos, tipos, figuras do já sentido que se sucedem ou coexistem ao lado umas das outras, coloca alguns problemas que convém esclarecer imediatamente. Em primeiro lugar, os quatro fenómenos acima referidos parecem pertencer a problemáticas que nada têm a ver umas com as outras: a contestação inscreve-se num contexto político, o fundamentalismo num contexto religioso, o neocinismo num contexto moral, a performatividade num contexto tecnológico. Nenhum destes modos de ser colectivos se apresenta como directa e explicitamente estético: considerá-los como figuras reconduzíveis a uma única forma do sentir, é um procedimento metodologicamente legítimo? Ou significa recusar levá-los a sério, negando assim a essencialidade do significado respectivamente político, religioso, moral, tecnológico que pretendem ter? É verdade que eles assinalam uma cesura no interior dos contextos em que se movem, ao ponto de poderem ser descritos como movimentos pós-políticos, pós-religiosos, pós-morais, pós-tecnológicos. Mas esta cesura é tão profunda que os faça sair do processo diacrónico em que pretendem ser inseridos e permita o seu enquadramento num esquema de carácter estético? A resposta a estas interrogações será mais persuasiva se se pensar nos factores que determinaram a sua escolha entre as infinitas manifestações sociais de que é feito um vinténio. Trata-se de fenómenos mundiais que quase por todo o lado revela-

ram uma efectualidade autónoma que excedeu largamente as potencialidades implícitas nos âmbitos de onde surgiram e de onde se deslocaram, assim como uma capacidade de influência de grande alcance que se estendeu também aos seus adversários. É esta efectualidade que tornou a contestação, o fundamentalismo, o neocinismo e a performatividade exemplos da forma de socialização estética que defini com o termo «sensologia». Eles são portadores de um sentir alheado que exige ser não partilhado, nem imitado, mas repetido, ecoado, recopiado.

Em segundo lugar é importante afirmar o carácter unitário da nossa época: a mudança da forma do sentir constitui uma viragem de grande relevo que não acontece todos os cinco anos e muito menos é regulada pelas breves oscilações das modas culturais. Noções como a de pós-moderno têm o defeito de atribuir um significado filosófico e essencial à normal alternância dos gostos; pelo contrário, a importância de uma categoria histórico-filosófica depende da sua capacidade de explicar e relacionar fenómenos aparentemente estranhos e distantes entre si. O fenómeno sensológico quente, neofanático, do já sentido contestatário ou fundamentalista pertence à mesma época que produziu o mesmo fenómeno sensológico frio, neocéptico, do já sentido cínico ou performativo. De resto, não foi difícil a muitos passarem de um a outro: um ar de família aproxima e liga todas estas variações do já sentido, que se cruzam umas com as outras na glorificação da efectualidade estética. O regresso de todas as experiências do movimento operário dos últimos dois séculos, sob a forma da contestação, não é diferente do regresso de todas as experiências religiosas dos últimos dois milénios, sob a

forma dos vários fundamentalismos e integralismos dos anos 80. Até a própria distinção entre tonalidade quente e tonalidade fria, entre neofanatismo e neocepticismo parece muitas vezes desaparecer. Os fanáticos do já sentido, não obstante a sua arrogância e obstinação, não são menos finos e oportunos do que os seus presumidos adversários, e a verdade é que os vencem na habilidade com que põem o sectarismo mais delirante ao serviço de objectivos friamente predeterminados. Pelo contrário, os neocépticos do já sentido, apesar da sua melancolia, não são menos determinados e corajosos do que os seus presumidos opositores, e é um facto que os vencem na doçura com que por vezes dão mostras de um humanitarismo patético, cheio de piedade e de autocomiseração. Ainda que o mar da história dos anos 60 em diante nos traga ondas de cores e reflexos muito diferentes entre si, a impressão global é a de que se agita sempre a mesma água.

Às figuras que identifiquei, outras seguramente se virão juntar e já há quem faça pressão para que o lugar destas seja ocupado por fenómenos mais puramente estéticos, em que o aspecto sensorial e afectivo tenha um carácter exclusivo e total. Os exemplos do *sound*, do *look*, do desporto e de outras subculturas constituiriam o ponto de chegada dos processos de esteticização da sociedade acima descritos. Parece-me no entanto que dou razão às dúvidas que se colocam sobre se tais fenómenos podem ser verdadeiramente definidos como sensologias e não simplesmente como aspectos acessórios, apêndices, manifestações marginais e secundárias mesmo quando envolvem grandes massas. Eles são mais sensações do que sensologias, mais media-sujeições do que media-cracias, mais espectáculos do que espelhos. O processo de

alheamento do sentir que garante a seriedade, a socialidade e a efectualidade das formas quentes e frias acima nomeadas falta nas subculturas estéticas: sensações e afectos parecem pertencer ainda demasiado àqueles que os experimentam, não se lhes impõem como algo de absolutamente obrigatório, proporcionam divertimento e distração, e não acção de sucesso, nem afirmação no mundo, uma vez que não iniciam à dura disciplina do já sentido. A antiga máxima segundo a qual não é possível dominar os outros se não se tiver domínio sobre si próprio, adquiriu hoje um novo significado: a entrada na realidade efectual do sentir socializado implica um preço que no fundo poucos estão dispostos a pagar e que consiste na cédência do próprio sentir a uma dimensão estranha à interioridade que o gere e o administra. Por isso, as sensologias, diferentemente das subculturas, nutrem ambições universalistas e colocam-se como herdeiras das ideologias e das burocracias.

A renúncia a um sentir interior circunda as sensologias de uma auréola heróica; esta diz também respeito à tonalidade fria, neocéptica: de facto, nela realiza-se mais do que nunca o trabalho do alheamento, a transferência para o exterior da sensibilidade e da afectividade interiores e a sua transformação em efectualidade. Mas as sensologias apresentam também um aspecto cómico, que salta à vista mesmo e sobretudo na tonalidade quente, neofanática: esta deriva da contradição, da desproporção, da discrepância entre a pretensa autonomia dos conteúdos universais que elas agitam e a completa e incondicional subordinação ao facto particular, ao sucesso, ao êxito.

De maneira que, em última análise, a própria distinção entre tonalidades quentes e frias, entre neofanatismo e neocepticismo, perde importância

a favor da visão unitária de um fenómeno no interior do qual cada uma das determinações tende a passar, a deslizar, a fluir através de outra: contestação e neocinismo, fanatismo e performatividade surgem assim como figuras provisórias de uma experiência que aspira a tornar-se o equivalente geral com que se permutam todas as manifestações históricas do já sentido.

O intelectual orgânico da sensologia é assim, retomando uma expressão de Pierre Klossowski, uma espécie de moeda viva, susceptível de converter-se em qualquer fenómeno sensorial e afectivo: precisamente pela sua abstracção de todo o aspecto qualitativo, de todo o sentir directo, de todo o valor de uso, ele assinala o ingresso numa forma de alheamento maior do que a simples mercantilização. Não é de facto comparável a uma mercadoria que se vende e que se compra, mas ao dinheiro entendido como medida do valor de troca e como meio de circulação; é através deste movimento assimilável ao mercado que o sentir encontra a sua efectiva socialização. Na verdade, é apenas a partir do momento em que todas as figuras fenoménicas do sentir se tornam equivalentes entre si, que este perde o seu carácter íntimo, inalienável, privado e se torna já sentido. Se falta uma moeda viva, isto é, alguém para quem todos os aspectos do sentir são permutáveis entre si, não existe nenhuma garantia de que o âmbito da sensibilidade e da afectividade tenham adquirido uma dimensão colectiva. Subsiste uma diferença importante entre quem é orgânico à sensologia e quem apenas está sujeito a ela: para o primeiro existe equivalência e, portanto, circulação entre todos os tipos de já sentido; para o

segundo, pelo contrário, existe apenas cópia, eco, especularidade desses tipos. Se o primeiro é moeda viva, o segundo já não é tão-pouco mercadoria viva, mas apenas moeda falsa. De facto, no horizonte aberto pela sensologia já não há lugar para formas mercantilizadas do sentir, como a escravatura e a prostituição: elas são contrárias à dignidade humana, porque transformam o homem numa mercadoria, enquanto que o homem agora é dinheiro, não importa se verdadeiro ou falso!

As mercadorias, cuja possibilidade de troca é garantida pela moeda viva, são as figuras do já sentido. Qualquer aspecto afectivo e sensitivo pode assumir a forma do já sentido; a condição é que nada o prenda, o enraíze, o segure a uma interioridade ou singularidade: a entrada no mercado mundial do sentir está ligada à emancipação da dimensão interior, ou da particularidade irrepitível de cada experiência. Neste mercado pode encontrar-se de tudo, mas só sob a forma do já sentido. Até quando recusa, resiste, escapa à socialização, é mera idiosincrasia, imperdoável particularismo, senão mesmo culpada obstinação, teimosia autodestrutiva, obstáculo aos destinos magníficos e progressivos! Os poetas, os escritores e os artistas desde sempre transformaram o seu mundo sensitivo e afectivo num produto socializado e a cultura foi desde sempre um sistema de valorização da sensibilidade e da afectividade, mas este processo levou à constituição do tesouro, do dinheiro mercadoria, não da moeda de circulação. As obras literárias e artísticas são, digamos, ouro, dinheiro na sua corporeidade pessoal, reservas de sensações e de afectos, postas à parte graças a uma vida de concentração, de poupança e de renúncia. A esta actividade ilimitada de entesouramento corresponde a possibilidade de

uma igualmente ilimitada dissipação: os perdulários do sentir, os consumidores das riquezas afectivas e sentimentais não foram certamente os leitores, os espectadores, os fruidores da literatura e da arte, mas antes os diletantes. A frugalidade da vocação artística e a prodigalidade do diletantismo pertencem ao mesmo horizonte, em que o sentir é assimilável a um tesouro, mas não ainda a um meio de circulação: a vocação acumula as experiências para extrair delas o máximo rendimento, mas não consegue senti-las verdadeiramente com medo de se perder nelas; o diletantismo, pelo contrário, esbanja toda a experiência porque está sempre afastado e distraído do surgimento de qualquer nova eventualidade. O convocado sacrifica o seu sentir àquilo que deve produzir, o diletante sacrifica-o à curiosidade de sentir qualquer outra coisa.

A passagem do entesouramento do sentir à moeda viva implica uma profunda transformação tanto da produção do literato e do artista quanto do consumo do esteta e do diletante. Essa passagem, por um lado, põe em circulação o tesouro dos primeiros, por outro, impede a completa dissipação praticada pelos segundos. Aquilo que é hoje investido de valor cultural, são mais os vestígios do que a obra: a noção de vestígio é na verdade mais ampla e compreende quer a obra em si, quer toda a espécie de documento do autor, como a intervenção ocasional, a iconografia, a biblioteca, o manuscrito e coisas semelhantes. Estas dimensões extra-autorais podem efectivamente ser reproduzidas e circular com muito maior facilidade do que as obras, que por sua vez perdem o seu carácter unitário e monolítico e são literalmente servidas aos bocados nas citações, nas antologias, nos serviços dos mass-media. Como já não se permite que o património

sensitivo e afectivo durma soterrado nos tesouros das obras, procura-se então impedir a delapidação do sentir que estetas, marginais e excêntricos de toda a espécie puderam impunemente levar a cabo sobretudo nos últimos dois séculos: as histórias da vida, a ciência do vivido, o estudo das produções psicopatológicas tornaram mais difícil o esbanjamento sensitivo e afectivo; é como se agora os funcionários do já sentido estivessem apetrechados com grandes redes de malha muito densa que, ao passarem rente ao fundo, podem apanhar tudo.

A verdade é que a moeda viva, esse herói e esse santo do nosso tempo, na qual todas as figuras do já sentido podem circular de umas para as outras, esse banco humano que garante o câmbio e a circulação de todas as mercadorias sensitivas e afectivas, essa bolsa-pessoa em que são cotados diariamente todos os valores culturais, é muito diferente tanto do tesoureiro literário quanto do dissipador estetizante. Ele é o homem pronto a sentir tudo, e por isso aquele para o qual todo o sentir se equivale, o homem em que se realizou definitivamente o divórcio entre o sentir e a vocação, por um lado, e o sentir e o prazer, por outro. A moeda viva é por isso um misto de desencanto e de ascetismo: todo o sentir é já sentido, *déjà vu*, já conhecido. O valor das mercadorias sobe e desce, flutua no mercado, mas esta oscilação é possível precisamente porque o valor de cada mercadoria é independente do empenhamento e do desejo de quem se coloca como unidade de medida, como campeão: a moeda viva é por definição desempenhada e desinteressada tanto em relação a qualquer obrigação e dever, como em relação a todo o desejo e prazer. Para a sua liberdade face a qualquer lei moral e para a independência em relação a qualquer preo-

cupação quanto à existência de um objecto, a moeda viva parece a personificação do belo estético, tal como ele é descrito por Kant. E de facto, juntamente com a emancipação em relação ao bom e ao agradável, é possível encontrar na moeda viva também as outras características que Kant atribuiu ao belo: uma universalidade sem conceito, uma finalidade sem objectivo, uma exemplaridade sem regra. Parece, assim, que é justamente no ideal de beleza estética que a moeda viva encontra a sua essência mais secreta: todavia, esta beleza é espectral. O facto de ela poder ser ao mesmo tempo medida arquetípica e ficha que se troca por todas as mercadorias, símbolo fiduciário e valor nominal de todas as figuras do já sentido, torna-a ao mesmo tempo fixa e irreal, imóvel e variável: desta presença simultânea de aspectos aparentemente contraditórios deriva a sua espectralidade, uma vez que ela é ao mesmo tempo base de todos os valores e fonte de todas as metamorfoses.

A reflexão filosófica estabeleceu muitas vezes uma estreita relação entre a dimensão estética e as categorias da possibilidade: o esteta é aquele que foge de toda a decisão definitiva, de toda a escolha empenhada, de toda a determinação irrevogável; precisamente por essa intrínseca falta de seriedade, a vida estética seria sempre susceptível de degenerar no ocasionalismo, no transformismo, no oportunismo. Neste aspecto, a moeda viva, enquanto perpétua disponibilidade a assumir qualquer forma do já sentido e a trocá-lo no mercado mundial das sensologias, constituiu de facto o ponto de chegada, a máxima realização da vida estética. Todavia, num ponto essencial ela distingue-se e por assim dizer supera o estádio estético tradicional. Enquanto as metamorfoses, as viravoltas, as piruetas do esteta eram produzidas pela

fantasia, pela imaginação, pelo capricho individual, nada de arbitrário, de meramente casual, de inutilmente extravagante e improdutivo acontece no processo de circulação, de troca e de transformação das mercadorias culturais, promovido pela moeda viva: o mundo da sensologia, da mediocracia e do especularismo é, não obstante as aparências, terrivelmente sério, porque exclui logo à partida tudo o que é efectual, quimérico, pretensioso, atendo-se com o máximo escrupulo possível à realidade, ao êxito, ao sucesso. Convém ter bem presente que a moeda viva não estabelece equivalências entre as várias modalidades do próprio sentir, mas antes entre as figuras do já sentido, isto é, de um sentir alheado que por definição não lhe pertence e jamais lhe poderá pertencer intimamente. Se o alheamento, isto é, o confronto do sujeito com algo de irremediavelmente exterior, estranho e não assimilável, é a garantia da seriedade da experiência, então a moeda viva constitui a forma extrema da seriedade: o intelectual orgânico, o funcionário da sensologia, é assim ainda mais sério e sombrio do que o ideólogo e o burocrata, porque gere não as ideias, nem as acções, mas as sensações e os afectos, ou seja, aspectos da experiência que na nossa tradição foram considerados o que de mais privado e mais íntimo o homem conhece. É preciso não esquecer que, no horizonte do já sentido, a dimensão estética pertence à sociedade, não aos indivíduos que nunca antes foram tão vazios e espectrais quanto hoje, obrigados como são a serem moeda, não importa se verdadeira ou falsa.

A moeda viva, o homem em que o cepticismo pode permutar com o fanatismo, tem a sua prefiguração no homem sem qualidades, que dá o útu-

lo ao grande romance de Musil. Nos primeiros quarenta anos do século xx, a época das ideologias e das burocracias triunfantes, Musil delineou antecipadamente os traços fundamentais da condição actual. De facto, só depois de Maio de 68 a sociedade começou a povoar-se de uma humanidade simultaneamente niilista e activista, como as personagens do seu romance, Ulrich e Agatha. Ao contrário, porém, daqueles cujas circunstâncias históricas obrigavam à indecisão e ao irrealismo, os homens e as mulheres sem qualidades deste fim de milénio aderem perfeitamente à realidade efectual, justamente porque ela se tornou sensológica, mediocrática e catóptica.

O pressuposto da sensologia, o alheamento e a independência das sensações e dos afectos em relação a cada um, já tinha sido aliás formulada com a máxima clareza pelo mestre de Musil, o filósofo alemão Ernst Mach. Ambos entendem que a percepção rompe os limites da individualidade e transporta-nos para um horizonte mais geral, impessoal e suprapessoal, no interior do qual já não há lugar para um sentir que provém de cada um em particular. A oposição entre interno e externo, entre interioridade e exterioridade é assim resolvida num monismo que ora é determinado como físico, ora como psíquico; o importante é que emoções e afectos não pertençam mais a uma consciência, a um eu, e muito menos a um sujeito: todas estas pseudo-entidades são tão instáveis e provisórias quanto os corpos materiais. Assim, já em Mach a autonomia do sentir é afirmada do modo mais peremptório: os múltiplos aspectos da realidade podem ser remetidos para um só tipo de elementos que são de natureza essencialmente perceptiva. Como o próprio Mach reconheceu expli-

tamente, esta teoria mergulha as suas raízes numa experiência de estranheza de cada um em relação a si próprio, num insistente não reconhecimento, na falta de identidade pessoal.

Estas premissas encontram na obra de Musil um extraordinário desenvolvimento. Ser sem qualidades quer dizer ter uma experiência particularmente intensa e profunda da possibilidade: nada senão o dinheiro representa tal característica. Nele, a possibilidade deixa de ser uma falta, um sonho, uma fuga à realidade, e adquire uma efectualidade dinâmica, capaz das mais surpreendentes metamorfoses. É inútil procurar nas ideias ou nos comportamentos a linha que separa as gerações sensológicas posteriores aos anos 60 dos seus pais e dos seus avós: estes últimos eram ainda homens-mercadorias, homens de qualidades, quer fossem boas ou más; nós somos, pelo contrário, homens-dinheiro, homens sem qualidades, para os quais, como para Ulrich, também o imaginário faz parte do real. Da circulação desta moeda humana deriva uma excitação, uma embriaguês de liberdade, um sentido de poder que une os vários adeptos do já sentido, contestatários e performativos, fundamentalistas e neocínicos: uns dizem uma coisa e outros o oposto, mas são todos netos de Ulrich e de Agatha, todos nutrem o mesmo desprezo pela moeda inerte, por uma realidade unívoca, por um modo de ser próprio e determinado de uma vez por todas.

A socialização do sentir conduz à superação de todo o dualismo entre a dimensão afectiva e a dimensão racional. Nenhum autor explorou este novo mundo unitário do já sentido mais do que Musil; ninguém mais do que ele se deu conta de que tal unidade não pertence a uma singularidade,

a uma interioridade, mas ao mundo, à sociedade. Os opostos confundem-se entre si: regressam as mesmas coisas, porque tudo é já dado e disponível. O homem sem qualidades é aquele que consegue manter-se no centro deste movimento incessante, num presente, cuja característica essencial é mais espacial que temporal. Quem, pelo contrário, acredita que vive ainda em primeira mão a instantaneidade irrepitível da própria experiência interior, imagina-se a si próprio como o equivalente de um valor absoluto subtraído à economia política do sentir: mas, com esta pretensão, acaba por ser uma moeda fora de circulação.

Se, como diz a própria palavra, a sensologia é o ponto de encontro entre o aspecto emocional e o aspecto racional do homem, ela solicita uma reflexão sobre o intermédio, para o qual o próprio Musil deu um contributo muito importante. Ser sem qualidades não significa de modo nenhum ocupar uma posição mediana entre duas posições exageradas: a mediocracia não é o triunfo do mediato, mas justamente ao contrário o ingresso num estado de tal modo extremo que é irreduzível a qualquer um dos opostos. O reino milenário é em suma uma terceira categoria, um estado de excepção em que as determinações opostas de racionalismo e de irracionalismo, de real e de fantástico, de amor e de força perdem a sua fixidez e fluem uma na outra. Nada nos faz compreender mais claramente o facto de ao longo das últimas décadas se ter operado uma transferência do poder do já feito burocrático para o já sentido mediocrático, do que o desejo expresso por tantos neofanáticos e neocépticos contemporâneos de dirigirem aquele secretariado geral da precisão e da alma que Ulrich divertidamente apresenta. No fundo, os intelectuais orgânicos da sensologia são os funcionários

da grande indústria do espírito, na qual se realiza o encontro entre a herança da experiência ocidental do sentir e o desenvolvimento das forças produtivas.

O grande romance de Musil oferece elementos de aprofundamento não só dos primeiros dois aspectos do já sentido, a sensologia e a mediocracia, mas também do terceiro, o especularismo. De facto, os dois tomos que o compõem, respectivamente dedicados à acção paralela (uma operação cultural que deveria celebrar os setenta anos de reinado do imperador da Áustria, paralelamente a uma semelhante festa comemorativa em honra do colega alemão que teria completado apenas trinta anos de soberania) e à irmã gémea (um duplo, de sexo feminino, do protagonista), podem ambos ser considerados como as imagens especulares que Ulrich, o homem sem qualidades, fornece da sociedade que o circunda e da pessoa que lhe é mais próxima. Ele dissolve-se nestas duas imagens que apresentam por sua vez uma intrínseca duplicidade.

A acção paralela constitui o modelo das acções simbólico-políticas da nossa época; mesmo quando elas assumiram o aspecto mais desvairadamente terrorista e sanguinário, o seu significado essencial foi cultural, isto é, mediado, reflectido, especular. A componente criminal, que está sempre bem presente na obra de Musil, é, tal como o consumo das drogas e dos psicofármacos, um aspecto fisiológico da catóptica contemporânea. Deste ponto de vista, as figuras frias da fenomenologia do já sentido produziram tantos desvios e ilegalidades quanto as figuras quentes: a corrupção e o estilo mafioso acompanham como sombras o neocinismo e o performativismo actual. Também eles, no entanto, contam sobretudo para o desafio cultural de que são portadores, o qual é verdadeiramente matriz

de efectualidade: não devemos esquecer que os heróis do nosso tempo não são mercadorias, mas dinheiro! Aliás, a partir do momento em que deixa de haver responsabilidade ética pessoal, em que o já sentido é a forma geral do sentir, o crime é uma eventualidade sempre presente.

Também a irmã gémea de Ulrich representa um paradigma do já sentido. Ela é o outro que conhecemos desde sempre, o fantasmático duplo de nós próprios que nos subtrai ao desespero de não termos identidade, à angústia da indeterminação. O modelo adélfico pertence às sensologias contemporâneas sob a forma das várias figuras do companheiro, do colega, do irmão de fé. Todas estas relações de afinidade e de familiaridade tornam-se no entanto, muito facilmente, no seu contrário: a facilidade com que são instauradas é paga com a instabilidade da ligação que supõem. A transformação do companheiro em réu, do sócio em infame, do colega em estranho, do confrade em apóstata, constitui um dos aspectos mais deprimentes da fenomenologia do já sentido. Mas como pode a fidelidade ter um sentido num mundo em que o sentir é tornado estranho? Estas metamorfoses podem verdadeiramente ser consideradas como traições? A socialidade sensológica associa e separa segundo uma lógica que se impõe a cada subjectividade particular. Os homens, segundo Musil, tornaram-se capazes tanto de se estriparem uns aos outros a sangue frio, como de viverem em boa harmonia. E, além disso, no mundo das moedas vivas tudo é reversível a tudo no *perpetuum mobile* da circulação.

Na língua italiana o verbo «sentire» tem, paralelamente ao significado geral de perceber através dos

sentidos, também o significado mais específico de ouvir, escutar. Parece, pois, que o já sentido é na verdade um já visto, um já tocado, um já gostado, um já cheirado, mas mais essencialmente um já saboreado, um já escutado. Este primado do ouvido sobre os outros sentidos, implícito na palavra italiana, é uma armadilha linguística ou reflecte um aspecto importante da sociedade contemporânea? Os filósofos da música dividem-se entre os que consideram o ouvido como o sentido mais socializante, mais susceptível de promover uma dimensão colectiva, e os que pelo contrário o acham o sentido mais íntimo, mais pessoal, mais orientado para a percepção dos movimentos da alma. O que é que se escuta? O que ouvem ao mesmo tempo todos os outros, ou a voz da própria consciência? No entanto, assim formulada, a questão propõe a separação entre exterior e interior, entre social e individual, que a experiência do já sentido superou. Por um lado, de facto, a socialização do sentir que ela implica não tem nada a ver com a existência de uma efectiva comunidade sensitiva e afectiva, como a de um público de um concerto: o essencial do já sentido não consiste numa recepção colectiva, mas no facto de o som chegar até nós já socializado, já percebido, já passado através da porta da percepção. Por outro, o já dito da minha voz íntima apresenta-se na experiência do especularismo sensitivo como algo de estranho, não essencialmente diferente do que chega até mim do exterior: os sons que provêm da minha alma ou do meu corpo não os reconheço como meus; a escuta de mim próprio assemelha-se, assim, mais a um ouvir e a um escutar às escondidas do que a um sentir-me a mim próprio.

Precisamente esta ambiguidade do ouvido faz dele o paradigma do sentir actual. Nas descrições da sociedade contemporânea como sociedade do

espectáculo, como sociedade da imagem, como videocultura, é privilegiada a dimensão visual; a sociedade actual é de tal modo considerada como a continuação quer da civilização grega, que atribuía à teofania, ao aparecer, à visibilidade, um papel fundamental, quer da civilização moderna que muito justamente foi definida como a época da imagem do mundo. Se o já sentido parece mais um já ouvido do que um já visto, isso deve-se provavelmente à pretensão de ser, não mercadoria, mas dinheiro, ou melhor, moeda corrente. O *acusma*, aquilo que se ouve, é mais fluido e circulante do que o *theasma*, aquilo que se vê. Mas ainda mais fluido e circulante é o que foi ouvido, o que foi já sentido, e que por isso nos dispensa de o ouvirmos de novo: isso é subtraído ao risco, às incertezas e ao desgaste de uma nova fruição, de um novo consumo, de uma nova recepção. O já sentido é pois uma escuta já feita, purificada pelo valor de uso, um capital vivo de vozes, de sensações e de afectos para investir sem saber do que se trata, sem jamais os ouvir ou os sentir! O primado do ouvir sobre os outros sentidos revela assim, em última análise, a precedência de um silêncio pós-musical, pós-fónico, pós-acústico sobre todas as experiências do já sentido. Este silêncio é o lugar do máximo alheamento do sentir.

Depois das máquinas que agem e das máquinas que pensam, a imaginação científica explora hoje a hipótese de uma máquina sensitiva. A inclusão do problema da sensibilidade e da afectividade nas ciências cognitivas é uma consequência do grande acontecimento de que somos testemunhas neste fim de milénio, a alienação do sentir num já sen-

tido que não pertence já ao homem. As interrogações sobre o que se experimenta para se ser um morcego ou para se ser uma pedra, não são extravagantes fantasias filosóficas ou científicas, mas colocam-se num horizonte histórico-cultural em que por um lado é subtraída ao homem a faculdade de sentir, e por outro toda a dimensão estética adquire efectualidade e poder. Nesta nova perspectiva, torna-se objecto de reflexão o ser do morcego, o ser da pedra e o ser em geral, isto é, uma susceptibilidade geral para sentir, independente do sentir na primeira pessoa. A pergunta sobre quem sente é assim definitivamente substituída pela pergunta sobre quem administra e gere a circulação do já sentido.

II

Arqueologia do sentir

O já sentido é o ponto de chegada do acontecimento plurimilenar do sentir ocidental. Não pode ser compreendido plenamente senão através de um trabalho de escavação, que descubra e mostre os múltiplos estratos aos quais se sobrepõe. A primeira camada, que uma arqueologia do sentir descobre, faz-nos conhecer a experiência afectiva e emotiva da época burocrática. É o modo de sentir dos nossos avós e bisavós; encontrou a sua formulação teórica na passagem do século XIX para o século XX.

Como é o sentir numa situação em que a burocracia detém o monopólio da acção eficaz? Em que a realidade efectual se determina através do mecanismo de uma actividade formal, predeterminada, fundada na impessoalidade, na documentação, na relação hierárquica, na distribuição das competências, na oficialidade das funções, no vencimento fixo, independente do rendimento? Qual é o estatuto da vida estética na época burocrática?

Ela existe num âmbito que por definição não pode ser efectual, nem prático e por isso se coloca numa relação de total alheamento em relação à acção burocrática, que está ligada à satisfação das necessidades e ao atingir dos objectivos. Neste con-

texto, o sentir é o contrário do agir: quem está envolvido na execução de uma rotina administrativa, cujas etapas estão estabelecidas desde logo à partida, não deve dar oportunidade a imprevistos emocionais, a intemperanças afectivas, a comprazimentos ou a desgostos que derivam da sensibilidade. A ética burocrática impõe um comportamento ritualizado no qual o sentir é colocado entre parêntesis, é suspenso, reenviado e destinado a outros lugares e a outros contextos.

Enquanto a burocracia administra as necessidades e os objectivos do indivíduo, a força motriz do sentir reside numa pulsão anónima e impessoal que não se identifica com o utente dos serviços burocráticos. Nem sequer os nossos avós sentiam de um modo singular ou subjectivo: para encontrar tais determinações é necessário escavar ainda muito mais. Mas estes, pelo menos, sentiam de um modo interior: o processo de alheamento e de reificação não tinha ainda investido as emoções e os afectos, que ficavam protegidos num universo oposto à exterioridade do mundo prático. A pulsão não pertence a alguém identificável no registo civil, recenseado e registado nas juntas de freguesia: mas também não é algo que possa ser administrado por uma repartição, por um departamento ou por um secretariado; é uma modalidade do sentir que não se identifica com o indivíduo, mas que implica a existência de um mundo interior, de que participam as pessoas sensíveis e cultas.

A época burocrática rege-se pois por uma completa separação entre o agir e o sentir: de um lado está a organização que administra racionalmente as necessidades e dirige a realização dos objecti-

vos, do outro está uma interioridade pulsional, um modo de ser sensível, emocional, afectivo que se opõe ao universo burocrático. Esta oposição do sentir manifesta-se de dois modos fundamentais: como concepção de um mundo em que se fazem valer princípios contrários aos seguidos pela burocracia, e como concepção de um mundo que tem uma relação de rivalidade mimética com a burocracia; a primeira escolha é a que caracteriza a estética da vida, a segunda escolha, pelo contrário, caracteriza a estética da forma. Pulsão para a vida e pulsão para a forma partilham o sentir da época burocrática: por um lado a vida, a do que tem um elevado, mas não exclusivo, amor às artes, apresenta-se como um tipo de experiência que apresenta características opostas à prática burocrática; por outro a forma, sobretudo mas não exclusivamente a da obra de arte, apresenta-se como um tipo de organização aparentemente semelhante, mas substancialmente superior à organização social.

As duas formas fundamentais sob as quais se apresenta o sentir na passagem do século XIX para o século XX foram diferentemente definidas: a primeira como vida, empatia, experiência vívida; a segunda como forma, abstracção, vontade de arte. Ambas estão numa relação de oposição com o agir burocrático, mas nesta oposição seguem estratégias diferentes: a primeira considera o sentir como algo desde sempre radicalmente oposto à organização burocrática, a segunda, pelo contrário, vai buscar à experiência burocrática o princípio da forma, mas só para radicalizá-la e emancipá-la completamente de todo o domínio prático. Ambas partem de pulsões supra-individuais e visam uma dimensão colectiva, um sentir partilhado.

Esta comunhão é perseguida directamente pela estética da vida e só indirectamente pela estética da forma. O sentir partilhado e participado constitui o aspecto essencial da estética da vida; alcanço um sentir em conjunto no mesmo momento em que perco o sentir individual: com a mesma mão dou e tiro. A embriaguez desta forma de afectividade está precisamente num palpar colectivo, numa interioridade partilhada imediatamente. Um processo completamente diferente está na base da estética da forma: o essencial é renunciar a um sentir individual, é abandonar a própria afectividade na experiência do objecto, do ritmo, da coisa. De tal anulação deriva uma vertigem que nos arrasta para um modo de ser no qual a faculdade do sentir é intensificada ao máximo e potenciada de modo autónomo e anónimo: só este dado estranho ao sentir individual pode fundar uma comunidade interior. Nesta perspectiva, é preciso que eu já tenha dado tudo para receber tudo, e de tudo quanto me apodero permanece sempre como estranho ou, no máximo, como metáfora da minha desposseção.

A estética da vida é animada por uma pulsão de identificação imediata, de participação, por um alento de comunhão das almas: é todo um mundo de sussurros e de confidências, de tremores e de consonâncias, de contágios e de fusões, de silêncios eloquentes e de palavras cúmplices, de recordações e de nostalgias, de angústias, de emoções, de afectos, de sensações, que se alimentam da reciprocidade das trocas e do sentir o sentir, que tantos escritores e romancistas entre o século XIX e o século XX representaram e descreveram. O que desperta alguma admiração é que todo este univer-

so de momentos privilegiados, de frases memoráveis, de efabulações e de mitologias pessoais, de encontros e de cartas, de audições de concertos e de visitas de museus, de excursões e de passeios partilhados, de noites e de dias passados com almas gémeas, estivesse inteiramente satisfeito consigo próprio, não tivesse outro fim para além da experiência de uma interioridade em comunhão. Tudo isto produziu na verdade muita literatura, até de grande qualidade, mas o objectivo principal dela foi o de fornecer modelos de um sentir que se basta a si próprio, que não sai do círculo vicioso da produção de outras experiências vividas. Para quem está habituado ao horizonte do já sentido, tudo isto produz um efeito um pouco claustrofóbico pela impossibilidade de passar à efectualidade, e também um pouco melancólico pelo enorme desgaste de energias de que necessitou. No entanto, constitui uma premissa essencial do já sentido: na estética da vida, as faculdades emocionais e afectivas não são ainda socializadas, mas são já essencialmente colectivas. A estética da vida funda uma colectividade estética que se propõe o objectivo infinito de sentir tudo.

Uma tal imensidão de perspectivas, ligada à tendência de nunca se satisfazer com aquilo que é dado, conduz a estética da vida a resultados trágicos: nasce nela a suspeita prejudicial por tudo o que conduz e se inclina à estética formal e projectual da acção burocrática. Estes profissionais do sentir que pretendem transformar a fragilidade, a doença, a marginalidade num privilégio, que desdenham e desprezam o mundo exterior do trabalho, dos horários, da repetição quotidiana, acabam depois verdadeiramente queimados pela chama da vida, que se revela assim indistinguível da morte.

A recusa de tudo o que é estável, fixo, determinado, a pulsão que leva a passar para além de toda a forma, o movimento que transgride e que excede todo o limite, o desejo de levar os afectos até um grau de intensidade máxima, a propensão para ver os estados febris como situações de graça — tudo isto lança estes extremistas do viver numa corrida que não se detém perante nada, que arrasta tudo o que ainda mal acabou de se condensar e de se consolidar e que precipita tudo na voragem de uma infinita desolação.

O que, no fundo, importa na pulsão de vida não é o continuar a viver, mas a experiência de uma interioridade partilhada aqui e agora, que se apresenta como absoluta e incondicionada e que não se preocupa minimamente com o seu futuro. Por isso a pulsão de vida não se distingue da pulsão de morte. No fundo é igual para ela deixar-se levar pela alegria e pelo regozijo ou mergulhar na completa devastação moral e física: o essencial é que isso aconteça numa comparticipação de emoções e de sensações. Neste horizonte do sentir, também a morte assume as características afectivas da vida: é quente e impetuosa, fervorosa e veemente, quer quando se aproxima num abraço fatal, quer quando maldiz com berros aflitos e atroztes tudo quanto, subtraindo-se à identificação, resiste à destruição e à dissolução. A morte revela-se portanto a experiência vivida por excelência, porque o sentir, na sua separação estrutural em relação à acção, pouco tem a ver com a efectiva experiência histórica: a estética da vida é também simultaneamente uma estética da morte, porque, recusando-se à efectualidade do mundo exterior e da forma, fecha-se na solidão de um mundo ilusório. Não é possível fundar nenhuma socialidade real sobre a mera interioridade.

Contra esta impossibilidade bateu-se em vão durante décadas a chamada filosofia da vida, que nas suas manifestações mais profundas e articuladas, tal como na obra de Georg Simmel, procurou superar o limite estrutural da experiência vivida, fazendo dela não só a fonte do sentir, mas também o motor da acção. Na realidade, o sentir torna-se efectual apenas mediante o processo de exteriorização e de alheamento por que hoje passa: enquanto ficar fechado no âmbito da interioridade, este salto para o mundo da prática está-lhe vedado, porque este mundo está já ocupado de modo exclusivo pela acção burocrática. A obra de Simmel parece-nos muito interessante porque de facto descreve um mundo em que o sentir condiciona e determina a história; neste aspecto, a sua intuição teórica antecipa a condição contemporânea: todavia, ao contrário de Musil, ele não chega jamais à intuição do modo de ser do já sentido e da sensologia, porque, para ele, o sentir enquanto vida identifica-se com a interioridade. Esta interioridade pode ser o mais colectiva e impessoal possível, mas permanece no entanto sempre longe da spectral exterioridade do homem-coisa: ela torna-se mesmo mais do que vida, mas esta dimensão é depois novamente reconsiderada como um aspecto de um conceito mais amplo e compreensivo da vida, que se exalta e se transcende, mas também se destrói e se reduz a nada.

A estética da forma, que é o outro modo do sentir da época burocrática, segue um caminho oposto à estética da vida: não alarga o raio da interioridade ao máximo possível, mas pelo contrário restringe-o, limitando e reduzindo ao mínimo a

sua extensão; a primeira procede por identificação e empatia, a segunda por separação e abstracção. A experiência da arte reconhecida na sua irreduzível especificidade como forma constitui o ponto de referência fundamental deste modo de sentir. Mas porquê sentir a forma? O que significa ser levado pelo querer artístico? E por que razão a experiência da arte está tão indissolivelmente ligada a uma categórica exigência de impessoalidade?

A partir da segunda metade do século XIX, o formalismo artístico constitui uma verdadeira ética do sentir estético: o estilo, o ritmo, a lei interna da arte afirmam-se como imperativos absolutos de uma micro-sociedade cultural que se afirma como a verdadeira aristocracia intelectual. Enquanto a estética da vida entra num conflito aberto com o mundo burocrático, a estética da forma pretende combatê-lo no seu próprio terreno, o do limite e do autocontrolo, e considera que pode vencê-lo fazendo da forma não um constrangimento exterior, mas o objectivo de uma pulsão interior, de um sentir mais profundo e mais anónimo do que as necessidades e os interesses individuais. A grandeza, a solenidade, a aura da arte e da poesia moderna derivam em grande parte deste desafio que, mais do que o objecto produzido ou desfrutado, diz respeito ao sentir daquele que silencia e suspende a própria subjectividade a favor da pura experiência da forma. Neste ascetismo mundano, a força do sentir concentra-se na essencialidade da visão e da escuta. A sensibilidade adquire uma pureza absoluta e afirma-se completamente autónoma em relação ao mundo exterior e às tumultuosas e confusas palpitações vitais. Um clima de rarefeita elegância, de serena compostura e de nobre simplicidade circunda estes sacerdotes da forma. O impulso para uma

ordem cósmica realiza-se através de incessantes operações de contenção, de subtracção, de omissão, até que a faculdade de sentir seja exclusivamente ocupada, concentrada e absorvida pela experiência de uma estrutura essencial.

No entanto, esta tendência para tirar, para suspender, para abstrair, não se detém perante a forma humana, nem perante a figura geométrica: na pulsão para a forma, esta acaba ainda por resultar algo de excessivo, de supérfluo, de inútil, de inadequado à pura interioridade de uma abstracta vontade de arte. A aventura formal da arte moderna foi sempre tentada pela ausência, pelo silêncio, pela página branca, entendidas não como falhas, mas como realizações absolutas de um querer sentir só o essencial.

Contemporaneamente, todavia, o sentir formal manifesta-se também de modo oposto como repetição infinita de uma configuração, de um modelo, de um *pattern* entendido como exemplar e destinado assim a ocupar todo o espaço disponível, a transformar o caos num universo completamente ordenado, a fazer florescer um acréscimo de força formal que considera não ter ainda acabado a sua missão. O *horror vacui* que anima esta atitude não é mais do que a outra face do *amor vacui* que leva à anulação da forma: a lógica extremista do «tudo ou nada» é consubstancial ao sentir artístico moderno. A busca do essencial converte-se assim num exercício de decoração fitomórfica, floral, vegetal, em que a condição burocrática do homem reduzido a planta é implicitamente reconhecida e legitimada. Arte pura e ornamento pertencem a um mesmo sentir que tem dois inimigos a combater: um *inimicus*, um inimigo interno que é a pulsão de vida, e um *hostis*, um inimigo externo que é a burocracia.

Com a primeira, a vitória é sempre incerta: a pulsão de forma poderia levar a melhor somente na medida em que não apenas retirasse mas acrescentasse incessantemente, mantendo sem alteração uma estrutura cujos conteúdos mudam sempre. Só na condição de ser ocupada por um trânsito contínuo graças ao qual coisas novas ocupam o lugar das velhas, é que a forma é imortal: mas este vaivém depende de uma atitude receptiva, de uma disposição para alojar o estranho, por uma vontade de receber o exterior que excede a pulsão de forma, a qual, precisamente enquanto pulsão, fica ligada ao mundo da interioridade e não consegue emancipar-se no sentir de uma possessão ritual. A pulsão de forma, devorada pela sua tendência para abstrair e separar, acaba muitas vezes por ficar prisioneira de um esquema estéril e mudo que a pulsão de vida com facilidade quebra e subverte: o resultado desta luta é muitas vezes o triunfo da confusão, o regresso do caos.

Com o segundo inimigo, a burocracia, a derrota da pulsão de forma é sempre certa: o confronto entre uma forma que superintende as necessidades e os objectivos e uma forma que modela objectos, comportamentos, palavras artísticas, resolve-se fatalmente a favor da primeira. O sentir formal é obscuramente consciente de tal inferioridade e procura remediá-la, quer elevando a arte a uma dimensão de absoluta alteridade em relação ao mundo comum, quer, pelo contrário, rebaixando-a ao nível do mundo quotidiano e primitivo. No primeiro caso, todavia, esta alteridade não se torna nunca algo de efectual, mas perde-se em experiências paradoxais e, em última análise, autodestrutivas, nas quais também a forma material é dissolvida a favor de uma negatividade que não serve para nada. No

segundo caso, a revalorização das artes decorativas e a descoberta das artes selvagens, movidas pela exigência de integrar no mesmo sentir formal tanto os produtos artísticos quanto os produtos utilitários, não chega a reconstruir numa efectiva unidade o mundo das coisas e volta a criar distinções entre bom gosto e mau gosto, entre funcionalidade e *kitsch*, entre vernacularidade pós-moderna e internacionalidade anónima.

Fazer da forma um princípio geral de compreensão de todo o processo histórico foi uma das grandes ambições do historicismo alemão, logo a partir de Wofflin. O pressuposto em que tal ambição se baseia é a existência de um sentir colectivo fundado na experiência da forma, que atravessa todas as dimensões da vida pública e privada. A aspiração a uma história sem nomes próprios, em que o desenvolvimento autónomo dos estilos ocupou completamente o lugar dos factos casuais de cada personagem, antecipa em certos aspectos a condição actual, em que toda a dimensão subjectiva do sentir é cancelada: nomeadamente, o modo como Worringer descreve o processo de abstracção, e que consiste em ser-se ocupado pela obra de arte entendida como algo necessário e inalterável, parece-me prefigurar uma experiência do sentir que ultrapassa os limites da sociedade burocrática e dos seus actuais desenvolvimentos sensológicos. Todavia, enquanto o primado do estilo sobre a vida permanecer também ele fundado por uma força de natureza pulsional, não se sai do horizonte da interioridade, ao qual se contrapõe a dura efectualidade da acção burocrática.

As estéticas da vida e da forma impregnaram profundamente o sentir entre o século XIX e o sé-

culo XX, mas não de um modo exclusivo nem total: de facto, a par da burocracia, a ideologia foi o outro grande fenómeno sócio-cultural que condicionou o modo de sentir destes dois séculos. Ainda que a sua teorização seja um pouco posterior, ela manifesta-se em toda a sua força no fim do século XVIII. É então que, suscitando uma enorme surpresa em todo o Ocidente, o pensamento sob a forma de um conjunto de crenças ligadas aos interesses colectivos adquire uma efectualidade prática nunca vista anteriormente. Esta socialização da faculdade cognitiva é acompanhada pela afirmação de valores e pela mobilização de afectos, impondo-se como uma experiência total que envolve todas as faculdades do indivíduo: o pensar torna-se já pensado, até porque subordina a si o agir e o sentir, porque anula a autonomia da dimensão prática e da dimensão emocional.

No horizonte ideológico, o sentir encontra-se exposto a uma intimação, que exige que ele se decida finalmente de uma vez por todas, de modo empenhado e irrevogável, a agir sobre esta ou aquela opinião de modo a transformá-la numa crença, em algo de mais operatório, de mais estável, de mais vivo do que o mero pensar. Exige-se, em suma, ao sentir que se vincule e se comprometa com um conjunto de ideias já pensadas e se sinta obrigado a uma relação de solidariedade emotiva com os interesses de uma colectividade determinada. Enquanto que para o funcionamento do aparelho burocrático o sentir nada conta, de tal modo que podemos deixá-lo livremente organizar-se num universo interior na única condição de não interferir no mundo efectual, para a ideologia, pelo contrário, é essencial que ele esteja subjuga- do: ela não pode passar sem o contributo de ele-

mentos emotivos, afectivos e sensitivos, que são determinantes para fazer pender para o seu lado a balança da opinião.

Nesta situação, como pode o sentir afirmar a sua independência? Ele deve apresentar-se precisamente enquanto agir, afirmar-se como faculdade inseparável da acção: sair do âmbito da passividade e da receptividade para ser essencialmente actividade. Na época ideológica, o sentir é o motor de acções que têm o seu fim em si mesmas. Na verdade, enquanto ele tiver o sentido de sofrer e suportar, não pode subtrair-se às injunções da ideologia, que o oprime e o esmaga em nome dos interesses colectivos que representa, o culpabiliza e o incrimina em nome dos valores e da idealidade, de que ele se faz porta-voz. O sentir-acção que se contrapõe à ideologia não pode, assim, ser subjectivo: o estrato que a nossa pesquisa arqueológica descobre não diz ainda respeito à dimensão da subjectividade. Ele apresenta-se sob duas formas: a primeira tem um aspecto universal e espiritual, e é o «pathos»; a segunda tem um aspecto singular e animal, e é o coração. «Pathos» e coração são modalidades do sentir que se manifestam por excelência como acções reais.

Enquanto acções reais, «pathos» e coração não constituem estéticas em sentido estrito. De facto, o primeiro coloca-se bastante acima de um saber que tem por objecto apenas o sentir: ele é antes algo essencialmente espiritual, ou seja, uma experiência da racionalidade provada na sua riqueza, vivacidade e universalidade. O segundo coloca-se bastante abaixo de um saber que tem por objecto o sentir, porque não chega a constituir totalmente um conhecimento sistemático deste, nem muito menos uma teoria, e precisamente pela sua singularidade

irrepetível pode ser apenas objecto de narração. Assim, o «pathos» desemboca numa filosofia do espírito artístico, que considera o sensível só em função do racional; o coração, pelo contrário, desemboca numa literatura que mostra dramaticamente ou narra factos particulares, cujo significado escapa aos protagonistas e talvez até ao autor.

No seu esforço para se tornar autónomo da ideologia, o sentir deve vencer rapidamente no plano da realidade e das coisas concretas. Isto pode acontecer de dois modos, como «pathos» espiritual ou como coração. No primeiro caso, o sentir coloca-se numa relação de rivalidade mimética com a ideologia, isto é, tem de ser infinitamente mais racional e mais real do que ela: a noção de espírito, tal como é pensada por Hegel, responde perfeitamente a esta exigência. De facto, o espírito é a realidade do pensamento, é a dimensão activa do pensar, o qual, saindo da sua quietude, não se subtrai à dor, ao conflito, ao sofrimento, mas abraça-os, domina-os e supera-os, afirmando o primado de uma experiência universal sobre os interesses particulares ligados à ideologia. Se a faculdade cognitiva permanecesse tranquila no seu âmbito, sem entrar em relação com o mundo sensível, não haveria qualquer «pathos»: o exercício abstracto do intellecto ou a investigação filológico-erudita também não podem pôr-se a competir com a ideologia, a qual consegue lançar no grande teatro da história classes sociais e nações inteiras. A partir do momento em que o pensar, na forma do já pensado, se torna uma arma extraordinariamente potente, o «pathos» do idealismo é a única forma filosófica sob a qual o sentir, tornado completamente uno com o pensar e com o agir, pode opor-se ao seu uso instrumental.

No segundo caso, o do coração, o âmbito cognitivo é completamente abandonado e é tudo dirigido para a realidade animal do sentir. O coração é, para Kleist, o autor em que esta dimensão emotiva encontrou o seu desenvolvimento mais extremo, completamente independente da opinião, da crença, da ideia. É algo inexplicável e até inexprimível; ele nem sequer dá tempo para pensar, mas surpreende quem o transporta no peito, obrigando-o a acções de cujo pleno significado e de cujas gravíssimas consequências não se apercebe totalmente. Estas acções, na maioria dos casos, não são totalmente loucas; antes se apresentam a quem as realiza como razoáveis ou, pelo menos, justificáveis, por vezes até de acordo com o bom senso: todavia, esta é uma mera aparência, porque elas quebram frequentemente a identidade moral, aviltam a dignidade, destroem o carácter de quem as realiza, conduzindo-o para um beco sem saída, para uma contradição, para um paradoxo de onde não sabe sair. O importante é que o coração se imponha como a única realidade completamente irreverente em relação à vontade, aos pensamentos, às intenções dos indivíduos: ele não pode ser objecto de nenhum conhecimento, nem permitir qualquer previsão. O primado do sentir afirma-se assim de modo mais radical contra a ideologia do que fazendo apelo à teoria e aos interesses simultaneamente, considera-se suficientemente ancorado quer no mundo racional, quer no mundo real. Nas suas obras, Kleist mostra como o coração é mais forte do que as várias formas do já pensado ideológico (militar, social, racial, amazónico, religioso...)

Precisamente por estar orientada para criar e manter um consenso social o mais amplo possível,

a ideologia tende a ocultar as contradições internas e a apresentar uma visão conciliada e harmônica da realidade que reflecte: este recalçamento do oposto acontece mediante processos de racionalização, nos quais o conflito dos interesses é escondido por detrás de uma fachada de defesa, ou mediante formações de compromisso baratas em que coisas incomparáveis entre si são apresentadas como afins. Pelo contrário, o «pathos» e o coração são formas do sentir ligadas a uma experiência profundíssima da oposição. Tanto um como o outro acham desprezível e cómica a pretensão da ideologia e não se subtraem ao reconhecimento do conflito que os atravessa.

Isto acontece no entanto de duas formas completamente diferentes. O «pathos» está ligado ao movimento temporal do espírito, o qual se diferencia do intelecto analítico por ser essencialmente processo histórico: não mantém os opostos contraditórios que o dividem, mas suprime-os a qualquer custo, conservando todavia o significado essencial de tal conflito. A dialéctica hegeliana é exactamente a máxima teorização do seu modo de proceder.

No coração, pelo contrário, os opostos contraditórios permanecem um contra o outro, fixados estaticamente numa relação de exclusão recíproca que não pode ser desligada do tempo, porque, para o coração, aquilo que foi afectivamente e emotivamente sentido uma vez conserva uma validade permanente: «semel verum, semper verum» é a sua divisa. Infelizmente, o coração não pode excluir-se da contingência histórica, em que situações semelhantes se revelam diferentes e, inversamente, fenómenos distantes entre si mostram inesperados parentescos: assim, ele acaba fatalmente por albergar em si próprio emoções e afectos opo-

tos, os quais, na sua fixidez, permanência, imobilidade, dão lugar a um enigma. Este pode ser vivido dramaticamente, como acontece no coração da kleistiana Pentesileia, ou serenamente como acontece no coração da kleistiana Alcmena.

O «pathos» é uma experiência de liberdade, de vitória espiritual sobre as adversidades; ele abre-nos as portas de um sentir universal de que o filósofo é, em última análise, o porta-voz. Inversamente, o corpo é manipulado pelo coração como uma marioneta é movida pelos fios que a conduzem; o coração é, por sua vez, prisioneiro no peito de quem o transporta, como um destino a que é impossível subtrair-se. O espírito é o lugar por excelência de uma comunicação que funda a condição humana; o coração, pelo contrário, remete-nos para o silêncio da condição animal.

«Pathos» e coração são assim incompatíveis entre si. Do ponto de vista do «pathos», o coração é o que de mais estranho ao espírito se pode imaginar: é o incompreensível em si. Na verdade, a dimensão animal é para ele muito mais inexplicável do que a divina, porque esta não é mais do que a racionalidade consciente que se realiza no mundo histórico, enquanto na primeira a presença simultânea de afectividade e de materialidade constitui uma contradição sem solução. Hegel atribui essas características ao antigo Egipto, que, não por acaso, ele define como o país do enigma: o culto religioso dos animais, o carácter simbólico da arte, a mistura do vivo e do morto, do humano e do animal, de uma inteligência agudíssima orientada para objectivos particulares e de uma dependência completa em relação ao obtuso dado empírico, constituem enigmas que não podem ser objecto de desenvolvimento e de iluminação.

Do ponto de vista do coração, o «pathos» é uma ilusão, por detrás do qual se esconde a acção enigmática do coração. Quem acredita que é animado pelo espírito absoluto, pela autoconsciência moral, pela razão incondicionadamente certa da pureza e da legitimidade das suas intenções, é vítima de uma cegueira ainda maior e mais fatal do que quem, pelo contrário, se inclina humildemente perante o reconhecimento do inexplicável. Na narrativa dedicada aos acontecimentos da vida de um mercador da época da Reforma, Michael Kohlhaas, Kleist conta precisamente como um homem extremamente honesto e escrupuloso se transforma num bandido feroz e sanguinário: todavia, esta mudança é-o apenas na perspectiva distorcida do mundo, porque Kohlhaas é desde o início simultaneamente um dos homens mais íntegros e mais terríveis do seu tempo. Não é a exigência espiritual de ordem e de justiça que é o verdadeiro motor das suas acções, mas antes o seu coração, cuja única aspiração substancial consiste em encontrar o seu destino numa morte que sele para sempre o sentir num enigma definitivo. Este enigma é a única propriedade que pode acompanhá-lo no túmulo. Só a realização de tal desejo, que parece mergulhar as suas raízes na mentalidade do antigo Egipto, pode tornar o espírito humano pleno de inefável e indizível serenidade.

À precária e sempre incerta legitimidade da ideologia, o «pathos» e o coração respondem de modo diferente. O primeiro, através de uma auto-fundação absoluta que se baseia na auto-reflexividade do espírito, no facto de que ele é o mundo da autoconsciência presente a si própria, a qual pode

sempre dar razão àquilo que prova e assim garantir o perfeito controlo da situação, mesmo nas condições mais incómodas e desfavoráveis. O segundo, através da sua completa opacidade, do seu não-saber que é apenas sentir de modo coercivo e imperativo o que em cada caso se deve fazer. Kätchen von Heilbronn é a personagem kleistiana em que este aspecto é mais evidente: esta rapariguinha é obrigada a seguir o amado nas condições mais humilhantes por uma força que não pode explicar, mas que se revela no final vitoriosa contra a falsa consciência e as inúteis intrigas das outras personagens.

Os dois modos de sentir anti-ideológicos, o «pathos» espiritual e o coração animal, desempenham portanto uma função tranquilizadora que confia os homens à história universal ou ao seu destino particular: o importante é que tanto a história como o destino são independentes do interesse colectivo de onde parte quem segue o já pensado ideológico. Por isso, o «pathos» e o coração tiveram uma grande força de atracção nos últimos dois séculos e conjuntamente com a pulsão de vida e a pulsão de forma constituíram importantes modelos de sentir: a influência do idealismo foi importante pelo menos até à primeira metade deste século e a representação das acções do coração constituiu o objecto de tanta literatura e de tanto cinema até aos nossos dias.

Acção e firmeza não são todavia suficientes para fazer do «pathos» e do coração uma realidade efectiva que se impõe na sociedade por si própria como a ideologia. Por mais esforços que Hegel faça para afirmar o carácter concreto e histórico do espírito, o seu modo de estar em paz com a realidade, ele reconhece todavia que este, como a ave de

Minerva, inicia o seu voo quando chega o crepúsculo. A ideologia e a sensologia fornecem-nos a experiência de uma faculdade humana, respectivamente a de pensar e de sentir, que se impõe de modo exteriormente independente, anónimo, social: e isto vai, sem dúvida, para além daquele mútuo reconhecimento entre espírito da filosofia e espírito do mundo em que Hegel pensava. No já sentido não é de modo nenhum o espírito que presta testemunho a si próprio, mas é, pelo contrário, a matéria orgânica que se apropria das faculdades perceptivas, como os Ménones do antigo Egipto, aquelas grandes estátuas de pedra que produzem sons ao nascer do sol.

De uma outra perspectiva, o espírito idealista parece, pelo contrário, antecipar a sensologia contemporânea: na sua mobilidade, na sua maneira de ser camaleónica, mudando continuamente de côr, para voltar depois ao ponto de partida. A moeda viva é, à primeira vista, uma espécie de realização do espírito, a ideia que se realiza a si própria ao poder ser sempre diferente e ao poder sempre regressar a si própria. No entanto, ela move-se num contexto abstractamente espectral, que é precisamente o contrário da total plenitude e vigor do «pathos», que se manifesta no carácter: a moeda viva apresenta aspectos opostos à determinação, ao sentido de responsabilidade e à coragem de um verdadeiro carácter. Não pode passar sem tais qualidades, porque não deve padronizar o seu sentir e lutar contra o mundo hostil, mas, pelo contrário, reflectir o já sentido e opor-se às ilusões, às utopias, aos devaneios sem resultados. Ela é já realidade efectual; não tem qualquer necessidade de voltar a percorrer o longo itinerário da sua formação, de chamar a si a imensa tarefa da história universal,

de contar de modo particularizado a sua experiência para chegar a ser real.

No que diz respeito ao coração, a certeza da realidade do seu sentir é ao mesmo tempo ponto de partida e ponto de chegada; ele é um dado do qual não se parte, seja o que for que aconteça. A comédia de Kleist, que vai buscar o título à personagem do Anfitrião, representa muito bem a posição do coração em relação a um mundo que se assemelha surpreendentemente ao mundo sensológico. As moedas vivas deste mundo são os deuses que, não tendo um corpo humano, criam um igual ao dos homens: Júpiter torna-se igual a Anfitrião, para possuir sob estas falsas roupagens a mulher deste, Alcmena; Mercúrio torna-se igual a Sósia, o escravo de Anfitrião, para ajudar o rei dos deuses na sua tarefa. Anfitrião e Sósia são assim expulsos da sua experiência sensorial, da sua identidade, do seu papel social e colocados perante duas figuras que em nada se distinguem deles: os deuses são o seu espelho. Estas imagens especulares pretendem ser mais verdadeiras do que os originais, que são tratados como impostores. Muito mais delicada é a posição da mulher de Anfitrião, Alcmena, que depois de ter passado a noite com Júpiter pensando que era o seu marido, é posta perante a seguinte interrogação: quem a possuiu comportou-se mais como marido ou como amante? O problema, evitado num primeiro momento por Alcmena, volta-se a pôr quando o diadema que lhe foi deixado por Júpiter mostra a inicial do nome divino, não o de Anfitrião. O povo inteiro, chamado a um confronto para decidir qual é o verdadeiro Anfitrião, indica o falso e, no mesmo erro, cai também Alcmena! Ainda que desmentida por Júpiter, que no final se descobre, Alcmena permaneceu sempre fiel ao seu coração e, no deus, não amou senão o marido.

Na comédia de Kleist são confrontadas três dimensões: o coração (Anfitrião e Alcmena), a ideologia (Sósia e o povo de Tebas) e um terceiro modo de sentir que antecipa o mundo sensológico de hoje (os deuses). Particularmente importante é a relação entre o primeiro e o último: perante o poder de uma moeda viva que pode alienar radicalmente o homem de si próprio, «desanfitrionizar» Anfitrião e «dessoriar» Sósia, o sentir do coração parece destinado a uma total ruína. No entanto, o facto de Júpiter só poder suscitar o amor disfarçado em falsas roupagens, o facto de se lamentar durante toda a comédia por esta limitação e ser vítima de um delírio de ciúme perante aquele de quem teve de assumir a figura, assinala uma surpreendente desforra do coração e do humano (entendido na sua animalidade) contra o sensológico e o divino. Aquilo, no entanto, para o qual parece não haver remédio enquanto se permanecer no quadro da época ideológica é a extrema solidão desta experiência do sentir, que pode esperar um reconhecimento apenas por milagre!

Qual era o estatuto do sentir antes de a burocracia e a ideologia se imporem como formas de poder que condicionam a sensibilidade e a afectividade de gerações inteiras? O estrato que a investigação arqueológica descobre pertence ao século XVIII, a época do sentir individual: neste século, a dimensão económica possui uma plena consciência de si própria e afirma a autonomia do próprio modo de ser. Uma fractura profunda separa os aparelhos burocráticos e ideológicos dos séculos XIX e XX das sociedades civis e políticas dos séculos anteriores: uma distância não menor é aquela que

existe entre as experiências emotivas e estéticas das duas épocas. É necessário remontar ao século XVIII para encontrar o indivíduo, que está estritamente ligado a uma mentalidade mercantil que justamente agora celebra os seus triunfos.

Está implícito na noção e na própria palavra «indivíduo» a unidade das suas faculdades: ele é o indiviso, no qual o sentir é inseparável do conhecer e do querer. Mónada, elemento, princípio irreduzível dos próprios conhecimentos, acções e moções, o indivíduo percebe, calcula, persegue o que lhe traz vantagem e é a isso que subordina tudo: o seu sentir é, no fundo, uma contagem de prazeres e desprazeres, uma adição e uma subtracção, cujo resultado deve dar um número positivo.

O problema que está na base do sentir do século XVIII diz respeito à relação dos indivíduos entre si: se cada um está de facto fechado na procura do seu lucro, por que princípio se rege a sociedade civil? Uma resposta é dada pela economia política, que elimina a ideia primitiva segundo a qual no comércio a vantagem de um está ligada à perda de outro: a própria natureza — pensam os fisiocratas — promove um equilíbrio que concilia e harmoniza o interesse do vendedor e o do comprador. Da troca, ambos tiram proveito: as suas vontades individuais são na verdade levadas a obedecer às leis naturais do mercado, que garante automaticamente a realização de um fim superior aos pontos de vista particulares; tal fim consiste no bem-estar e na riqueza das nações.

Esta perspectiva, na qual cada indivíduo é em certa medida um mercador, identifica o sentir com a obediência às leis económicas: a liberdade que

promove é a do sistema mercantil no seu conjunto, que é regido pelo jogo aritmético da concorrência. Subtrair o sentir ao mercado e reivindicar para ele a autonomia que a economia pretende para si própria contra as intervenções exteriores torna-se assim a estratégia fundamental dos seus teóricos. Isto pode acontecer de duas maneiras: ou afirmando a pureza subjectiva de um sentir que se constitui como faculdade completamente independente do conhecer e do desejar, ou pelo contrário mergulhando todas as faculdades humanas no sentir comum de uma nação inteira que pertence aos primórdios da humanidade. A primeira via leva a uma estética do sentimento, que opõe ao indivíduo económico um uso superior da faculdade de prazer e de desprazer, a que só o sujeito pode aceder; a segunda via leva a uma sabedoria do sentido, que opõe ao indivíduo económico um uso do sentir inferior, mas mais aceso e mais vivido, que constitui o património de toda uma colectividade. Sentimento e sentido são assim as duas modalidades do sentir autónomo da época económica: o primeiro está ligado a uma elaboração formal, arquitectónica, sincrónica, da reflexão, cujo exemplo máximo é representado por Kant; o segundo está ligado a uma elaboração histórica, poética, diacrónica, da experiência, de que Vico é o máximo intérprete.

Na estética do sentimento e na sabedoria do sentido representa-se o problema fundamental da época económica: se cada um segue o próprio sentir individual, como se pode pensar que o mundo está organizado harmoniosamente em função de um fim? A partir do momento em que se põe em dúvida que o funcionamento natural do mercado possa automaticamente produzir uma finalidade, este objectivo deve ser atribuído de modo diferente.

Em Kant, nem o poder do conhecimento nem o poder de desejar podem desempenhar tal função: ela está, pelo contrário, ligada à actividade do juízo, que é precisamente a faculdade de pensar o particular como algo contido no universal. Não se pode renunciar à afirmação da finalidade da natureza e todavia ela não pode derivar de uma lei, de um princípio objectivo, mas apenas de uma máxima, de um princípio subjectivo. A descoberta, na observação da natureza, de uma unidade sistemática, quase como se o mundo fosse regido por um único desenho harmónico, é acompanhada, para Kant, de um profundo sentimento de prazer. O problema estético e o problema teleológico estão assim intimamente ligados entre si, de tal modo que sentir sentimentalmente significa antes de mais ter a possibilidade de uma experiência afectiva da unidade dos princípios da natureza e da harmonia do mundo. O facto de a este sentimento não poder nem dever corresponder nada de objectivo, e de a este juízo não poder nem dever corresponder nada de real, coloca todo o sentir estético num âmbito muito distante do mundo efectual das trocas económicas. Kant sublinha o carácter intermediário do juízo: ele desempenha uma função de ponte entre o conhecimento teorético da natureza e o exercício prático da liberdade. Trata-se no entanto de uma ponte colocada a tal altura, num clima tão rarefeito, que só pode ser atravessada por bem poucos. No entanto, ela domina, majestosa, o vale da economia, no qual não se pode erguer os olhos para o céu sem a ver.

A questão do fim é igualmente fundamental para Vico, que se interroga como é que de impulsos exclusivamente egoístas, virados para a obtenção do útil, como os que foram vividos pelos ho-

mens das origens, pode nascer e manter-se a sociedade humana. O que é certo é que a história real das nações decorre sob o traçado de uma história ideal eterna, que é sempre a mesma, a qual dá ordem, beleza e intrínseca finalidade às acções dos homens, transformando a ferocidade em força, a avareza em opulência, a ambição em saber. O conhecimento deste oculto desenho providencial não se obtém através dos livros, mas deve ser procurado em nós próprios, na consciência histórica de nos tornarmos naquilo que somos. A descoberta mais importante de tal investigação é o modo de sentir da humanidade primitiva, o qual, muito distante do cálculo e da prática dos números, está completamente mergulhado nos sentidos, totalmente sufocado pelos desejos, inteiramente enterado nos corpos: a natureza é percebida como um vasto corpo animado por violentíssimos afectos, que se manifestam numa pluralidade de fenómenos que são interpretados antropomorficamente. Tal como na concepção económica dos fisiocratas e na concepção estética de Kant, também em Vico a natureza desempenha uma tarefa harmonizante, conciliando e unificando os impulsos cruéis, brutais e desenfreados dos homens primitivos. Este modo de viver e de sentir não admite todavia qualquer separação; a sabedoria poética é ao mesmo tempo também afectiva, porque não distingue o real do imaginário. Ela não sabe fingir: é naturalmente verdadeira, aberta, credível, generosa e magnânime. Foram assim os poetas os primeiros historiadores das nações; eles viam com os seus olhos o que contavam ou, pelo menos, consideravam efectivamente que tinha acontecido. A poesia épica constitui a porta de acesso ao modo de ser dessa remota humanidade. Todavia, esta porta per-

mite-nos um verdadeiro ingresso a uma experiência, a um sentir radicalmente diferente do nosso? O sentido dos poetas é desde logo histórico; no fundo, eles estão mais próximos de nós do que dos seus contemporâneos, dos brutos idiotas e cruéis, dos *patacones* que povoam a América. Por isso, o senso comum das nações, que se opõe ao sentir económico do indivíduo e ao sentimento estético do sujeito, revela-se como um sentir a história, como uma experiência ao mesmo tempo devota e vertiginosa em relação a uma alteridade feroz que continua infinitamente a subtrair-se, que permanece desconhecida e inacessível nas profundidades do passado. A porta da poesia épica abre-se a um obscuro abismo que nos impede qualquer passo em frente.

Sentimento estético e sentido histórico parecem assim formas do sentir próprias de filósofos e de historiadores, ou, no máximo, de belas almas e de cultores de antiguidades locais num século completamente inclinado para o cálculo económico e para a adequação às leis do mercado. Todavia, existe na estética do sentimento e na sabedoria do sentido algo mais do que a mera experiência subjectiva da unidade da natureza e do que o mero conhecimento comovido da unidade da história: trata-se dos afectos e das emoções suscitados por aquilo que se apresenta como irredutível ao cálculo económico e ao bem-estar individual. Sentir o incalculável e o espantoso é o desafio que enfrentam o sentimento e o sentido: para o primeiro, esse problema está ligado ao sublime, para o segundo, ao paganismo. Sublime e paganismo constituem o escândalo, a pedra onde esbarra o sentir económico.

O sentimento subjectivo não é na verdade apenas uma ponte que se ergue muito alta sobre o vale da economia; é também uma porta que se abre ao abismo do incalculável e do medonho. A natureza não gera no homem apenas o prazer que deriva da descoberta do finalismo e da harmonia; prova também um violentíssimo desprazer, quando o põe perante o espectáculo do ilimitado, da infinitude, do absolutamente grande: a visão do universo oferece, por exemplo, a experiência de um infinito matemático, a fúria da peste e do terramoto oferece a experiência de um infinito dinâmico. Em tais manifestações, a natureza, superando todo o limite, torna impossível o cálculo e, mostrando o desencadear de um terrível poder ameaça a própria existência do indivíduo. Ela revela assim o seu aspecto essencialmente anti-económico e destrutivo, suscitando no homem vertigem e horror. Para Kant não é necessário deixar-se prender inteiramente por estes affectos: o sujeito é de facto algo mais forte e mais sólido do que o indivíduo. O abismo que a natureza abre à nossa frente não constitui um efectivo perigo para aquele que está consciente da sua destinação supra-sensível e é por isso superior ao incalculável e ao medonho: juntamente com a perturbação e o temor nasce de facto no homem o agradável sentimento de poder transcender a infinitude matemática e dinâmica através da consciência da sua infinitude moral. O espírito é assim abalado por uma experiência contraditória em que repulsas e atracções se alternam rapidamente: nisto consiste o sublime, que justamente por isso não está na natureza mas no sujeito. Igualmente tudo o que vai contra o interesse dos sentidos pode assim transformar-se num prazer, que em última análise é estético, porque o contraste de que

se alimenta é no fundo harmónico e finalista relativamente ao resultado final. É certo que é raro encontrar alguém dotado de uma tal força moral que considere insignificantes os bens, a saúde e a própria vida; mas, segundo Kant, é a sociedade mercantil que fez baixar o carácter e a mentalidade comum. Na sociedade primitiva, o homem que não teme nada o guerreiro é a norma, não a excepção. E em todo o caso ele continua a ser na época da mercantilização universal um modelo sempre válido do sentir estético, precisamente pela sua oposição ao indivíduo prisioneiro das suas vantagens particulares.

O sublime coloca-se assim no pólo oposto do agradável: enquanto este último não pode ser concebido senão como quantidade, o sublime não se satisfaz com a qualidade fornecida pelo belo, mas visa um uso supra-sensível do próprio sensível. O seu sentir não se detém na bela aparência, mas vai mais longe, no sentido da destruição desta: ele é animado por uma tendência iconoclasta semelhante àquela que caracteriza as religiões hebraica e muçulmana. É precisamente da abolição das imagens que nasce um impulso ilimitado, um entusiasmo sem freio: alimenta-o o sentimento de emancipação em relação às necessidades e aos limites da vida sensível; purifica-o a ausência de fantasias; eleva-o para além de toda a determinação positiva o próprio carácter imprescritível da ideia de liberdade. O sublime é assim, no fundo, um sentir abstracto e negativo, que se alimenta do movimento de ultrapassamento da sensibilidade, que não pára diante de nenhuma exibição, que pode prosseguir o seu movimento apenas na condição de recusar toda a determinação positiva, de se ultrapassar a si próprio incansavelmente, de tender incessante-

mente para um ideal inacessível. O ponto de chegada deste sentir sublime é todavia o isolamento em relação a toda a sociedade, uma espécie de misantropia benevolente que se subtrai ao comércio dos homens para não ser obrigada a odiá-los. A recusa do sentir mercantil encontra assim no sentimento do sublime a sua manifestação mais radical: à mercantilização universal, este opõe não só o incalculável e o terrível, mas o informe, o indeterminável e, em última análise, a recusa de qualquer troca, não só de objectos e prestações, mas até de palavras e de olhares. Mas, deste modo, o sujeito não volta a ser um indivíduo, uma mónada sem portas nem janelas, um princípio elementar e irreduzível que nenhuma praça nem nenhum mercado podem já harmonizar e socializar? O seu sentimento não é mais uma ponte, mas um raio que, partindo da terra, se perde na infinitude do céu, que é impulsionado por um movimento ascensional que por definição não pode chegar a nenhum lugar e que, no final, é tão subtil que consegue tornar-se invisível para todos. É certo que para Kant a validade universal e necessária do sentimento do sublime não necessita de legitimação, porque é fundada *a priori* na natureza humana: ao contrário do gosto do belo, que pretende o consenso, solicita a participação e favorece a socialidade, o entusiasmo, a comoção, o sentimento do sublime é tão inseparável da ideia moral do bem que exige *a priori* a adesão de todos. Mas justamente esta maior imperatividade do sentimento do sublime em relação ao gosto do belo torna bastante mais perigoso o seu exercício: sublime, na sua maneira particular, é de facto o sentir revolucionário que encontrará tantas ocasiões para se exprimir desde o final do século XVIII em diante.

O sentido histórico, a sabedoria poética, a ciência nova de Vico, movem-se numa direcção muito diferente do sentimento estético, isto é, no sentido de um enraizamento no sentir colectivo de toda a humanidade, considerado nos seus aspectos mais rudes, obscuros e quase sub-humanos: excluir-se da vida sociável equivaleria de facto a afastar-se da própria condição humana. Por isso é mais proveitoso estar próximo da escumalha de Rómulo do que partilhar o orgulho dos doutos e das nações: enquanto este último leva a que nos preocupemos apenas com o cálculo e a gestão económica de um tranquilo e exangue bem-estar, o sentido histórico coloca-nos perante o incalculável de ilimitadas antiguidades e o medonho de esquisitas e repugnantes superstições. Perante a mente do tranquilo, cortês e pacífico filósofo, do calmo, ordenado e sério praticante de estudos históricos, volta a abrir-se o abismo de um sentir absurdo e excessivo que se prolongou por um tempo infinito e que permanece irreduzível a qualquer atitude meramente cognitiva: este abismo é o do paganismo, ou, como diz Vico, o da gentileza. As suas fábulas são inanes e indecentes, incríveis e sacrílegas; os seus rituais, dissolutos e infames, horrendos e extravagantes; as suas cerimónias, execráveis e supersticiosas, cheias de magias e de bruxarias. Mitologia e idolatria, divinação e sacrifícios representam à primeira vista um insulto à razão, à moral e ao bom gosto, e o facto de terem sido as religiões de todos os povos da antiguidade, com excepção dos hebreus, durante longos anos constitui um desafio a que a ciência nova não pode furtar-se. O problema, de facto, não é simplesmente de natureza historiográfica, mas investe directamente a questão religiosa em toda a sua gravidade: Vico está perfeitamente consciente

disso e não se furta a este perigoso confronto. O constante monoteísmo da nação hebraica, que os outros povos antigos não conheceram, contrapõe-se ao trânsito politeísta das nações pagãs, que com enorme confusão e tumulto levou a cabo infinitas misturas e contaminações: a história da primeira é clara e ordenada, a história das segundas é fragmentária e caótica. Monoteísmo e politeísmo têm todavia um inimigo comum, a incredulidade individualista e mercantil, que os iguala numa só denúncia de impostura. Salvar a racionalidade, a moralidade e a beleza do paganismo significa opor um baluarte mais sólido à mentalidade económica do que aquele que se constrói com base na exclusiva fé monoteísta; a defesa da gentileza foi de facto conduzida em nome dessa mesma boa fé, dessa mesma credulidade que permitiu aos hebreus permanecerem fiéis ao seu único Deus. Por isso, a missão da ciência nova é introduzir a cronologia no incalculável anacrónico e mostrar como do dinamismo medonho das épocas antigas emerge um saber teológico, poético e civil, um poder fundado sobre o consenso, não sobre a força e sobre a fraude, enfim, um sentir conforme aos hábitos e sociável. Resolver os anacronismos numa exposição ordenada das primeiras épocas do mundo significa dar à história do paganismo dignidade igual àquela que desde sempre teve a história sagrada dos hebreus; e, assim, revelar o significado secreto das suas práticas idolátricas significa reconhecer-lhes legitimidade igual àquela de que sempre se arrogou a tradição filosófica.

No entanto, este duplo paralelo não dá lugar a uma completa igualdade. Para Vico, os pagãos são gigantes, os fiéis de um único Deus são homens de correcta estatura; a idolatria introduz-nos numa ati-

tude sublime que dá sentido às coisas inanimadas; pelo contrário, a filosofia enfraquece e extingue a chama e a agudeza do engenho. É como se ele distinguisse ainda entre duas civilizações, uma civilização pagã em que o verdadeiro se mostra dotado de uma evidência e de uma naturalidade própria e originária, e uma civilização racional, em que ele é ofuscado, mediato e diminuído. O essencial para o sentido histórico não é todavia escolher entre a primeira e a segunda, mas identificar uma terceira possibilidade que se distingue quer do passado prodigioso e inacessível, quer do presente calculável e previsível, e que consiste no recurso, no retorno, na repetição do primeiro no segundo, do paganismo cruel e corpulento no cristianismo abstracto e espiritualizado. O verdadeiro objecto da ciência nova seria então precisamente esta reemergência, na idade moderna, do sentido, da sabedoria poética, do sentir incompreensível dos primeiros tempos. A ciência nova desempenharia uma função que não seria já a de porta para o abismo, mas a de ponte que, passando sobre o vale da economia, liga o presente ao passado mais remoto. No entanto, em boa verdade, esta ponte pode ser percorrida numa única direcção: não somos nós que nos movemos no sentido do paganismo para termos dele um conhecimento claro e distinto, mas é o paganismo que vem na nossa direcção em toda a sua essencial inacessibilidade e diferença. Apesar das aparências, o centro de gravidade do sentido histórico não é o passado, mas o presente: é impossível voltar a sentir verdadeiramente, como sentiam os homens rudes, todo o estupor e crueldade, reviver o seu mundo animado por centenas de prodígios, voltar a imergir na vasta natureza simpatética que envolvia e protegia as suas existências, mas é indis-

pensável, aqui e agora, num mundo reduzido a uma dimensão meramente quantitativa, em que tudo é remetido para um cálculo de números indivisíveis, fornecer o simulacro, o quadro, a tábua, de um outro modo de sentir e de viver. Um tal substituto, que é a própria obra de Vico, tem a corporeidade e a visibilidade do mundo antigo. Ela não vale porém enquanto singular e solitária produção literária e filosófica, mas como emergência e recurso, no seio do cristianismo e da cultura moderna, de uma vulgar sabedoria pagã e arcaica. Neste aspecto, o sentido histórico de Vico antecipa o sentir exótico que tantas manifestações terá desde o século XVIII aos nossos dias; o significado de tal sentir consiste numa relação de desfamiliarização com a própria realidade histórico-cultural e com a própria tradição, isto é, consiste em mostrar o quanto de essencialmente estranho e excessivo ela contém.

A ponte do sentimento estético transformou-se assim numa porta que abre para o abismo do incalculável e do medonho; pelo contrário, a porta do sentido histórico transformou-se numa ponte através da qual chega até hoje a extravagante e corpulenta sabedoria pagã. A ponte e a porta são metáforas da separação e, ao mesmo tempo, da união, da individualidade e da socialidade, da independência e do comércio. Para além da sua diversidade, o sentir estético e o sentir histórico revelam assim a sua pertença ao mesmo universo que viu na economia a origem e o fundamento do poder. Podem ser remetidos para uma comum preocupação de harmonizar numa socialidade um sentir demasiado particular e autónomo. Isso acontece em Kant através de uma espécie de constitucionalismo das faculdades humanas, em que cada homem é, por

assim dizer, dividido em três partes (do conhecer, do querer e do prazer) e depois agregado a todos os outros mediante o reconhecimento do exercício comum de cada uma das faculdades: de tal modo que até o sentir mais subjectivo tem uma socialidade intrínseca. Em Vico, pelo contrário, a sociedade moderna é como um bolo dividido em muitas fatias individuais, finíssimas e privadas de substância; ela está no entanto colocada sobre um outro bolo indivisível com o qual cada fatia do primeiro pode estabelecer uma relação essencial; a socialidade do sentir não é dada pela relação que as fatias individuais do primeiro estrato possam estabelecer entre si, mas antes pela possibilidade que cada uma delas tem de entrar em relação com a totalidade do bolo subjacente: na verdade, é tão suculento e gostoso o segundo estrato, quanto insípido e quase imaterial o primeiro.

Quer o sentimento estético, quer o sentido histórico têm bons motivos em pôr em evidência a pobreza do sentir económico e a angústia de uma noção de felicidade que se limita a um cálculo de prazeres e desprazeres. Na sua polémica contra o indivíduo, o sentimento e o sentido, mesmo seguindo duas vias opostas chegam a resultados que mostram a insuficiência do poder económico no plano afectivo. Estes limites foram aqueles que a ideologia e a burocracia, ao longo dos séculos XIX e XX, procuraram remediar.

Mas no entanto devemos terminar a nossa pesquisa trazendo à luz as formas do sentir típicas do século XVII. Aqui, a natureza do poder não é pensada como económica, mas antes como essencialmente política: a noção chave não é portanto a de

indivíduo, mas a de corpo político. Este pressupõe a existência de um pacto, explícito ou implícito, que liga o autor, o proprietário, o patrão, o senhor, por um lado, e o actor, o representante, a pessoa, por outro. Através dele uma multidão de homens autoriza uma pessoa singular ou uma assembleia a representá-la e reconhece-lhe o direito de governá-la em troca da segurança e da protecção. A estranheza deste pacto — como é descrito, por exemplo, pelo mais importante filósofo político do século XVII, Thomas Hobbes — consiste no facto de ele não ser directo; não se trata de facto de uma relação de cada um com o soberano, mas de uma relação, entre si, dos componentes de uma multidão, os quais se comprometem reciprocamente a ser considerados autores de tudo o que o soberano decida e faça. Por conseguinte, o corpo político configura-se como uma estrutura articulada em duas partes: de um lado está a autoridade dos súbditos, que é todavia completamente passiva e invisível, porque estes, mesmo sendo a origem do poder, delegaram-no inteiramente e incondicionalmente, de uma vez por todas, àquele que rege e representa a sua imagem pública, do outro está a soberania do rei ou da assembleia, que no entanto, mesmo na sua essencial visibilidade e personalidade, não deixa de ser anónima, solitária e privada de uma vontade própria e originária, já que por definição age e faz as vezes de outros.

Mesmo encontrando-se em situação de grande distância entre eles, o autor e o actor, o súbdito e o soberano, partilham um mesmo modo de sentir que é caracterizado por um desejo perpétuo e sem tréguas de poder. É precisamente um tal impulso que leva os homens a aceitar a criação do Estado, do corpo político, porque este subtrai-os a uma

condição de perigo radical, no qual cada um corre continuamente o risco de ser saqueado e morto. Salvaguardando a vida, a paz e a defesa, o Estado proporciona aos súbditos a satisfação desse contínuo movimento do desejo de um objecto a outro em que, segundo Hobbes, consiste a felicidade. O sentir político é assim comparável à experiência emotiva de quem participa numa contínua competição a que só a morte pode pôr fim.

Este sentir eternamente virado para o atingir de uma meta futura, que não é nunca definitiva, desparecendo, pelo contrário, do nosso horizonte precisamente no momento em que é atingida, parece-nos mais uma punição, um suplício de Tântalo, do que um afecto positivo. A concepção da vida como uma fome insaciável, como uma corrida imparável, como uma contínua perseguição de um bem que se situa sempre à frente, gerou angústia e perplexidade também no século XVII: no sentido da elaboração conceptual de formas alternativas ao sentir político caminham, seguindo duas vias divergentes, Descartes e Gracián, ambos contemporâneos de Hobbes. Com eles, o corpo político divide-se em dois troncos.

De um lado, o autor, o súbdito, aspira a um sentir que seja apenas o seu, que lhe pertença intimamente, que não tenha que ser partilhado com um representante ou com um procurador: nasce assim um sentir privado, que se pode definir como paixão, mas que na realidade é passivo só em relação a si próprio; o proprietário, o senhor, emancipa-se da dependência relativamente ao actor, que lhe emprestava voz e figura, e pretende agir efectivamente no interesse e por conta de si próprio

com uma palavra e um rosto não artificial e não fictício.

Por outro lado, também o actor, o homem da corte, aspira a um sentir independente de toda a autoridade externa, a uma soberania respeitável em si mesma que surja no grande teatro do mundo não em vez de outros, mas em si e por si: nasce assim um sentir mundano que se pode definir como arrebatamento, porque quebra a solidão da pessoa soberana e, sem lhe conferir um íntimo sentir privado, investe-a de uma missão de autoconstrução e de auto-aperfeiçoamento, a qual não consiste todavia na aquisição de uma verdadeira autoconsciência, mas na apreensão e no aperfeiçoamento de uma técnica de deslocação da sua imagem, capaz de provocar surpresa e de despertar admiração.

Deste modo, por um lado o súbdito procura ser soberano pelo menos no perigosíssimo âmbito da sua consciência, por outro o homem público procura ser respeitável em virtude de uma actividade e de um exercício que deve só a si próprio e a mais ninguém. Estas formas de sentir elegem âmbitos de acção opostos entre si e antitéticos: a primeira actua sobre a verdade íntima do próprio eu, a segunda, sobre a aparência mundana da própria pessoa. A paixão é um sentir que vem de dentro, o arrebatamento é um sentir que vem de fora, mas ambos aspiram no entanto à universalidade e emancipam-se do fundamento sócio-jurídico a que a política os vinculava. De facto, o sentir privado pretende valer não só para os súbditos, mas também para os soberanos: Descartes, ao mesmo tempo em que elabora a noção de paixão, coloca-se como director espiritual de princesas e de rainhas, já que também os soberanos têm uma alma estru-

turada de maneira absolutamente igual à dos seus súbditos. Do mesmo modo, o sentir mundano pretende valer não só para os governantes, mas também para os subordinados: Gracián escreve os seus livros sobretudo para ensinar ao peregrino da vida a caminhar no labirinto da sociedade, sem ser vítima dos enganos, das vigarices e das armadilhas que encontra a todo o passo. Tanto Descartes como Gracián levam a cabo uma democratização da condição sócio-afectiva, passando o precipício instaurado pelo pacto político entre a autoridade invisível dos súbditos e a soberania visível dos representantes: tal precipício é, aliás, injustificável no plano do sentir, porque tanto uns como outros são, segundo Hobbes, animados pela mesma sede de poder.

A dimensão privada e a mundana abrandam a frenética e inquieta corrida do sentir político, e estando orientadas para o futuro introduzem respectivamente o método e a expectativa. O primeiro é uma caminhada muito lenta e muito circunspecta, mas em que a segurança dos resultados obtidos compensa a sua exiguidade. A segunda é uma anulação de obstáculos e uma fixação de condições prévias, mais do que uma acção directa, na convicção de que os sucessos são um produto secundário da auréola que circunda a pessoa. O método e a expectativa quebram, ambos, o pacto político: o primeiro porque não tem em conta promessas que comportem uma parcial renúncia à sua liberdade; a segunda porque não se empenha em nada e julga que é mais fácil subtrair-se à ocasião do que sair honradamente dela. À confiança em que se funda o pacto político, o método opõe a certeza da autoconsciência privada, e à expectativa opõe o desgano nascido da experiência do mundo.

As partes correspondentes ao autor e ao actor que se mantêm unidas pelo corpo político cindem-se: cada uma delas segue um caminho próprio, que todavia tenta, de algum modo, integrar em si também o outro. Na verdade, Descartes preocupa-se constantemente em afastar de si a dimensão histriónica e utiliza o dispositivo teatral exclusivamente da parte do espectador, como um artifício para não ser envolvido em estados de espírito desordenados e tumultuosos; mas alarga a tal ponto a competência do eu privado que não considera de modo nenhum inconveniente — pelo contrário, considera que institui um fundamento filosófico — o facto de se pôr em cena a si próprio e contar, como numa fábula, a sua experiência de homem e de pensador. Pelo contrário, em Gracián o actor social ocupa todo o espaço e não deixa nenhum ao autor: na sua opinião, um saber fechado em si próprio que não tem rosto e que não age no teatro do mundo não serve para nada; apesar de ele pensar que para se ser verdadeiramente uma pessoa não basta a aparência, mas é necessária a substância; e de pensar que resulta mal tudo aquilo a que falta integridade e perfeição.

Contraposto ao corpo político, no qual o súbdito é respeitável mas passivo, o sentir privado emancipa a experiência afectiva de toda a dependência exterior ao eu. Para Descartes, o homem não é só alma ou só corpo: o horizonte da vida passional desenha-se só a partir do momento em que se pensa a união da alma com o corpo. Paixão não significa então, de modo nenhum, passividade em relação a algo que pertence ao mundo exterior: toda a dinâmica do agir e do sofrer decorre no interior

do autor privado, que é assim emotivamente independente de qualquer influência exterior. É certo que muitas vezes a alma e o corpo não estão de acordo entre si, mas trata-se sempre de uma guerra doméstica, que pode acalmar-se apenas com soluções que em última análise são úteis para ambas. Em relação às morais ascéticas e às imoralidades políticas, Descartes reivindica a autoridade do corpo privado: ele pode certamente dar à alma algo que está em contraste com a vontade desta, mas tanto um como outro pertencem ao mesmo sujeito, que deixa de viver quando o corpo se gasta irremediavelmente e se corrompe.

As paixões desempenham, por isso, na manutenção e no reforço do autor privado, um papel de enorme importância: a sua utilidade consiste em consolidar na alma pensamentos que convém ter e que sem este apoio afectivo poderia perder facilmente, e consiste também em levá-la a consentir e a contribuir para essas acções que podem ajudar à conservação do corpo e a torná-lo de algum modo mais perfeito.

A alegria, a tristeza, o amor, o ódio e o desejo, que Descartes considera paixões simples e primitivas, todas elas concorrem para nos indicar o que faz bem e o que prejudica: e ainda que às vezes não seja fácil chegar a um acordo e a um equilíbrio com as vontades alimentadas pela alma, enquanto o autor souber permanecer no seu âmbito, excluindo *a priori* tudo o que não lhe diz respeito e não depende de si, elas não podem prejudicá-lo, antes aumentam a sua autonomia e a sua perfeição.

O sentir privado subtrai-se à carreira política, que aponta sempre para objectos de desejo exteriores, cuja obtenção é em grande parte dependente de circunstâncias fortuitas e casuais: o que im-

porta é experimentar, de modo estável, um íntimo contentamento consigo próprio e uma plena satisfação interior que saiba tornar suportáveis os males e até transformá-los em alegria. Uma tal complacência do sentir privado é publicamente invisível: mas esta sua ocultação evita que o autor se exponha aos perigos que provêm do mundo exterior, sobretudo quando eles constituem uma ameaça e um atentado à sua liberdade. A manifestação por excelência deste modo de sentir é a escrita, que precisamente por se dirigir a outros privados, e só destes espera um reconhecimento, assume um carácter essencialmente epistolar; os livros são cartas em busca de um destinatário que celebrem os seus silenciosos triunfos na doce inaparência da leitura.

Todavia, o sentir privado não se esgota na precaução de um viver retirado e no círculo de uma amizade substituída: as paixões são respeitáveis e não fictícias, na medida em que o autor estiver, ele próprio, apaixonado. Ainda que Descartes recomende que se sigam as opiniões mais moderadas e que se evitem os extremos, nem por isso deixa de considerar que a afeição pelo bem não pode nunca ser demasiado grande e que existem paixões que são tanto mais úteis quanto mais tendem para o excesso.

O sentir mundano, mesmo partindo de premissas opostas às do sentir privado, chega a legitimar uma forma emocional igualmente excessiva, que pode ser definida como arrebatamento, porque o seu aspecto essencial consiste em introduzir um extraordinário dinamismo afectivo no comportamento teatral. Ele herda de uma tradição milenária o confronto entre a condição humana e a situação do actor numa comédia: não dependeria do homem a escolha do papel que lhe cabe ocupar na

vida, mas ele seria responsável pelo modo como interpreta a parte que lhe é destinada. Com Gracián, todavia, o actor recusa uma tal limitação e reivindica o direito de interpretar todos os papéis que no seu incontestável juízo considerar oportunos. Esta pretensão não é um capricho, mas tem uma base objectiva, histórica: tudo chegou agora à plena maturidade — diz Gracián — e é necessário conhecer todas as partes de uma comédia para se ser verdadeiramente uma pessoa; de facto, só através de uma mudança contínua de modos, de tons e de acentos é possível subir ao palco do mundo e nele permanecer.

O sentir mundano é inseparável do engenho, porque este consiste precisamente na capacidade de mudar, de deslocar, de transformar o que é dado, de encontrar afinidades entre coisas longínquas e, reciprocamente, divergências entre coisas próximas. O actor não é uma estátua, é pelo contrário semelhante a Proteu: deve saber aproveitar a novidade e dar lustro ao seu esplendor, como a Fénix que renasce das suas cinzas, mudando os teatros das suas representações.

O sentir mundano não é algo que se possa aprender pondo em prática uma série de máximas, de conselhos e de prescrições, implica algo mais, uma mobilidade intelectual, uma vivacidade emocional, um arrebatamento que desperta surpresa, apodera-se da atenção, suscita admiração e solicita simpatia. Não basta ser visível, é preciso ser plausível, ganhar a estima dos homens ilustres. O manual que nos introduz neste modo de ser é, por conseguinte, semelhante a um oráculo cujo significado completo jamais se consegue obter, devendo assim ser continuamente interrogado e sondado nas suas infinitas dobras.

O arrebatamento torna a soberania independente da delegação, emancipa-a da representação, liberta-a de toda a obrigação, porque a desloca do âmbito da política, do poder e do direito para o da mundanidade, da arte e do *charme*. O fundamento do soberano não é um pacto feito por súbditos sem a sua participação, mas reside inteiramente nele próprio: o que se lhe pede é exorbitante em relação a qualquer obrigação jurídica, porque não é mais do que o máximo zelo no sentido da obtenção da perfeição moral, estética e erótica. A soberania torna-se assim domínio no fazer e no dizer, controlo do seu e dos outros corações, em suma, conquista de uma autoridade própria e originária, não delegada nem delegável por outros, que excede em larga medida o âmbito do poder político. O actor propõe-se assim como autor, aliás como o único autor; mas essa nova condição não deriva da passagem a um sentir privado como o sentir cartesiano: o actor torna-se autor porque é impelido e quase obrigado a este passo por motivações e exigências que nascem da cena e permanecem ao nível da acção teatral. Manter a aparência reclama a existência de uma substância. As coisas não se julgam por aquilo que são, mas por aquilo que parecem: mas valer e sabê-lo mostrar é valer duas vezes e sabê-lo mostrar duas vezes!

No sentir privado existe uma paixão mais simples e mais primitiva do que todas as outras: a paixão por excelência é o espanto. Ela é a que está mais distante da carreira do sentir político porque não aspira a nada, não é acompanhada por nenhuma modificação do coração ou do sangue, e gera até, por vezes, um estupor que paralisa o corpo,

transformando-o numa espécie de estátua viva; ela é a mais estranha às percepções do corpo, quer digam respeito às suas modificações, como a fome e a sede, quer digam respeito aos objectos exteriores, como os odores, os sons e as cores; ela é afinal a mais filosófica, porque nasce ao mesmo tempo da admiração pelo que é raro, excepcional, extraordinário, e da consciência da própria ignorância. O espanto, segundo Descartes, acompanha quase sempre as outras paixões e aumenta-lhes a força: ainda que possa degenerar em mera curiosidade, é uma forma de sentir que é condição da aprendizagem e do saber.

Estas considerações tornam precisamente evidente a diferença entre o sentir privado do autor e o sentir mundano do actor. Também para este último o espanto desempenha uma função importantíssima: mas não deve ser ele a sofrê-lo, mas antes a suscitá-lo nos outros! Segundo Gracián, comportar-se de modo a manter os espíritos suspensos é na verdade condição de sucesso e de veneração, porque um propósito confessado nunca é dignamente apreciado.

A autonomia do sentir privado encontra assim um limite precisamente no facto de a sua principal paixão depender em última análise do exterior: não é o mundo vulgar a despertá-la, mas antes a prática dos espíritos nobres e pacientes! Eles são, todavia, sempre algo de exterior relativamente ao tranquilo e satisfeito invólucro do eu, relativamente à autocomplacência de uma alma que se considera senhora e autora de todas as paixões que experimenta. Por grande e extrema que seja em Descartes a experiência passional, existe sempre nela algo que a remete para o leito de uma subjectividade racional, que partilha com o sentir polí-

tico a preocupação profundamente radicada pela sua integridade e conservação.

No sentir mundano, o arrebatamento maior é a segurança: ela dá ao actor uma liberdade que o emancipa de qualquer papel pré-construído e concede a todas as suas acções uma soberania disfarçada de graça e de encanto. Confere uma aura a todas as qualidades e a todas as virtudes, e imprime às obras o cunho de uma real espontaneidade. Por isso, também ela é, tanto quanto o espanto, o que de mais oposto se possa imaginar ao esforço penoso e extenuante da carreira política, à angústia dos apetites insaciáveis que a movem, à cupidez que faz ofegar o ambicioso e à inveja que o corrói. Não é fácil, e é talvez até impossível, definir conceptualmente este cume do sentir mundano que é a essência de todos os arrebatamentos, que implica o envolvimento de um máximo dinamismo de todas as potencialidades da pessoa, que provoca a transmissão instantânea e não motivada de uma simpatia imediata. Chamou-se-lhe desenvoltura, desleixo, espontaneidade, prontidão, em suma, segurança; ou então, conscientes da dificuldade de encerrar numa só palavra uma tão impalpável e evasiva qualidade, renunciou-se muitas vezes a qualquer definição, limitando-se a nomeá-la com a expressão negativa de «não sei quê». Gracián utiliza uma palavra intraduzível, na qual se acrescenta a todas as determinações já referidas uma sensação de abertura, de desembaraço, de clareza, de luminosidade arejada: para ele, o ponto máximo do sentir mundano é o *despejo*. Ele é certamente algo de muito distante e estranho em relação ao sentir privado de Descartes, segundo o qual não nos devemos deixar arrebatados pelo impulso exterior e devemos reflectir com tempo e esperar que o repouso acalme completamente a emoção!

O *despejo*, em que a soberania do actor celebra a sua apoteose, é também o lugar em que a visibilidade da sua pessoa se dissolve completamente no indefinido e no indeterminável, num resplendor que pode assumir todas as formas, mas que precisamente por isso acaba por ser paradoxalmente tão anónimo e solitário quanto a soberania política. Reside aqui o limite do sentir mundano: mesmo na sua forma mais livre e emancipada há algo que o leva para os domínios de uma prudência prática, para a qual a invisibilidade é a máxima garantia de segurança.

III

Fazer-se sentir

A miséria emocional e afectiva para que nos re-
lega o já sentido foi sendo preparada lentamente
ao longo dos séculos: o sentir político do século
XVII, que considera a vida como uma corrida sem
tréguas e o sentir económico do século XVIII, que
considera a vida como um cálculo contínuo, ante-
cipam a integração da dimensão emocional e afec-
tiva no horizonte da efectualidade e da troca que
se realizou plenamente hoje. Por isso, as sensolo-
gias e as moedas vivas contemporâneas podem ser
consideradas o ponto de chegada de processos que
operam desde há alguns séculos no Ocidente.

O já sentido, todavia, precisamente pela extre-
ma radicalidade da experiência de alheamento
que comporta, mergulha as suas raízes em atitudes
mentais e psíquicas radicadas no Ocidente há milé-
nios, em estruturas conceptuais e linguísticas ainda
mais profundas do que o comportamento político
ou o económico, e que dizem respeito ao mesmo
modo de pensar a experiência afectiva como algo
de essencialmente passivo. O já sentido, colocando
todo o âmbito do sentir fora do nosso alcance di-
recto, realiza completamente um projecto que já
está implícito na metafísica da antiga Grécia, a qual
considera o ser como acto por excelência. Na ver-

dade, o pensamento metafísico constitui-se como tal precisamente mediante a afirmação do primado do acto sobre a potência, do agir sobre o sofrer a acção, da forma sobre a matéria, do ser sobre a natureza, da alma sobre o corpo, das faculdades intelectuais sobre as afectivas: a vida emocional é pensada como um estado de passividade e de subordinação em relação à vida intelectual, que é activa e impassível.

A partir do momento em que se atribui uma dimensão privilegiada ao agir, é estabelecido um rígido critério de discriminação entre pensar e sentir, entre saúde e doença, entre macho e fêmea, entre senhor e escravo: para a metafísica, o que é passivo tem um estatuto de menoridade ontológica relativamente ao que é activo. Nela está assim implícito o projecto de sujeição da experiência sensitiva e afectiva, que é percebida como algo de patológico, de feminino, de servil.

O activismo metafísico consegue realizar-se completamente apenas no já sentido contemporâneo. Enquanto ele for uma mera posição do pensamento, não lhe é possível subtrair-se ao ressentimento perante um sentir que o envolve e o pressiona de todos os lados: a vontade metafísica de impassibilidade não consegue por si só abolir a receptividade sensível e emocional. Ela gera formações reactivas como a hipocondria, isto é, a atenção exasperada em relação às sensações corpóreas, a fobia relativamente à homossexualidade passiva ou a misoginia. Mas, com o já sentido, a impassibilidade metafísica torna-se realidade social: ela apresenta-se como a única via de acesso à efectualidade. O carácter espectral do que conseguiu fazer de si próprio uma moeda viva e a especularidade de quem, pelo contrário, é reduzido a homem-coisa, são ambos espec-

tos da exclusão do sentir que o projecto metafísico persegue desde há milénios. Ele conseguiu hoje finalmente cancelar a experiência do sentir, mas este completo triunfo é ao mesmo tempo o seu total falhanço, porque juntamente com o sentir foi abolida também a actividade intelectual autónoma que a metafísica considera a causa primeira de todo o movimento.

No mundo actual, a circulação das sensologias tomou o lugar da actividade, a reflexão e o eco do já sentido substituiu o pensamento: tanto o agir como o pensar estão subordinados à negociação permanente das mercadorias sensológicas que pretendem esgotar todo o universo contemporâneo. Este é simultaneamente a realização e a abolição do projecto metafísico: por um lado, foi de facto desprezado todo o impulso autónomo do corpo e dos afectos através da alienação do sentir, por outro, tornou-se também vão todo o primado da actividade intelectual.

O mundo sensológico contemporâneo partilha com o projecto metafísico também a aspiração à totalidade: ele pretende ser a única realidade efectiva e valer incondicionalmente para todos. Na verdade, não introduz novas sensações ou novos afectos, mas um novo modo de sentir que é condição geral de todos os conteúdos do sentir: tudo deve ser experimentado por todos sob a forma do já sentido.

Apesar da radicalidade com que este novo poder se afirma, existe ainda uma via de salvação para a completa destruição do sentir directo: há algo e alguém que fogem à socialização das emoções e dos afectos. É certo que uma nova proposta dos

antigos modos de sentir alternativo é impossível: a vida e a forma, o espírito e o coração, o sentimento e o sentido, a paixão e o arrebatamento, são dimensões da experiência que têm uma grande força de oposição apenas relativamente às estruturas de poder actualmente em declínio, como a burocracia, a ideologia, o puro mercado, a pura política. Para aquilo que resta, para aquilo que se subtrai, para aquilo que não quer ser cotado na bolsa do já sentido, a única saída parece ser a fuga na direcção de experiências estranhas à tradição ocidental: o oriente, por um lado, o sul do planeta, por outro, exercem sobre o resto do sentir ocidental um fascínio que está destinado a crescer à medida que a sensologia consolida o seu poder.

Esta fuga curará certamente o mal-estar de qualquer existência particular: mas o destino histórico da sensologia é universal e, mais cedo ou mais tarde, chegará a todo o lado. O já sentido vem de longe, da cultura da antiga Grécia, e tem uma relação com o remoto teatro sob cuja forma se desenrolam ainda hoje os factos do sentir mundial. Se existe uma alternativa ao já sentido, é aí que também ela deve ter nascido e se deve ter manifestado. A serenidade que nos oferece o sentir oriental e o transe que nos oferece o sentir meridional podem constituir uma efectiva resistência à sensologia, mas só se forem encarados na sua relação com um litúgio que tem dado lugar a um combate no Ocidente desde há milénios, com alternados triunfos. Sem esta radicação na história do sentir ocidental, a serenidade e o transe são vias de fuga que levam, na melhor das hipóteses, a enclaves provisórios, a territórios circundados de todas as partes e constantemente ameaçados pelo já sentido. Só esta radicação lhes permite ser algo muito mais importante e decisivo do que um mero resíduo.

A concepção metafísica do sentir como um sofrer, como um estado passivo inferior e subordinado à actividade intelectual, não é a única nem a mais antiga representação da afectividade na antiga Grécia. Ela rege-se de facto por uma base dualista, ou pelo menos hierárquica, das faculdades humanas, que coloca ao mais alto nível o exercício do pensar entendido na sua pura actividade, e ao mais baixo nível a experiência do sentir, entendido na sua total passividade. Mas pensar e sentir não são sempre estados considerados pelos Gregos como duas faculdades tão distantes e opostas. Para além da família de palavras ligadas ao verbo *páscho* (que tanto compreende o sofrer como a paixão, a patologia como a passividade), outros dois campos semânticos e conceptuais colocam a experiência do sentir em horizontes completamente diferentes, que não separam tão drasticamente a sensibilidade e a emoção do pensar e do agir. O primeiro destes campos é o que está relacionado com a *aísthēsis*, que compreende tanto a percepção como a inteligência; o segundo é o que está ligado ao *ménos*, que tanto compreende o ardor afectivo como o princípio da vontade da acção. Trata-se de duas formas de sentir radicalmente alternativas em relação à impassibilidade metafísica, difíceis não só de apreender nos seus traços específicos, mas até de nomear, porque ambas nos chegam profundamente deformadas por uma óptica metafísica, que relega a primeira nos limites de uma experiência estética subordinada ao conhecimento ou independente desta, e confunde a segunda com as perturbações do delírio e da loucura.

Para chegar a entender estas duas formas de sentir que se colocam como alternativas não só ao pensamento metafísico antigo, mas — o que é mais

importante — ao já sentido contemporâneo, não basta um trabalho de pesquisa semelhante àquele que fizemos para os estratos modernos da sensibilidade e da afectividade. Elas só podem valer como alternativas efectivas na condição de estarem desde sempre completamente presentes na experiência ocidental, ainda que ocultas e escondidas nas formas históricas que trouxemos à luz. Não se pode chegar à *aísthēsis* e ao *ménos* mediante uma investigação arqueológica: eles constituem já, aqui e agora, uma realidade plena que, transmitindo-se através dos milénios, permaneceu sempre nascente. Acede-se a ela não mediante uma arqueologia, mas antes através de uma genealogia: não se conseguiria jamais combater eficazmente o já sentido contemporâneo, fazendo apelo a um princípio ou a um fundamento enterrado! O sentir alternativo é um nascimento que se repete desde sempre, um processo de substituição, de procriação, de trânsito incessante, através do qual o lugar do velho é ocupado por um novo que o transmite no tempo e que por sua vez garante a permanência de uma oposição ao sentir metafísico. A política, a economia, a ideologia e a burocracia não conseguiram anular um nascimento que se repete sempre; nem o conseguirá a sensologia.

Não sofrer, mas fazer-se sentir! É este o apelo que da profundidade dos milénios chega até nós. Mas que significa fazer-se sentir? Como entender esta singular expressão onde convergem as dimensões operativa, receptiva e reflexiva?

Acima de tudo, significa actuar sobre si próprio de modo a sair da impassibilidade metafísica e do dualismo entre actividade e passividade. Significa

opor à concepção metafísica que, entre a dominação que não conhece a alegria e uma afectividade que permanece servil, obriga o homem a escolher uma outra possibilidade na qual o fazer e o sentir estão intimamente ligados.

O sentir implica um querer sentir: a sensibilidade, a afectividade, a emoção, não são comparáveis a uma matemática inactiva que é plasmada por uma forma ideal e imaterial. Elas nascem de uma decisão, consolidam-se com a prática, comportam um trabalho sobre si próprias, uma ascese no sentido literal e etimológico do termo, que significa precisamente exercício. O sentir é selectivo: somos nós que estabelecemos quais são as portas que devemos abrir ou fechar. Não existe nada de espontâneo neste processo: aprender a sentir equivale a aprender a viver. A atenção, a vigilância, a aplicação constante são condições do sentir.

Mas existe um segundo aspecto do fazer-se sentir tão importante como o primeiro e complementar em relação a ele: se por um lado a dimensão afectiva é desde logo uma operação intelectual, por outro a dimensão intelectual é desde logo uma recepção afectiva. Pensar é receber o que vem de fora, acolher, hospedar o que se apresenta como estranho e enigmático. Fazer-se sentir é oferecer a nós próprios, para que algo possa encontrar em nós uma possibilidade de estar no mundo: desse modo, assumimo-nos como condições da manifestação do que é exterior, impessoal, supra-individual. Não somos nós, enquanto sujeitos, que sentimos algo, mas pelo contrário oferecemo-nos a um sentir que é deslocado para outro lugar. A experiência do fazer-se sentir equivale a um dar-se, a um conceder-se, para que através de nós o outro, o diferente, se torne realidade, acontecimento, história.

Estes dois aspectos do fazer-se sentir, a operacionalidade do sentir e a receptividade do pensar, convergem para um terceiro momento que remete para a aceção mais corrente desta expressão: não se trata de sofrer em silêncio as fatigantes exhibições do já sentido, nem as pretensões totalitárias das sensologias, mas de dar voz, corpo, manifestação ao nascimento sempre repetido que elas não conseguem parar. Neste fazer-se sentir não existe nada de arbitrário, nem de meramente subjectivo. Hoje, quem fala em nome do sentir não testemunha por si, mas pela experiência da *aísthēsis* e do *ménos*, de quem é herdeiro, provando assim que ela se transmitiu até ele e solicita a quem o ouve, a quem o lê, a quem o vê, que o substitua na renovação de tal experiência e faça com que ela seja sempre nascente. O fazer-se sentir não tem, assim, nada de ruidoso e de provocatório: afirma com simplicidade e com firmeza o carácter imprescindível de uma experiência que não é um mero resto, um resíduo de sensações e afectos mais ou menos remotos, mas que se assume a todo o momento na sua plenitude, completude, perfeição.

Enquanto que o já sentido remete para experiências que já aconteceram, para um sentir por definição pretérito e reificado, o fazer-se sentir, pelo contrário, é inseparável da experiência do presente, da flagrância do nascimento. O importante é o que acontece sempre aqui e agora, e esta possibilidade generativa está implícita em cada momento da vida. O nascimento não é o fundamento, nem o início, nem a origem. O fazer-se sentir permite que o extraordinário acontecimento da geração se continue sempre a repetir, mas este retorno não é garantido, nem tão-pouco determinado, nem tornado necessário por uma causa. Ele

nasce acabado, não é o princípio nem o começo de algo que só o futuro poderá realizar: é certo que ele exige uma sucessão e também um desenvolvimento, mas não se deixa subordinar pelo futuro. Em suma, não pretende valer como origem, como único arquétipo e paradigma de todas as experiências que hão-de vir, porque não estabelece uma hierarquia de nascimentos.

Se o mundo do já sentido encontra a sua metáfora na figura da moeda viva, que podendo ser trocada por tudo circula por toda a parte, é a imagem do fogo inseminador a introduzir-nos na experiência do fazer-se sentir. Ele é pensado pelos antigos estóicos não como uma passagem da potência material e sensível ao acto espiritual e intelectual, mas antes como um acto imanente, um sentir o presente flamejante, um signo presente de algo presente. Na imagem do fogo inseminador estão de facto indissolivelmente ligadas a flagrância do que se sente aqui e agora completamente, e a fecundidade de um nascimento instantâneo e cintilante. Ao mundo sensológico do homem-coisa, o fazer-se sentir opõe a parte do fogo, ainda mais real do que aquele: nele se acende e brilha inesperadamente a centelha seminal de quem sente que só este presente lhe é dado, e é apenas aqui e agora que ele deve vencer ou morrer. A este presente, no entanto, nada falta: nem a matéria nem o espírito, nem o corpo nem a alma, nem a sensibilidade nem o pensamento. Ele é, como diziam os antigos estóicos, *pneuma*, sopro ígneo que não tem por si só nenhuma forma e se transforma naquilo que quer, assimilando-se a tudo.

No horizonte do fazer-se sentir, agir e ser objecto de acção são ambos modos de conhecimento e de sensibilidade: todavia, o conhecimento de quem

age não é igual àquele de quem é objecto de acção. O fazer-se sentir apresenta, também ele, duas formas de sentir distintas: de um lado a *aisthesis*, a serenidade, do outro o *ménos*, a possessão. O primeiro é um sentir cósmico, uma descoberta jubilante da unidade do intelecto com o sentido, da alma com o corpo, do homem com o ambiente que o envolve. O segundo é um sentir teatral, um oferecer-se com entusiasmo à posse por parte de forças cuja dinâmica resulta enigmática e contraditória, e em todo o caso estranha à tranquila identidade do sujeito individual. Algo do sentir cósmico permanece na paixão de Descartes, no sentimento de Kant, no «pathos» de Hegel, na vida de Simmel: em todos estes tipos de sentir se transmite o sopro de uma experiência na qual desempenha um papel essencial o conhecimento do mundo. De igual modo, algo do sentir teatral permanece no arrebatamento de Gracián, no sentido de Vico, no coração de Kleist, na forma de Worringer: todos estes outros tipos de sentir são animados pelo turbilhão de uma experiência em que se manifesta a impessoalidade lacerante de poderes ocultos.

Estas duas linhas, que atravessam o sentir ocidental, encontram respectivamente na experiência cósmica e na teatral o seu ponto de referência genealógico, mas não se prolongam até hoje no já sentido frio e quente, neocéptico e neofanático. Ainda que o nosso mundo seja em última análise um só, e ainda que à primeira vista a moeda viva e o fogo inseminador possam parecer afins pela sua atitude de se transformarem em tudo, uma enorme diferença os separa: o segundo compreende a primeira, mas não o inverso. A relação entre o já sentido e o fazer-se sentir não poderá, assim, ser

complementar. Um neocéptico e um neofanático de hoje têm muito em comum com os burocratas do século XX, com o ideólogo do século XIX, com o indivíduo económico do século XVIII, com o homem político do século XVII: constituem o ponto de chegada e o coroamento destas figuras do poder. Mas certamente que nada têm a ver com os mestres do sentir que desde há milénios são, no Ocidente, não só o sábio estóico e o possesso, mas também os seus sucessores modernos.

O sentir cósmico do sábio estóico e o sentir teatral do possesso determinam-se na base de uma mesma concepção do sentir, pensada como impressão, assinatura, semelhante à que se faz na cera sob a pressão dos dedos, ou à que um selo com as suas cavidades e relevos estampa numa superfície. Esta concepção diferencia-se radicalmente da concepção metafísica, que atribui ao agir uma dimensão ideal e ao sofrer uma dimensão sensível: na impressão, tanto o selo como o selado são pensados como corpóreos. Existe portanto um sentir do carimbo que se pode definir como cósmico e um sentir do carimbado que se pode definir como teátrico.

O tipo, o carimbo, não é a ideia, o original, que tem um primado ontológico face às cópias sensíveis, às reproduções, enquanto modelo único supra-sensível. Na impressão, o carimbo encontra algo que é, tal como ele, material e corpóreo: a assinatura não é um acto puro, nem uma acção absoluta. Ao mesmo tempo que o carimbo agarra, é por sua vez agarrado, circundado, envolvido, e protegido: encontra um acolhimento, uma hospitalidade; encontra-se com algo afim, descobre uma pertença, uma familiaridade. Sente que é aceite, apreciado, estimado. Esta descoberta gera um

comprazimento, uma satisfação, um contentamento que é tanto maior quanto mais vasto é o âmbito que o acolhe. Esta experiência atinge a sua máxima intensidade quando o mundo inteiro é sentido como um ecossistema benigno e providencial, com o qual o sábio estóico se sente em unísono. Então, somos invadidos por uma infinita paz e serenidade e podemos-nos entregar, confiantes, ao abraço de um cosmos que governa o nosso destino: o que quer que aconteça, será para o nosso bem.

Diferente é o sentir teátrico do possesso. Ele é semelhante não ao carimbo, mas à cera que recebe a impressão: é um receptáculo corporal, uma túnica de pele que pede para ser habitada ou, como se diz no Brasil, montada por qualquer bom poder. Isto pressupõe que ele se sinta como uma pele, como um vestuário que espera ser envergado por uma força que vem de fora. Esta experiência parece assim implicar uma anulação da própria identidade psíquica, implica tornar-se exclusivamente tecido, matéria, corpo inanimado. E no entanto esta extrema receptividade tem uma inteligência própria que não está orientada para o espectáculo, o teatro, mas antes para esse pré-teatro que é o rito. Enquanto no teatral se instaura a dependência da acção em relação a um texto, a um original que o transcende, no teátrico afirma-se a autonomia de cada repetição em relação a qualquer anterioridade, afirma-se o seu nascer. O regozijo que brota da experiência teátrica está precisamente ligado ao estupor perante algo que está, inopinadamente e até contra toda a verosimilhança, presente aqui e agora, em carne e osso, com um aspecto concreto e uma corporeidade radicalmente diferente da espectralidade sensológica. O teátrico é sempre pro-

digioso: é a irrupção, contra toda a expectativa, de um acontecimento considerado muito improvável, senão impossível.

A experiência cósmica foi sentida pelos antigos estóicos acima de tudo como um viver em coerência com a natureza. Este apelo à coerência não prescreve todavia um ideal humano rígido e áspero, idêntico a si próprio até assumir traços caricaturais; a coerência não é o endurecimento, a esclerose, a insensível teimosia incapaz de mudanças. O acordo consigo próprio, a ausência de diferendos interiores, nasce antes da concordância, da condescendência, do assentimento dado a tudo quanto a natureza sugere, do vir ao encontro, do convir, da adaptação ao que emerge, nasce, se renova, com o normal decorrer da vida, com o trânsito incessante em que estamos imersos. Ela implica, pois, uma extrema atenção e escuta face ao mundo e ao seu devir, não o fechamento em nós próprios, numa cega e surda impassibilidade.

Por conseguinte, o sentir cósmico, precisamente porque implica simultaneamente constância e plasticidade, permanência e mudança, surgiu como um paradoxo, um absurdo, para a metafísica, que não consegue compreender a relação essencial que liga a coerência e a natureza no trânsito. A metafísica funda uma concepção estática e imóvel do ser, pensado como eternidade do idêntico. Mas o sentir cósmico permanece o mesmo só na condição de mudar incessantemente, renovando-se em cada instante. O ponto de chegada da metafísica é a igualdade, a permutabilidade de tudo, que se manifesta no já sentido contemporâneo, que é a realização da equivalência económica. Pelo contrá-

rio, o ponto de chegada do sentir cósmico é uma experiência ecológica de íntima familiaridade com a natureza sempre nascente.

Para o sentir cósmico, o contrário do nascimento não é a morte, que é antes condição de renovação, mas o que não nasce, que não é operativo nem receptivo, mesmo sendo efectual. Este incorpóreo não existe a título inteiro: tem um estatuto ontológico de substituição e subordinado, uma quase-existência que não pode porém ser reduzida a mera aparência. De facto, ele é sempre qualquer coisa. Os antigos estóicos atribuíam esta dimensão de subsistência efectual, não física, não natural, não corpórea, aos enunciados lógicos, ao passado e ao futuro, ao vazio. Desse modo, eles não faltavam à sua concepção essencialmente monista do universo: davam uma explicação à subsistência efectual de fenómenos, sobre os quais levantavam ao mesmo tempo uma questão ontológica prévia. Esta solução tem hoje uma nova actualidade, porque as sensologias contemporâneas apresentam-se como algo que é simultaneamente incorpóreo e efectual: o carácter espectral do já sentido é afim da quase-existência dos enunciados lógicos. Esta coincidência parece ainda mais significativa se se tiver presente a profunda relação que liga a sensologia contemporânea à metafísica do acto de Aristóteles, contra a qual se virou a polémica estóica.

Diferentemente das formas frias do já sentido, neocépticas, neocínicas e performativas, que conduzem a estados de abatimento e de depressão crónica, o sentir cósmico é essencialmente tónico. A experiência da ligação universal é um equilíbrio de forças opostas, não uma conciliação estática. O fazer-se sentir sempre nascente é compa-

rável à acção do génio poético que faz ressoar as cordas esticadas da cítara. O fogo inseminador é uma vibração, uma força propulsiva material, completamente diferente de uma energia incorpórea, de um acto puro. Por outro lado, esta tensão não é um desejo de algo que não se possui, um tender para algo exterior e futuro, um desejo de atingir qualquer objectivo; tem um fim em si própria. É o que mantém as coisas ligadas, impedindo que elas se desagreguem. O tom do sentir cósmico não é conflituoso nem irónico: ele pensa o mundo não como uma luta de todos contra todos, nem como uma paz fundada na eterna tranquilidade, mas como um encontro de homens animados por boas aspirações à amizade, à cívica convivência, à socialidade cosmopolita. A força e o vigor formam-se e aumentam com o exercício, não na agitação e na perturbação, nem na inércia e na preguiça.

Saber pensar simultaneamente a delicadeza da ordem universal e o dinamismo das tensões que a atravessam constitui o ponto de chegada da experiência cósmica, a obtenção de uma serenidade capaz de se manter nas situações mais incertas e tumultuosas. Tal experiência tem um ponto de referência físico na própria noção de espaço, que é considerado pelos estóicos como algo diferente quer em relação ao vazio inocupado, quer em relação ao lugar ocupado por um corpo: no conceito de espaço estão pelo contrário implícitos os aspectos do acolhimento, da plenitude e do nascimento. O espaço é, como já Platão tinha dito, o que tudo acolhe, aquilo a que nada falta e de que tudo é gerado. O sentir cósmico é a inteligente e comovida participação simultânea destes factores no crescimento do universal, que não se

mantém inerte e sem movimento, mas desenvolve-se incessantemente.

1
2
3
O sentir teátrico era designado pelos antigos Gregos pelo nome de *mania*: eles consideravam que, contrariamente aos delírios patológicos, esta experiência era um dom atribuído pelos deuses aos adivinhos, aos curandeiros, aos poetas e aos amantes. Conforme a força que exercia a possessão, Platão distinguia uma mania mântica, suscitada por Apolo, uma mania libertadora, provocada por Dionísio, uma mania poética, inspirada pelas Musas, e uma mania erótica, proveniente de Eros e de Afrodite. Estas determinações gerais do sentir teátrico — não só a oposição entre loucura patológica e mania, mas também a identificação das formas principais desta última — representaram na história do Ocidente um patrimônio cultural fundamental a que se recorreu sempre que se sentiu a necessidade de pensar a experiência de uma receptividade inteligente. Porém, as grandes transformações da sensibilidade religiosa, poética e amorosa acontecidas no espaço de mais de vinte e cinco séculos, a incessante reelaboração pessoal, social e conceptual de temas que investem de modo mais profundo a vida afectiva, a imaginação e a banalidade quotidiana, e também a imensa actividade de reelaboração e de investigação desempenhada pela criação poética e artística e pela pesquisa histórica a que foi sujeito o mundo grego, acabaram por desvirtuar completamente o significado e as características do fenómeno da possessão, de tal maneira que ainda hoje a sua própria noção se tornou um exemplo por excelência de mal-entendido, de equívoco, de confusão.

O sentir teátrico não é de modo nenhum uma obsessão, um pesadelo; é muito diferente da agitação patológica e convulsa de um indivíduo possuído pelo demónio ou de um histérico; é pelo contrário uma experiência positiva que nada tem a ver com o fanatismo ou com a superstição. Na sua base está uma profunda e bem radicada confiança na positividade da existência e do mundo, da vida humana, mas esta não vai jamais para além do horizonte histórico e cultural, exclui uma verdadeira crença no transcendente, no sobrenatural, no além. É certo que ele atribui uma grande importância ao mitológico, ao religioso, ao sagrado, mas não considera de modo nenhum estas dimensões como meta-históricas e metaculturais. É certo que se funda na irrupção do outro e do diferente no tecido do óbvio e previsível, mas considera que a essência do processo histórico e cultural consiste precisamente nas infinitas surpresas que ele reserva, nas incríveis peripécias através das quais ele se desenvolve. Como já afirmava Shaftesbury nos inícios do século XVIII, os fanáticos e os supersticiosos estão sem dúvida entre os piores inimigos das antigas manias gregas: os seus fervores e os seus medos subjectivos constituem barreiras inultrapassáveis contra uma experiência que exige acima de tudo inteligência e sensibilidade. A falta de empenhamento e o temor dos tímidos impedem que se oiça a cítara apolínea, o oboé dionisiaco, a música dos poetas, o afã amoroso.

* Apolo, Dionísio, as Musas, Eros e Afrodite continuam, à distância de milénios, sempre nascentes no imaginário e no sentir do Ocidente: os quatro tipos de saber entusiástico identificados pelos Gregos, o oracular, o libertatório, o poético e o amoro-

so, são ainda hoje as vias principais por onde procede a experiência do sentir teátrico.

O que significa para o mundo contemporâneo a figura de Apolo? Este deus é desde há mais de duzentos anos objecto de uma interrogação filosófica, poética e histórica incessante que o definiu assim: nobre simplicidade e serena grandeza, insondável e enigmática indeterminação, seriedade e imutável tranquilidade, total inconceitualidade material e pura existência positiva, liberdade das emoções violentas e sabedoria calma, pureza e distância irrecuperável, deus de gelo e de fogo, princípio do autocontrolo e da ausência, coincidência do terrível e da perfeição, vontade de sobreviver para além de todo o sofrimento, frieza mortuária que vence a morte... Através de todas estas determinações e muitas outras semelhantes, vemos em Apolo a manifestação mitológica de uma diferença, de uma alteridade radical, que no entanto não está completamente separada e numa relação de estranheza com o mundo, mas é parte essencial e integrante da história; ela intervém inesperadamente e inopinadamente, suscitando uma possessão que aterroriza e apavora, mas doa uma palavra profética que tem íntimas relações com a poesia, com a música, com a literatura e com a filosofia. Apolo é o portador por excelência de um saber de que não somos senhores, que se desenvolve através de uma interrogação incessante e que se rege por uma coincidência enigmática da moderação e do excesso, da lucidez e do obscurecimento, da infalibilidade e da inconsciência. Deus por excelência da possessão imparticipante, da *sobria ebrietas*, do estupor da razão, a sua essência

pode ser apreendida apenas com um oxímoro, que revela a relação recôndita, a perseguição de determinações opostas e a sua convergência.

O que indicam as três coisas que pertencem a Apolo, o arco, a lira e o oráculo? Mais uma vez, a experiência da diferença sob as três formas que a modernidade conheceu: a teológica, a poética e a histórica, ou seja, a diferença do divino em relação ao humano, a diferença da linguagem poética em relação à linguagem comum, a diferença do curso dos acontecimentos em relação ao projecto.

O arco de prata que atira de longe indica de facto a distância intransponível, o salto, o abismo que nos separa do divino, mas também a infalibilidade do arqueiro que não falha ao atirar, não falha onde quer que acerte, porque as suas flechas jamais caem na terra. Em boa verdade, esta infalibilidade é bem diferente da posse plena de um saber absoluto: não é um conhecimento metafísico. Não remete para uma contemplação do eterno, mas para a questão prática, militante, histórica, do êxito, da batalha, da vitória. A infalibilidade apolínea implica acima de tudo uma identificação do seu inimigo real: a fria luminosidade hiperbórea que emana da sua figura parece estar ligada a esta claridade que permite perceber nitidamente o alvo contra o qual se arremessa a flecha. A infalibilidade apolínea pressupõe o domínio de si próprio: o tiro é tanto mais perfeito quanto mais firme é a mão do arqueiro, quanto mais privada de emoções violentas é a sua alma. Mas só quem, em tudo o que consegue, se julga bem sucedido é que consegue tudo: nesta anulação das próprias esperanças, dos próprios sonhos e dos próprios projectos passados, nesta completa adesão ao mundo histórico, reside o sentido mais profundo da infali-

bilidade apolínea, o laço essencial entre Apolo e a vitória.

Por isso, o som terrificante que sai da corda do seu arco assemelha-se ao som muito suave emitido pelas cordas da sua lira: ou melhor, é o mesmo. Interpretaremos mal a figura de Apolo como protector da música de cítara, se virmos nele a manifestação de um modo de ser completamente desconhecedor de conflitos que se apresenta imediata e espontaneamente conciliado e pacificado. É esta uma concepção meramente esteticizante da harmonia, que fecha os olhos ao facto de se reger precisamente pela experiência dos opostos: o Apolo sonoro nada tem a ver com um sentir melífluo e narcótico, que faz passar por beleza, por prazer, por felicidade, a ausência de contrastes, a confusão de tudo com tudo, a unidade indiferenciada de elementos inconciliáveis. A harmonia apolínea rege-se por uma tensão conflituosa que é a sua condição necessária: as cordas da lira estão esticadas como as do arco. A calma, a tranquilidade e a serenidade com que a música da cítara preenche o espírito nascem da percepção não dolorosa dos opostos, não da sua abolição ou recalçamento. A experiência da oposição não causa desagrado porque está ligada a uma visão que vê a harmonia em todo o movimento do universo: a felicidade apolínea não remete para as afeições do sujeito, mas antes para a inconceptualidade material do todo, para um ouvido que escuta no silêncio a harmonia das esferas celestes.

O aspecto salvífico de Apolo, que limpa e dissipa todo o mal, não parece separável desta atitude em relação ao mundo: o deus pune a presunçosa arrogância, a soberba, o orgulho, mas socorre, salva e cura quem se conforma com o carácter prodigioso

dos nascimentos. O Apolo-toupeira, a mais surpreendente manifestação teriomórfica deste deus ligado às formas mais elevadas da experiência grega, faz coincidir a reconquista da saúde com a mais inabalável determinação de não transcender o presente, de não ir para além do que nos é dado, de confiar na indiferença do material. Esta confiança não é, porém, entrega mística, nem sobrelevação extática da alma à altura do sentimento de uma suposta essência divina que lhe seria própria, mas é ainda e sempre um aspecto, talvez o último, da militância. O deus que salva é o deus arqueiro: no grito da tradição apolínea, *iepéan*, o lançar e o curar estão etimologicamente ligados. A pureza apolínea não é um estado de inocência que se mantém refutando o conflito, a luta, e separando-se do mundo, mas o fim por assim dizer imanente de toda a acção, uma espécie de justificação «a posteriori» do que aconteceu, a qual serve para inspirar a calma, a segurança e a serenidade necessárias para enfrentar uma nova batalha e para vencê-la.

O significado da terceira possessão de Apolo, o oráculo, completa e coroa as determinações que foram identificadas no arco e na lira. A mântica apolínea praticada em Delfos não era de modo nenhum animada pela pretensão supersticiosa de conhecer o futuro, mas pela vontade de fornecer uma inteligência da situação presente. A mântica délfica não é, assim, propriamente falando, adivinhação: ela fornecia uma resposta a uma pergunta precisa feita de forma alternativa por uma pessoa ou por uma instituição que interpelava acerca de uma situação presente, histórica, concreta, e que se dirigia ao oráculo não tanto para saber o futuro, mas mais para pedir um conselho a propósito de um momento crítico que exigia uma decisão a to-

mar. O oráculo fixa definitivamente a experiência da diferença ao mundo histórico: a virtude da prudência que a tradição atribui por excelência ao santuário de Delfos baseia-se precisamente numa concepção do processo histórico como o lugar das surpresas, das inversões, dos resultados imprevisíveis. A resposta do oráculo é muito frequentemente um enigma, porque esse é o significado da história. Apolo é designado como o Lossia, o oblíquo, porque obscuro e labiríntico é o destino cujo poder é tal que se impõe aos próprios deuses: o pensar que a resposta oracular solicita é interrogativo, não se detém na presunção, por parte do possesso, de uma absoluta certeza, de uma fé, de uma verdade metafísica. Mas ao mesmo tempo não se desvanece no vago, no meramente problemático, no negativo: falar por enigmas significa pronunciar palavras significativas, carregadas de significado no máximo grau possível, palavras sobre as quais vale a pena meditar, porque são as únicas garantias do conhecimento e da sua transmissão. É necessário não esquecer que o oráculo de Delfos é uma instituição, ou melhor, a instituição mais sagrada e venerada do mundo helénico: Apolo é o deus legislador, fundador por excelência de templos, o protector da edificação, da construção. É assim reforçada a ligação entre a chama e a pedra: a sacerdotisa de Apolo trazia consigo uma pedra e cospelhe para cima antes de falar; muitos mitos que dizem respeito a Apolo estão ligados a episódios de petrificação. O umbigo do mundo, o centro da terra, era identificado em Delfos por uma pedra. Os opostos do ardor e da indiferença, da possessão e do autocontrolo, não são incompatíveis na dimensão apolínea: são dados e mantidos conjuntamente numa experiência que atravessa os milénios, que

falou à sensibilidade dos poetas, dos artistas e dos filósofos.

A figura de Dionísio está presente de forma quase obsessiva na reflexão filosófica, poética e histórica sobre a mitologia grega do último século. Ele é sem dúvida o deus que mais se impôs ao imaginário contemporâneo. No entanto, ele é também o deus sobre o qual se concentraram as interpretações mais afastadas da natureza da possessão, porque a experiência dionisiaca foi apresentada como o tipo por excelência do transe, o modelo arquetípico de onde todas as formas — a profética, a poética e a amorosa — tiveram origem. Desse modo, diminuiu também a possibilidade de uma compreensão da natureza específica da experiência dionisiaca: o seu horizonte espiritual tornou-se de tal modo confuso que consentiu as projecções mais arbitrarias e as fantasias mais subjectivas.

Em particular, é necessário libertar o campo de duas dimensões culturais que foram atribuídas indevidamente a Dionísio e que constituem o maior obstáculo à compreensão da sua essência: o misticismo e o vitalismo. Contra a interpretação que vê no dionisismo a mística união entre o homem e o divino, é necessário afirmar a diferença, a estranheza essencial de Dionísio, o carácter inumano e até infra-humano deste deus, que não pode ser recuperado nas comoções e nas palpitações das belas almas. Contra a interpretação que vê no dionisismo o próprio princípio da vida, indo buscar argumentos à sua originária e infinita exuberância, convém recordar os laços estreitos que ele mantém com o mundo dos mortos, cujo cortejo é por ele guiado por altura da festa das Antesterias. A inter-

pretação mística e a vitalista de Dionísio são funcionais para operações hermenêuticas completamente ilegítimas, que reduzem uma experiência difícil, articulada e complexa a um cúmulo de banalidade e de trivialidade. No fundo, tanto o misticismo como o vitalismo são manifestações de um sentir fraco que se esconde a si próprio por detrás de uma vã sobrelevação ou de uma artificiosa sobreexcitação.

Se o segredo de Apolo está no enigma de uma possessão imparticipável, o de Dionísio deriva do espasmo de uma possessão liberatória. Para a mentalidade moderna é de facto difícil compreender como a dimensão ritual e telésia, que é um aspecto essencial do dionisismo, pode ser compatível com a dimensão liberatória de um deus cujo aspecto mais evidente é o de desfazer, quebrar, dissolver os laços. O facto é que a mentalidade moderna entende a libertação de modo subjectivo, como um movimento que provém do interior do indivíduo: no dionisismo, pelo contrário, ela vem do exterior e é inseparável da experiência da possessão e da ritualidade.

A emancipação em relação à própria identidade, ao papel que desempenha, ao próprio Estado, não nasce de uma necessidade interior, mas impõe-se como o efeito de uma força exterior a que é impossível, e mais do que nunca perigoso, resistir. A libertação dionisiaca não é de modo nenhum a realização do indivíduo, antes pelo contrário uma receptividade que não traz alegria, cura, ingresso em mundos insuspeitados e diferentes: também neste ponto a mentalidade moderna coloca grandes obstáculos à compreensão do dionisismo, porque, prescindindo completamente do contexto ritual, cerimonial, rigorosamente predisposto e

preparado dessa experiência, confunde-a com a evasão, com o obscurecimento, com a loucura. A libertação dionisiaca não é pois uma transgressão que vale enquanto tal, como excesso, revolta, negatividade que tem um fim em si própria, mas pede imperiosamente uma obediência, uma humildade, uma submissão enormemente maior do que a exigida pelas leis políticas e pelos costumes sociais que infringe. Ela não deixa o seu fiel na marginalidade, no isolamento, na loucura, mas impõe um laço social mais íntimo e mais coercivo, e também mais exterior do que o que é dissolvido. Se a experiência apolínea pode também cumprir-se em solidão, a possessão dionisiaca é essencialmente colectiva, epidémica, produtora de uma socialidade imprevisível e contagiosa, que permanece no entanto ritual, cerimonial, litúrgica.

O que nos indicam as três coisas que pertencem essencialmente a Dionísio — o vinho, o oboé e a máscara? O espasmo de uma libertação que é imposta, que nos maltrata, que desfaz as nossas identidades singulares e colectivas, individuais e políticas, para nos introduzir num horizonte que é ao mesmo tempo universal e particular, circulatório e exclusivo, real e imaginário.

Dionísio *lysios* é o deus que protege, que liberta, que purifica das feridas hereditariamente transmitidas. Mas esta libertação, que além do mais não foi pedida, não é gratuita. Pelo contrário, é custosa, tem de ser paga por quem a usufrui, mesmo que não a tenha solicitado, não a tenha querido e a tenha suportado quase como uma necessidade imposta do exterior. Nesta contradição reside o aspecto cruel da possessão dionisiaca, que é um benefício a que não nos podemos subtrair, um bem que implica o pagamento de um resgate. O

lado feroz de Dionísio é inseparável do lado liberatório: o *sparagmós* e a homofagia, o dilaceramento dos membros da vítima sacrificial e a consumação das suas carnes cruas e do seu sangue estão numa relação de co-pertença essencial com a dissolução dos laços, das obrigações, dos vínculos familiares e políticos. Um deus desconhecido aparece inesperadamente, desarreigando, maltratando, arrancando pais e filhos, mães e esposas, velhos e jovens, ricos e pobres, reis e servos, dos papéis sociais em que viviam tranquilos, enche-os de uma alegria de que eles não tinham o mínimo conhecimento, embriaga-os, exalta-os, introdu-los numa socialidade que é ao mesmo tempo mais profunda e menos motivada, atribuindo-lhes uma força e uma determinação de que eles nunca tinham sido capazes; enfim, revela que tudo isso não é um dom gratuito, mas implica o pagamento de um preço que no entanto não se mede pela escala de valores vigentes na família e na cidade.

Tudo isto já está incluído na primeira possessão de Dionísio, o vinho. Na sua liquidez está implícita a negação das identidades e dos papéis, o esbatemento dos limites entre vivos e mortos, entre machos e fêmeas, entre homens e animais, entre homens livres e escravos, entre adultos e crianças, a instauração de uma circulação, de uma passagem, de um trânsito entre estas esferas separadas; dessa experiência jorra a alegria dionisíaca, o *gáynos*, que está precisamente ligado à aquisição da mobilidade espacial, à anulação do tempo, à possibilidade de percorrer regiões desconhecidas e de receber hóspedes inesperados. Isto não significa, no entanto, que na experiência dionisíaca tudo se confunda com tudo num grande abraço indistinto: a nova socialidade, o bacanal, não dis-

solve toda a diferença, mas só a temporalidade. Dionísio é o deus que morre e renasce, que atravessa a morte, que estabelece um vaivém entre a terra e o Hades através do mar, que é configurado, pelos Gregos, tinto como o vinho. As muitas alegrias que ele proporciona são pois reconduzíveis a uma só: vencer o irreversível, permitir o regresso dos mortos, abolir o passado e o futuro num presente em que tudo seja disponível. Por isso, despedaçar e dilacerar não são irremediáveis: em última análise, no *sparagmós* e na homofagia não há nada de fatal e de trágico. O deus que foi gerado por Semele para fazer as delícias dos mortos, retribui e reembolsa quem o reconheceu, quem lhe foi fiel.

A continuidade espacial inaugurada por Dionísio é acusticamente perceptível através do som ininterrupto do *aulós*, do oboé, e visivelmente evidente na dança, na qual quem está possuído por Dionísio move-se como que animado por uma vontade estranha. Dionísio é o *brómios*, aquele que faz rumor, o ruidoso: é precedido pelo som surdo e prolongado dos instrumentos de sopro, pelo frémito dos tirso agitados pelo seu cortejo. Ele anuncia-se como o portador de um poder divino a que é impossível resistir. Liberta do trabalho e substitui-o pelo rito, pondo em lugar das relações económicas de troca a solidariedade do tiaso, a primeira associação cultural do Ocidente que une os seus membros independentemente da condição social. Isto acontece precisamente porque a ruptura das identidades e dos papéis se realiza por iniciativa de uma força que provém do exterior, perante a qual os bacantes se constituem como tal: a palavra *báchos* designa ao mesmo tempo o deus e aqueles que ele possui.

A terceira possessão de Dionísio é a máscara. Mas não é correcto pôr em evidência a função secundária do esconder. Em grego, máscara diz-se *prósopon*, que significa literalmente o que se dá a ver, o que está à frente, que aparece exteriormente, o aspecto exterior, o rosto. No entanto, isto não aponta de modo nenhum para um espectáculo teatral e desinteressado, mas, pelo contrário, para uma ritualidade teátrica e liberatória. A purificação que as fontes atribuem à experiência dionisíaca não deve ser entendida no sentido estético, como uma subtracção em relação à realidade: o deus está efectualmente presente no corpo de quem o acolhe segundo os ritos; o efeito é teátrico porque o bacante não é um actor, mas uma veste de carne do deus a quem ele empresta o seu rosto e as suas aparências. Todavia, a unidade formal desta liturgia é precária; o bacante não assume nunca o aspecto de uma coisa, de uma estátua que se oferece à visão: a sua destinação última vai precisamente na direcção oposta, no sentido da iconoclastia. Se o corpo é um vestido, o seu destino é o de ser feito em pedaços. O aspecto catártico do processo consiste na libertação da forma, na dissolução dos papéis e das partes, no trânsito, na reciprocidade do olhar. O *prósopon* consiste numa visão que olha um ver, um face a face, uma frontalidade de visões que libertam e dissolvem: o essencial é reenviar, fazer circular, responder com a pureza de um olho que vê. É nesta troca de olhares que se funda a solidariedade do tiaso.

A possessão poética é à primeira vista muito mais óbvia do que a apolínea e do que a dionisíaca. Na realidade, ela é uma experiência mais desconcertante do que estas: o encontro com as Musas é tão perigoso quanto o encontro com Apolo ou com

Dionísio. Isto torna-se claro logo que nos começamos a interrogar sobre a palavra «musa» e sobre a relação essencial que ela mantém com a memória e com a mania.

Que a memória seja algo de que não somos senhores, que habite fora de nós, que seja um dom que provém do exterior, é precisamente a premissa que faz da operação poética, literária e artística uma possessão no sentido pleno da palavra. A memória não é algo subjectivo e interior como a recordação, algo que encontramos cavando fundo em nós próprios e que nos pertence intimamente. Enquanto se permanece no horizonte da intimidade, o passado não transitará nunca para uma experiência presente, aqui e agora. O objectivo da memória não consiste em fazer-nos sorver aquilo que aconteceu, transportando-nos para uma época e para momentos passados, mas consiste, precisamente ao contrário, em deixar que o passado encontre espaço e acolhimento no presente. Por isso, a Musa manifesta-se apenas a quem tem uma alma livre, em condições de hospedá-la. Esta é a primeira dificuldade da possessão poética: ela pressupõe um completo esquecimento: quando a alma é enlouquecida e perturbada pelas recordações, não há lugar nela para a memória.

Se o objectivo fundamental da possessão poética é a educação, a formação da posteridade, um laço indissolúvel liga a cultura a uma tonalidade emotiva alta e vibrante. Está implícita na própria noção de cultura a presença do *ménos*, de um ardor que nos atinge inesperadamente e nos dá força. *Ménos* é o ímpeto guerreiro: por isso, a dimensão militante da cultura não é algo de acessório e que vem depois. Poetar é desde logo lutar pela vitória da palavra sobre a violência, dos versos sobre as ar-

mas. Todavia, esta militância da poesia não visa estabelecer uma rivalidade entre dois sujeitos históricos, entre os poetas e os guerreiros. A diferença é mais profunda: a palavra poética é um nascimento, renova-se incessantemente através da recitação, da leitura, da produção de novas obras. Enquanto que a acção do guerreiro está ligada a uma pretensão de eternidade na monumentalidade memorial, a palavra do poeta está ligada à cadeia da cultura, entendida como um devir de nascimentos que se repetem sempre: a primeira, enquanto acto único que se extingue ao atingir o seu objectivo, é desde logo moribunda e testamentária; a segunda, enquanto possessão geradora que produz novos entusiasmos, é desde logo nascente e testemunhal. A acção heróica exige ser recordada para sempre, a palavra poética exige tornar-se sempre presente. Como diz Demócrito de Abdera, o filósofo antigo que mais do que todos os outros deu importância à possessão poética, a educação e a natureza são semelhantes, porque a primeira transforma o homem e, transformando-o, constitui a sua natureza.

Na mais antiga tradição, as Musas eram três: Mneme, que designava a memória, era acompanhada por Melete, a cura, e por Aoidé, o canto. É a segunda que nos mostra o carácter mais específico da possessão poética em relação aos outros tipos de manias. A prática da poesia e das artes pressupõe exercício, estudo, atenção constante, prática diligente, solicitude: ora, todas estas disposições parecem precisamente o contrário da experiência do transe. Elas remetem para uma atitude técnica, à primeira vista bastante afastada da inspiração e do entusiasmo. Esta estranheza recíproca entre técnicas e manias não é no entanto tão radical como parece à primeira vista. Não é por acaso que Platão

tinha uma certa desconfiança em relação a ambas, apontando-lhes as mesmas falhas: o facto de constituírem um saber do qual não se pode ter um pleno domínio, que não é transmissível e ensinável de modo rigoroso, que implica uma disposição demasiado passiva relativamente àquilo que é dado. À técnica falta qualquer coisa de essencial para ser ciência e na possessão existe algo mais do que a mera ignorância: ambas ocupam um espaço intermédio entre o saber absoluto e o não-saber. Desta proximidade estavam conscientes os antigos Gregos, quando por um lado identificavam uma técnica da memória, uma mnemotécnica, que parecia necessária à prática da poesia, e por outro pensavam a técnica sob a forma de uma característica da deusa Metis, que permite a vitória mediante o uso da astúcia.

Todavia, a possessão poética implica um laço mais profundo com a técnica que vai às raízes do sentir teatrico e que a especifica em relação aos outros tipos de possessão. O exercício, a cura, a meditação, para que Melete exorta, estão mais orientadas para a preparação e o aperfeiçoamento de qualidades corporais e psíquicas, do que para a apreensão e a aquisição de capacidades artesanais. O poeta não é o melhor operário, mas o melhor instrumento! Melete não ensina a utilizar utensílios, mas a tornar o utensílio necessário e indispensável para a realização imprevista e inopinada de uma experiência poética e artística. A dificuldade da possessão poética consiste precisamente em alguém se considerar a si próprio como um utensílio com o qual se deve ter o máximo cuidado para torná-lo capaz de produzir uma obra genuína ou usufruí-la. O sentir teatrico está orientado, portanto, não para uma poética, nem para uma ética, mas

antes para uma higiene da cultura, que mostra a íntima congenialidade existente entre as Musas e a educação.

A possessão poética é pensada por Demócrito, segundo o qual é belo tudo aquilo que o poeta escreve em estado de entusiasmo e movido por um sopro divino, no quadro de uma concepção filosófica que identifica o sentir com o pensar. As suas considerações sobre a relação entre alma e corpo constituem uma excelente teoria do sentir teátrico: para Demócrito, efectivamente, a alma é tão material como o corpo; diferencia-se deste apenas porque é feita de átomos mais subtis e ígneos, sempre em movimento, que agitam e arrastam o invólucro carnal. Daí deriva que todos os seres são por assim dizer formados por dois corpos, um dos quais move o outro. A possessão poética surge assim como o estado extremo, e direi até exemplar, de uma condição que diz respeito a todo o ser existente: segundo Demócrito, até as pedras têm uma espécie de alma e também os cadáveres têm uma certa sensibilidade! Todavia, a teoria de Demócrito não comporta de modo nenhum a distinção entre uma alma agente e um corpo paciente; os átomos ígneos de que é composta a primeira recebem do exterior as marcas ou imagens das coisas, de tal modo que o sentir é pensado como uma recepção inteligente, um mútuo entrelaçamento de átomos, não como um sofrer passivo. Este trânsito é possível porque o homem, tal como o universo, não é uma identidade formal fechada sem portas nem janelas: existem aberturas, intervalos, poros que permitem um contacto e uma passagem de átomos de diversa proveniência. A realidade humana, assim como a cósmica, é porosa: os átomos emaranham-se uns nos outros em turbilhão, mas não de

modo arbitrário. De facto, a possessão poética não exclui, mas antes implica, um equilíbrio, uma boa disposição do espírito, um bem-estar, não perturbados por medos ou superstições.

A terceira Musa é Aoidé, o canto, o poema completo. O efeito teátrico que acompanha os momentos da inspiração e da atenção poética encontra na essencial teatricidade da ópera a sua realização. Ela é irreduzível a uma qualquer experiência psicológica ou espiritual, a uma processualidade precedente, mas apresenta-se e impõe-se na sua estranheza, alteridade, diferença. A experiência do presente atinge o seu cume no seu ser aqui e agora, imemorial e imprevidente, sem passado nem futuro. Ela conserva ainda e sempre algo daquela voz privada de significado e inarticulada que Demócrito atribui aos primeiros homens: por mais que a necessidade da vida tenha domesticado a linguagem através das convenções da vida quotidiana e do uso, eles não conseguiram transformar e adequar perfeitamente as palavras às coisas. As palavras continuam a ser coisas independentes, dotadas de uma corporeidade autónoma. Aoidé, o poema, faz-se ouvir porque é o magnífico conjunto da palavras de todo o género, de que os poemas homéricos constituem o maior exemplo.

A possessão amorosa, que os antigos atribuíam a Eros e a Afrodite, constitui um tipo de sentir teátrico não menos estranho que os outros três, ou melhor, sendo justamente considerada a possessão mais forte, levanta interrogações maiores. Às experiências do enigma apolíneo, do espasmo dionisíaco, da dificuldade poética, acrescenta-se a de uma verdadeira impossibilidade que todavia se manifes-

ta e afirma em fenómenos impressionantes para a sua quantidade e intensidade. Há no carácter exclusivo e absoluto da mania amorosa, na sua concentração num único ser humano, subtraído à sua contingência empírica e à sua particularidade accidental e quase divinizado, algo de incompreensível e de refractário a toda a explicação: quem é apanhado pela possessão amorosa, mais do que todos os outros, deixa de saber explicar os pensamentos, as acções e os afectos que o dominam. Que o ser amado esteja no centro exclusivo da atenção, do interesse de todo o horizonte intelectual, prático e emocional do amante, parece algo impossível não só para os espectadores exteriores, mas até para quem viveu a experiência de amar.

Os antigos articulavam a possessão amorosa em dois momentos, distinguindo no interior dela o efeito de Eros e o de Afrodite: o primeiro indicava a atracção irresistível pelo ser amado, a segunda a sua possessão carnal. Esta articulação tinha em vista salvar a independência dos dois momentos, conservando em ambos o carácter de possessão. No entanto, já na antiguidade se manifestou a tendência, evidente em Platão e em Plutarco, para criar uma erótica independente da corporeidade, privilegiando Eros em relação a Afrodite e atribuindo-lhe um efeito puramente imaterial e desejante. Se de facto Eros é entendido apenas como desejo veemente, experiência penosa e dilacerante da falta de algo, aspiração a uma posse que não existe, anula-se o aspecto teátrico do seu sentir. Ele é descrito em termos negativos como um estado de necessidade: mas esquece-se assim que a condição de amante é já possessão, e portanto algo presente, pleno, positivo! Identificar o entusiasmo erótico com o desejo, parece à primeira vista ancorá-lo na

sensibilidade; na verdade, ele torna-se desse modo empobrecido e dessensibilizado: o eixo da relação é completamente desequilibrado a favor do ser amado, que, não por acaso, representa no pensamento platónico uma metáfora da ideia transcendente, do sumo bem espiritual.

Mas o amante é alguém que dá! E no entanto pode dar porque é semelhante a um vaso cheio e acumulado por Eros, obrigado a atribuir ao ser amado um valor desmesurado e uma importância incomensurável, que este, por si só, não poderia jamais ter! O excesso pertence essencialmente ao sentir erótico, que torna impossível qualquer comparação e abre um horizonte em que os princípios da economia são subvertidos. Precisamente por isso, ele está ligado à experiência de um impossível que no entanto se realiza e prodigiosamente triunfa no mundo efectual. O incompreensível da possessão erótica está precisamente na impossibilidade de dar uma resposta a esta pergunta: como e por que razão cada ser humano pode ser subtraído à relatividade dos confrontos e das equivalências e projectado numa dimensão absoluta e quase divina? Precisamente através desta interrogação destinada a não obter resposta é possível apreender a força imensa de Eros, considerado por Esíodo como o deus primordial da procriação. O ser amado é considerado pelo amante como um deus que habita no mundo: este incrível e inexplicável acontecimento não é a consequência de uma falta, mas o admirável efeito de uma superabundância. O júbilo que o acompanha é o índice da riqueza que transborda do sentir teátrico do possessor.

Amar é uma dávida gratuita, mas não inofensiva. Não se pode explicar por que razão o seu objecto é um dado ser humano e não um outro; a sua dinâ-

mica era contudo mais clara para os antigos, que sublinhavam o seu aspecto estratégico. O dar do amante não solicita uma troca, mas constitui um desafio. O amante tende não a tirar qualquer coisa ao ser amado, mas a possuí-lo numa aceção que, para além do valor sexual, tem também um valor político e militar. O erotismo seria uma experiência bem insípida e vazia se o amante não estivesse exposto ao perigo da derrota. Porém, ao contrário da estratégia política e militar, que se configura como uma actividade aspirando à apropriação, a estratégia erótica é paradoxal, porque é obra de um possesso, para o qual o dar e o receber são indistinguíveis. O erotismo nada tem a ver com a dádiva caridosa e de compaixão; mas é igualmente estranho à usurpação ávida e cobiçosa. A sua dádiva consiste em obrigar, em constranger, em vencer; o seu modo de se apoderar consiste em hospedar, receber, acolher.

O cume do sentir amoroso é a união carnal verdadeira de que Afrodite era, para os Gregos, a divina personificação. No abraço, o dar e o apoderar-se, já indiscerníveis na forma unilateral do Eros, encontra uma extraordinária multiplicação e intensificação: a reciprocidade do receber e do ser recebido, a simultaneidade de emoções e de afectos que são desde logo, em si, incrivelmente complexos, o crescimento, a reduplicação, a dualidade do fazer-se sentir fazem do abraço amoroso uma possessão elevada à potência, na qual a experiência teátrica encontra a sua mais exuberante e exaltante realização.

Empédocles foi o filósofo grego mais sensível à imensa grandeza e felicidade da possessão de Afrodite. Por isso, ele é o único pensador grego que atribuiu a si próprio uma verdadeira apoteose, uma

elevação à condição divina. Só Afrodite, na verdade, permite que o acolher deus passe a ser tornar-se deus: em todas as formas do sentir teátrico existe a experiência de ser um invólucro corporal preenchido por uma força divina, mas só Afrodite transforma a receptividade inteligente do possesso numa operatividade sensível que por sua vez tem o poder de possuir. O seu poder não se limita a encher a túnica de carne do possesso, mas transita através dela até se transmitir a uma outra túnica de carne, que não está à espera, imóvel e insensível, mas é por sua vez animada por um mesmo movimento que procede em direcção contrária. No abraço amoroso, o corpo é então, por um lado, mero intermediário de uma força divina que, indo para além dele, vai ser acolhida pelo corpo do outro, por outro lado, ele é por sua vez o lugar incumbido de receber a força divina que através do corpo do parceiro chega até ele. Nesta forma de ser ao mesmo tempo lugar de trânsito e lugar de chegada, redobra-se a estranheza em relação ao corpo próprio, que está na base de todo o sentir teátrico. Por conseguinte, a possessão de Afrodite não pode nunca ser estável: é um vértice para além do qual se abrem perspectivas estranhas ao sentir erótico, que é essencialmente estratégico e não pode, como acontece em Empédocles, recompor-se na unidade imóvel do ser, nem conciliar-se numa pura espiritualidade errante através de infinitas reencarnações.

O sentir cósmico e o sentir teátrico encontram-se no sentir filosófico. A operatividade sensível da *aísthēsis* e da receptividade inteligente do *ménos* estão ambas presentes no filosofar, que constitui por isso a manifestação mais completa e mais rica do fazer-se sentir, o conhecimento de um prodigioso

presente sempre nascente em que a meditação e a possessão, a calma e o entusiasmo se sustentam e se reforçam reciprocamente.

Sócrates é a personificação histórica do sentir filosófico, o homem em que encontramos ao mesmo tempo a serena confiança no curso da vida e a exultante admiração pelo inesperado. Ele mostramos como o filosofar é ao mesmo tempo o exercício mais alto da sabedoria e a experiência mais profunda da alegria: nisto reside a *atopía* socrática, que não deve ser considerada a singularidade contingente do seu modo de ser empírico, mas a revelação histórica da estranheza essencial do sentir filosófico, que reúne em si as determinações do trânsito e da diferença, os paradoxos da flagrância cósmica, por um lado, e o enigma apolíneo, a libertação dionisíaca, a dificuldade poética, a impossibilidade erótica do outro. Em Sócrates, o filosofar revela-se como a máxima sabedoria e a máxima possessão.

Esta sabedoria é paradoxal porque é um saber do não saber, isto é, uma procura. Mas não no sentido de que algo nos falta; bem pelo contrário, o sentir da busca filosófica é a prática de uma maiêutica que se ocupa exclusivamente do que nasce continuamente e que consiste numa infinita dedicação ao que emerge e se faz sentir pela sua absoluta irreduzibilidade a algo já sentido.

A possessão filosófica é a mais estranha de todas: não é uma divindade a suscitar-lá, mas o livre diálogo dos homens entre si, as gratuitas convergências e divergências das interrogações e das respostas, das palavras e dos discursos, que geram um corpo social que se mantém unido não pela fidelidade étnica, não pela protecção política, não pelas trocas económicas, não pela crença ideológica, não

da forma burocrática, mas por um laço simultaneamente mais forte e invisível do que todos estes. O corpo social gerado pela busca filosófica conduzida em comum oferece por isso a máxima experiência de teatricidade.

A ironia socrática constitui o exemplo por excelência do fazer-se sentir. Acima de tudo, ela mantém-se longe das pretensões de absoluto da metafísica, que impõe uma concepção do saber, visto como algo de completamente separado do sentir e estranho à dimensão afectiva e emocional. Em segundo lugar, solicita que o indivíduo faça um esforço na relação consigo próprio e reconheça os limites da sua situação, esteja consciente das dificuldades, mas no entanto soberano ao submeter o que quer que seja à pesquisa filosófica, considerando que nada se deve subtrair ao fervoroso e impetuoso assalto da interrogação. Em terceiro lugar, convida a dar espaço ao que provém do exterior, fazendo calar a sua identidade subjectiva que impede a recepção inteligente do que nos fala com um outro poder e um outro vigor. Finalmente, leva-nos a adoptar perante o mundo uma atitude de corajosa franqueza, não impertinente, nem descarada, nem provocatória, mas plena de alegre confiança no facto de os frutos nascidos desta semente não só compensarem, mas superarem em muito os danos causados pela exposição à malícia dos outros.

A vida filosófica, hoje, constitui a alternativa mais radical ao totalitarismo sensológico, mergulhando as suas raízes no mesmo húmus de onde este saiu. Neste processo multimilenar coube muitas vezes ao sentir filosófico sucumbir, mas muitas outras vezes ele ressurgiu com uma força mais exuberante, no seu duplo aspecto de *aísthēsis*, de sabe-

doria prática que percebe, entende e discrimina as situações concretas, e de *ménos*, de graça exuberante, que gratuitamente concede à alegria a possibilidade de se manifestar no mundo. Contra a funesta tarefa de perturbação e de obscurecimento desempenhada incessantemente, à escala planetária, pelo já sentido, o fazer-se sentir filosófico dá um único e simples conselho, a quem sabe acolhê-lo: estar em qualquer lugar e sempre na meta, porque onde quer que seja está-se sempre a nascer.

Bibliografia

- Antichi Stoici, *Testimonianze e frammenti*, sob a direcção de M. Isnardi Parente, Turim, 1989.
- Aristoteles, *Dell'anima*, in *Opere*, sob a direcção de G. Giannantoni, Roma-Bari, 1973.
- Condillac, Etienne Bonnot de, *Trattato delle sensazioni*, in *Opere*, sob a direcção de C. A. Viano, Turim, 1976.
- Descartes, René, *Le passioni dell'anima*, in *Opere filosofiche*, sob a direcção de E. Garin, Roma-Bari, 1986.
- Esiodo, *Teogonia*, sob a direcção de G. Arrighetti, Milano, 1984.
- Freud, Sigmund, *Il narcisismo*, in *Opere*, sob a direcção de C. L. Musatti, Turim, 1989.
- Gracián, Baltasar, *Oracolo manuale*, sob a direcção de G. Gasperetti, Parma, 1967.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica*, sob a direcção de N. Merker, Turim, 1967.
- *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. de E. De Negri, Florença, 1963.
- Hobbes, Thomas, *Leviatano*, sob a direcção de G. Micheli, Florença, 1976.
- Hume, David, *Ricerche sull'intelletto umano*, sob a direcção de M. dal Pra, Bari, 1957.
- Kant, Immanuel, *Critica del giudizio*, sob a direcção de V. Verra, Bari, 1960.
- Kleist, Heinrich von, *Opere*, sob a direcção de L. Traverso, Florença, 1959.
- Klossowski, Pierre, *La moneta vivente*, sob a direcção de R. Chiurco, Milão, 1989.

- Mach, Ernst, *L'analisi delle sensazioni e il rapporto tra fisico e psichico*, tr. it. de L. Sosio, Milão, 1975.
- Marx, Karl, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, sob a direcção de N. Bobbio, Turim, 1949.
- Musil, Robert, *L'uomo senza qualità*, tr. it. de A. Rho, Turim, 1982.
- Platone, *Opere complete*, sob a direcção de G. Giannantoni, Roma-Bari, 1982.
- Plutarco, *Sull'amore*, sob a direcção de D. Del Corno, Milão, 1986.
- I Presocratici, *Testimonianze e frammenti*, sob a direcção de G. Giannantoni, Roma-Bari, 1969.
- Rilke, Rainer Maria, *Del poeta*, sob a direcção de N. Saito, Turim, 1951.
- Schiller, Friedrich, *Saggi estetici*, sob a direcção de C. Baseggio, Turim, 1951.
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper conde de, *Lettere sull'entusiasmo*, sob a direcção de E. Garin, Florença, 1948.
- Simmel, Georg, *Filosofia del denaro*, sob a direcção de A. Cavalli e L. Perucchi, Turim, 1985.
- Smith, Adam, *La ricchezza delle nazioni*, sob a direcção de A. e T. Baglioni, Turim, 1975.
- Sócrates, *Tutte le testimonianze*, sob a direcção de G. Giannantoni, Roma-Bari, 1986.
- Vico, Giambattista, *La scienza nuova*, sob a direcção de F. Nicolini, Bari, 1967.
- Weber, Max, *Economia e società*, sob a direcção de P. Rossi, Milão, 1974.
- Wölfflin, Heinrich, *I concetti fondamentali della storia dell'arte*, sob a direcção de R. Paoli, Milão, 1984.
- Worringer, Wilhelm, *Astrazione ed empatia*, sob a direcção de J. Nigro Covre, Turim, 1975.