


A seta imóvel, o trajecto invertido e o arqueiro cego*

Maria Filomena Molder^a 

*Salvo outra indicação, as traduções são da minha responsabilidade.

RESUMO

Este texto ocupa-se com problemas filosóficos insolúveis (logoi) e artes poéticas singulares, por intermédio da imagem do arco e da seta, sob a égide do deus Apolo, o transmissor entre os Gregos do arco da morte e o senhor do logos. Neste contexto, os principais autores em exame, Zenão de Eleia, Dante e Herberto Helder, formam um conjunto excêntrico, apenas justificado pela imagem escolhida e pelos seus surpreendentes efeitos filosóficos e poéticos.

Palavras-chave: *filosofia; poesia; seta imóvel; trajecto invertido; arqueiro cego.*

Recebido em: 09/10/2021
Aceito em: 09/12/2021

^aUniversidade Nova de Lisboa. Lisboa, Portugal.
E-mail: mfmolder@gmail.com

Como citar:

MOLDER, M. F. A seta imóvel, o trajecto invertido e o arqueiro cego. *Gragoatá*, Niterói, v.27, n.57, p. 389-414, 2022. <<https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.52532>>

Exercícios preliminares I

¹PLATÃO, *Parménides*, Tradução e Notas de A. Lobo Vilela, Inquérito, Lisboa, s.d.

²É curioso que nos primeiros diálogos em que a maturidade de Platão se faz notar, Sócrates esteja à beira da morte, como é o caso do *Fédon*, e que neste, já na maturidade avançada, Sócrates se apresente em idade juvenil.

Num dos diálogos de maturidade de Platão, *Parménides*¹, nós encontramos duas partes muito distintas, e ambas extremamente enigmáticas. Na primeira parte, aparece Sócrates muito novinho – é o único diálogo em que Sócrates aparece adolescente² – a discutir com o grande sábio Parménides (Zenão também está presente e lança a terreiro as teses sobre a inconsistência da ideia de multiplicidade ou pluralidade, a que se voltará na segunda parte do diálogo, alargando-as à ideia de unidade, dando origem às maiores inquietações sobre a possibilidade da consistência das ideias, em particular as do uno e do múltiplo). Nessa discussão, Parménides quer pôr à prova as qualidades filosóficas, as promessas do jovem Sócrates e interroga-o sobre a consistência da realidade. E Sócrates, seguindo de perto as teses platónicas – sendo Platão aquele que está a escrever este texto –, considera que, em relação à semelhança e à dissemelhança, à unidade e à multiplicidade, ao repouso e ao movimento, acrescentando ainda as ideias do justo, de belo e de bom, é evidente a sua existência autónoma, isto é, cada uma delas é um plano de consistência providenciando que as experiências correspondentes não resvalam na aniquilação. Por outro lado, em relação a entidades como homem e cavalo, ele também pensa que é de aceitar que haja ideias consistentes para as sustentar, embora lhe pareça haver uma diferença entre homem, cavalo e verdade e bem. Porém, quando se aproxima de coisas como cabelos ou lama, nesse caso ele fica cheio de dúvidas quanto à atribuição de algum plano de consistência. E na continuação do interrogatório a que é submetido por Parménides – o que está em causa no procedimento do interrogatório irá ser focado mais adiante –, Sócrates diz (em 130b-d):

Quanto aos objectos sensíveis, não duvido da sua existência; mas parece-me que seria demasiado absurdo conceder a cada um deles a sua respectiva ideia. No entanto, às vezes tenho dúvidas e penso que o que é certo a respeito de algumas coisas, também o poderia ser com respeito a todas. Mas, quando esbarro com esta reflexão, apresso-me a fugir dela, com receio de cair e perecer num abismo de frívolas pesquisas.

Para estas considerações surpreendentes, o comentário de Parménides (em 130e) é admirável: “É por seres ainda jovem, Sócrates [...] e porque a filosofia ainda se não apoderou de ti, como fará, se me não engano, algum dia, quando não desdenhares nada do que existe.” (Escuta-se aqui a palavra de Leibniz em carta a Bourguet de 3 de Janeiro de 1714 : “Eu não desprezo quase nada” (LEIBNIZ, GP III, 1978, p. 562)).

É extraordinário que seja Parménides a dizer tal coisa a um Sócrates ainda jovem, no contexto de uma discussão que exhibe a estrutura daquilo a que os Gregos chamaram dialéctica, a saber, um confronto, um combate argumentado entre um interrogante e um respondente. Como quase todos os diálogos de Platão (a excepção é o *Banquete*³), o *Parménides* segue esse modelo dialéctico, só que, no caso da sua primeira parte, esse modelo é seguido de maneira mais autêntica do que noutros diálogos. Isto é, o interrogante está diante de alguém que responde realmente, de um respondente que tem uma autonomia assaz surpreendente (talvez só comparável à do jovem Fedro no diálogo com o mesmo nome).

Ainda antes de se chegar à segunda parte do diálogo, Parménides vai começar a preparar o festim dialéctico, submetendo o estatuto da ideias a todas as hipóteses de entendimento, incluindo aquele que ficará conhecido pelo “argumento do terceiro homem”, que mais tarde Aristóteles fará seu, o que conduz a uma suspensão da relação de cada ser com uma ideia perdurável. Isto ao ponto de sublinhar que uma investigação destas poderá levar a um perigoso estado de saturação, a uma interrogação sobre o que fazer da filosofia:

“ - [...] Não saberíamos então para onde orientar o nosso pensamento, pois já não referíamos cada ser a uma ideia perdurável e sempre idêntica; aboliríamos assim o próprio discurso que se tornaria completamente impossível em tais condições. Parece-me que compreenderás isto facilmente.
/ - Tens razão./ - Que farás, então da filosofia? Para onde volverás os olhos, a fim de sair dessa ignorância?/ - Não sei, pelo menos de momento./ - É porque antes de te exercitares - disse Parménides - pretendes, Sócrates, definir o belo, o justo, o bom, e cada uma das ideias. Notei-o há dias, quando te ouvi discutir, aqui mesmo, com o nosso amigo Aristóteles”⁴.

Entramos na segunda parte, onde os interlocutores são o jovem Aristóteles e Parménides de novo, uma vez que Zenão

³ Esclarecendo: por um lado, a discussão dialéctica é substituída por uma outra estrutura agónica, a saber, uma competição discursiva entre vários amigos com o objectivo de obter o primeiro lugar no louvor do amor. Por outro lado, no discurso de Sócrates dá-se um desdobramento dialéctico através da história que ele conta sobre o encontro que teve com uma mulher sábia, Diotima, aquela que o iniciou nos mistérios do amor. Aqui, é Diotima a interrogante, ao passo que Sócrates desempenha o papel de respondente.

⁴ Homónimo do grande filósofo, discípulo de Platão, e também jovem como Sócrates.

lhe deu a primazia, embora sejam as suas teses que estão em foco, provocando um efeito de longo curso, uma experiência-limite da trama dialéctica, num ziguezague de teses e antíteses que dizem respeito à relação entre uno e múltiplo – uma relação que aflige os homens desde sempre e continua a afligir, mesmo que eles não dêem por isso –, e vemos Parménides levar até às últimas consequências, autodestrutivas, o método dialéctico. A saber, ele demonstra, com argumentos de rigor equivalente, a verdade tanto da tese como da antítese. E, demonstrando que a tese e a antítese são ambas verdadeiras, fica-se preso num nó que não poderá ser denodado, pois elas negam-se uma à outra, ficando lado a lado sem se afectarem. O diálogo acaba sem qualquer conclusão (por exemplo, poder-se-ia descobrir que seriam ambas falsas e então talvez o *Parménides* se encaminhasse para a solução de *O Sofista*⁵):

⁵Em *O Sofista* Platão inventa um caminho intermediário (em rigor, ele é o pensador dos caminhos do meio), justamente o do movimento que actualiza a transição entre ser e não ser, a tensão entre o mesmo e o outro.

Parménides – Portanto, se disséssemos, em resumo, que nada existe se o uno não existe, falaríamos com justeza./ *Aristóteles* – Com perfeita justeza./ *Parménides* – Digamo-lo, pois, e acrescentemos que, segundo parece, quer o uno exista, quer não, ele e as outras coisas, relativamente a si mesmos e uns aos outros, são absolutamente tudo e não o são, parecem sê-lo e não o parecem./ *Aristóteles* – É perfeitamente exacto.

O sentimento do leitor é que o diálogo acaba abruptamente, e ficamos numa expectativa que não será preenchida, pois se não existe nenhuma tensão entre a tese e a antítese que possibilite a superação do paradoxo da razão poder defender isto e o seu contrário, se todas as teses são defensáveis, o caminho para a verdade fica interrompido para sempre. Então, o nihilismo, isto é, que nada vale a pena ser conhecido, porque não há nada que valha a pena em si mesmo, faz a sua entrada como uma consequência interna do método dialéctico.

Vejamos: se há um interrogante e um respondente, e se o respondente exhibe uma tese que o interrogante quer destruir, o que é que o interrogante vai fazer? Trata-se sempre de um combate: o interrogante vai fazer de maneira que o respondente não dê por isso e se vá encaminhando para a sua própria destruição, para a destruição da sua tese. No termo da discussão, o respondente acaba por dizer o contrário daquilo que disse no início, por emenda ou retractação. Este é o modelo de quase todos os diálogos platónicos, o respondente é levado

a dizer o contrário daquilo que tinha dito no início. Só que, à diferença do *Parménides*, há uma solução, porque justamente o Sócrates interrogante vai tentar demonstrar que a tese está errada, apresentando pedras-de-toque da sua inconsistência. Neste diálogo, porém, as duas teses opostas em presença têm o mesmo valimento. O que significa que Zenão, por meio de Parménides – e os intérpretes parece que estão de acordo que há uma proximidade entre o personagem e o filósofo –, levou a cabo um feito lógico argumentativo absolutamente admirável, dando a ver o que acontece à razão quando os seus argumentos se reduzem a um jogo com as suas próprias regras: conhece a aniquilação própria. Isto é, a razão – ao defender uma tese e o seu contrário – é obrigada a reconhecer o falência do sistema de raciocínios submetidos ao princípio da não contradição e do terceiro excluído. Que o *Parménides* não tenha conclusão tem o ar de uma advertência, ao mesmo tempo que exsuda uma atracção pelo abismo sentida por Platão. Esse diálogo não tem continuidade nas obras platónicas, ainda que se pense que *O Sofista* seria a solução para este tipo de problema, mas, como tão bem mostra Giorgio Colli (1998) não é. É ainda ele que me vai guiar enquanto eu falar de Zenão.

Exercícios preliminares II

Antes da filosofia e da poesia está a mântica. E a mântica é, como Platão a descreve, a loucura apolínea por excelência, loucura que, em grego, se diz *mania* (como sabemos, também usada em português e de onde deriva “maníaco”). A *mania* é expressão simultaneamente da fractura entre os deuses e os homens e da afecção dos homens pelos deuses. Joga-se, portanto, entre fractura e afecção, que assumiu quatro formas diferentes, outras tantas disposições humanas que nem todos os seres humanos estão em situação de manifestar e desenrolar. Quer dizer, se as *maniai* são um sintoma da fractura em que assenta a relação deuses/seres humanos, também são um recurso humano que faz estilhaçar a boa adaptação às finalidades da vida humana e aos seus constrangimentos, assinalando uma afinidade com a divindade: os seres humanos são tocados pelos deuses (como, entre os Modernos, o mais grego de todos, Hölderlin, nos fala dos “dias fatais” em que o deus “pensativo e calmo, guia o carro pra onde/ O levam,

ébrios de cólera, os corcéis gigantes [...] Soaria então como se um menino tivesse,/ Atrevido e ocioso, tocado a brincar// As cordas sagradas e puras da lira do Mestre? [...]// Até que excitado do agulhão ele em cólera/ Se lembre da origem, e grite, até que mesmo/ O Mestre venha e te deixe inanimado/ Sob ardentes setas mortíferas”, “Vocação de Poeta”, MIMLIX, p. 151, 153).

No *Fedro*, Platão começa pela loucura apolínea, a mântica, oracular, divinatória e profética. Segue-se a loucura poética, em rigor, um desdobramento da mântica. Surpreende-se, então, uma afinidade entre adivinhar, ser possuído, profetizar e ser assenhoreado pelas Musas, filhas da Memória e de Apolo (embora haja uma outra paternidade mencionada, a de Zeus, que deixaremos de lado). De novo ele, o inventor da lira (ou herdeiro da invenção de Hermes, conforme os relatos) e o introdutor do arco da morte e do arco do *logos*, muitas vezes tão letal como o arco guerreiro (Heraclito viu neste contraste entre a lira e o arco a mais bela harmonia, trama na tradução de Colli, como veremos adiante). A terceira forma de *mania* é a orgiástica, a loucura que provém de Dioniso, o deus que não habita o Olimpo, que tanto aparece sob forma animal, serpente, touro, pantera, com as suas forças: ter fome e matar a fome; como no entusiasmo de um jovem efeminado, amigo da embriaguez; ou como uma criança que brinca com a bola, o pião e os bonecos de trapo, se vê ao espelho, e o seu reflexo coincide com o mundo (e assim o mundo se torna reflexo do deus-criança), a criança destinada ao sacrifício pelos Titãs. Dioniso é o deus anterior a qualquer determinação fixada da vida, é o deus do qual esguicha a animalidade, no qual são restituídas a leveza, o jogo e a curiosidade especular próprias da infância. Inesperadamente, Platão oferece-nos uma *mania* filosófica (oferecimento que nem sempre encontra boa recepção). Portanto, do mesmo modo que a mântica, a poesia e a orgiástica, a filosofia é uma forma de loucura. Ainda mais inesperada é a sua formulação como erótica, a filosofia é a loucura do Eros (bem, já no *Banquete* tínhamos sido iniciados nos mistérios de *Eros*, filho da *Penia* (indigência) e de *Poros* (pleno de recursos) para se livrar de embaraços, um ser sem eira nem beira, não tendo casa, nem profissão, treinado em vagabundagem (como diz Zenão no *Parménides*), considerado a matriz elementar do acto filosófico e daquele que o pratica.

Porém, aqui, observamos que a mania erótica se enleia com a orgiástica, um entrelaçamento entre animalidade, infância e embriaguez, podendo-se transpor a equivalência com a ligação entre a mântica e a sua variação poética. No caso, a loucura filosófica, erótica, seria uma variação da orgiástica, a loucura dionisiaca, coisa que Platão não declara explicitamente, mas dá a entender pela própria lógica interna da sequência.

E, no entanto, as quatro *maniai* formam um *corpus* de contágios recíprocos. Em rigor, a loucura filosófica recebe influxos das outras duas e não só da loucura dionisiaca, influxos em que a disposição agónica está sempre a exercer os seus direitos. Voltando-nos agora para o primeiro par – mântica/poética –, não podemos deixar de observar os seus efeitos sobre a mania filosófica. Para começar, a filosofia é um género literário que se estabilizou com o próprio Platão (e mesmo a palavra “filosofia” também, veja-se ainda o *Fedro*), inspirando-se no ritmo e na gética do diálogo real, concreto, na discussão entre dois ou mais no espaço da cidade. Por outro lado, gostaria de esclarecer que a mântica é pré-literária, os oráculos e a sua interpretação desenham um quadro no qual, sob a fractura que não se fecha entre deuses e seres humanos, a vida grega se interroga a si própria, aos seus medos e às suas crenças. Interpretar e rememorar, eis as suas operações. Daí nasce a poesia e também a filosofia. Nasce a filosofia, uma variação da loucura orgiástica, como? Não por transfiguração da mântica, mas por erradicação do seu fundo religioso. A dialéctica é um acto desmesurado em relação à mântica, porque, em vez de ser o deus a apresentar-se através das palavras loucas da sacerdotisa, palavras à espera de decifração, levada a cabo por um exército de sacerdotes, chamados, em rigor, profetas⁶, agora é o próprio filósofo que produz uma amálgama entre as palavras loucas e a resolução enigmática pelo recurso a argumentos lógicos, quer dizer, o filósofo é, ao mesmo tempo, sacerdotisa e profeta, e isto por intermédio de uma maestria argumentativa (como já se observou atrás e se desenvolverá nas aporias de Zenão). Então, no caso filosófico, surpreende-se uma relação entre esse impulso erótico, que significa dificuldade de adaptar-se, e, ao mesmo tempo, uma embriaguez que se mostra no desvio em relação aos constrangimentos criados pelas finalidades da vida (no que se encontra com determinações da loucura orgiástica) e, simultaneamente, o impulso irreligioso que se abate sobre a

⁶ Como Giorgio Colli refere em *La nascita della filosofia*, Piccola Biblioteca 29, Adelphi, Milano, 1975, p. 42-43, evocando a distinção feita por Platão no *Timeu*.

esfera mântica, o que se aproxima daquilo que Nietzsche diz no § 9 de *O Nascimento da Tragédia* (1997): à porta da civilização, está a pedra do sacrilégio.

[...] já o primeiro problema filosófico enuncia uma contradição embaraçosa e insolúvel entre ser humano e deus, colocando este problema como um rochedo à entrada de cada civilização. O que existe de melhor e mais elevado, e de que a humanidade pode apoderar-se, é por ela conquistado, por meio de uma transgressão, tendo ela de sofrer as consequências da mesma [...]

NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia* § 9

Sim, a filosofia nasce do sacrilégio, isto é, já não é o deus que lança o repto ao homem, é o homem que lança o repto ao outro homem. Claro que a energia é agónica, trata-se de um combate dialéctico, no qual haverá um vencedor e um vencido, e o vencido é levado à sua derrota pelas suas próprias respostas, sem dar por isso, como se um deus o empurrasse.

A seta imóvel

Apesar do papel decisivo no *Parménides*, Zenão é conhecido sobretudo pelas aporias, famosas, contra o movimento, aporias descritas como *logoi*, plural de *logos*, palavra que tem uma relação íntima com o deus Apolo, o introdutor na Grécia de duas novidades radicais, uma delas exclusivamente grega. A primeira – a que não é exclusivamente grega, vem do Oriente – é o arco com as suas setas. É uma arma que mata à distância e, portanto, aquele que a usa não precisa de agarrar o adversário com as mãos, pode matá-lo de muito longe. Já Nietzsche, no *Zarathustra* (1998), lembra como entre os Persas é importante saber lançar setas. A segunda é o *logos* – e isso é profundamente grego, podemos dizer que é exclusivamente grego, pois, na nossa tradição cultural, não há outro povo que tenha inventado uma palavra equivalente –, enquanto uma articulação da voz que, tal como a seta, pode destruir um opositor à distância⁷. Digamos que aquilo a que Dante chama “o arco da boca” lança flechas tal como o arco da morte. E isso é evidente para os antigos sábios gregos, como Heraclito ou Empédocles. Cito três esclarecedores fragmentos de Heraclito:

⁷Pago ainda a minha dívida a Giorgio Colli em *La nascita della filosofia* (1975).

⁸ COLLI, Giorgio.
La sapienza greca III:
Eraclito. Milano:
Adelphi Edizioni, 1993,
14 [A 1]. p. 21.

O senhor, a quem pertence aquele oráculo que está em Delfos, não diz, nem esconde, mas aponta. (PLUTARCO, *Sobre os oráculos da Pítia*, 21)⁸.

⁹ *Idem*.

Mas a Sibila, proferindo com boca louca coisas sem riso, nem ornamento, nem unguento, penetra mil anos com a sua voz, mediante o deus. (PLUTARCO, *Sobre os oráculos da Pítia*, 6)⁹.

¹⁰ *Idem*.

Não compreendem como, disjuntando-se, consigo próprios se harmonizam: uma trama de movimentos contrários, como o arco e a lira. (HIPÓLITO, *Refutações*, 9, 9, 2)¹⁰.

Também é Apolo o fundo da argumentação de Zenão. Lembramos de novo que o sistema mântico está na matriz da estrutura dialéctica, e que a relação entre o interrogante e o respondente é uma espécie de tradução a-religiosa de um esquema religioso, oracular, de ouvir uma voz expressar, em palavras incompreensíveis, palavras loucas – o toque de Apolo –, submetidas depois ao crivo da interpretação. Essa relação tensional passa para a trama dialéctica. Ora, apesar de ser relevante a recepção que Platão fez da força argumentativa de Zenão – o uso do poder mortífero do *logos*, o poder da seta que lhe sai da boca como argumento, para destituir de sentido tudo o que possamos dizer de certo, toda a convicção, toda a teoria, toda a doutrina são completamente reduzidas a escombros – a fama de Zenão não provém do *Parménides* de Platão, pois a sua inclusão como personagem tem origem nas célebres aporias do movimento, e uma delas é a da seta.

Eis uma das suas versões citada por Aristóteles:

O argumento de Zenão, partindo da premissa de que tudo aquilo que ocupa um espaço igual a si próprio ou está em movimento ou está parado, que nada se move no instante e que o móvel ocupa sempre a cada instante um espaço igual a si próprio, parece solucionar-se deste modo: a seta em movimento ocupa a cada instante um espaço igual a si própria, e isto por todo o tempo do seu movimento. Mas aquilo que ocupa a cada instante um espaço igual a si próprio não se move, porque nada se move no instante. Por consequência, a seta em movimento, estando em movimento, não se move durante todo o tempo do seu movimento. (ARISTÓTELES, *Física* 1011, 19)¹¹.

¹¹ Sigo a tradução de
Giorgio Colli *apud*
Zenone di Elea, p. 116.

Este argumento é muito original em relação às outras aporias, por exemplo, a da divisão do segmento de recta, ou, ainda mais famosa que essa, a da corrida entre Aquiles e a

tartaruga. Qual é a diferença entre elas? É que, nestes últimos casos, se trata da divisibilidade ao infinito do espaço. Se o espaço é divisível ao infinito e se, percorrendo esse espaço, posso dividi-lo ao meio e repetir de novo indefinidamente a operação, nunca chegarei ao fim do segmento de recta, do percurso da recta. Mas nunca chegarei ao fim? Ora, na vida de todos os dias, andando, percorro num tempo previsto um segmento de recta qualquer. Só que não se trata de andar, trata-se de tirar as consequências das premissas racionais sobre a divisibilidade da recta ao infinito. Nós levantamo-nos e andamos, mas com isso não pomos em causa o argumento de Zenão. Voltar-se-á a isto mais adiante.

Em relação à seta, o que é que nós temos aqui? Não a indivisibilidade do espaço, mas a instantaneidade do tempo, o tempo que não pode ser medido. O instante é o tempo que não pode ser medido, e, sobre isso, como diz Colli (1998, p. 118), quase todos os filósofos estão de acordo, o presente não tem extensão. Por um lado, passado e futuro não têm realidade, eles geram-se unicamente nas tensões do presente. Por outro lado, não podemos dizer que o instante é uma parte do tempo. O instante é todo o tempo contido em si próprio e incomensurável. Então, a ser assim, a cada momento do movimento da seta, a seta não se move.

Colli vai ainda mais longe na sua interpretação tão inédita quanto gloriosa das aporias de Zenão e, em particular, na da seta imóvel em movimento, recorrendo à construção matemática do movimento e ao cinema:

Observemos como os matemáticos indicam o movimento: através de coordenadas de espaço-tempo, isto é, apenas através de posições fixas sucessivas. Por outras palavras, a mecânica só pode explicar o movimento por meio da imobilidade. No cinematógrafo os olhos têm a sensação do movimento, mas esta sensação é apenas obtida graças à sucessiva sobreposição de imagens paradas. E eis que as aporias de Zenão são irrefutáveis; exactamente aquilo que queremos demonstrar: que a sensibilidade pode ensinar-nos o movimento, mas só através de elementos estáticos, e a razão não consegue explicar isso. (COLLI, 1998, p. 121).

Sim, se considerarmos o cinema, temos um acesso inesperado àquilo que Zenão está a dizer. Nós vemos o movimento no cinema, mas ele é a consequência de uma

associação de imagens que estão imóveis e que se sobrepõem uma às outras de acordo com um certo número – vinte e quatro – por segundo. Não é que Zenão tenha antecipado o cinema, não é isso que importa. Na realidade, ele mostrou que a experiência do movimento é sensível. Do ponto de vista da mecânica, da física, da matemática, o movimento é incompreensível. E do ponto de vista lógico, mais incompreensível é. Não há nenhuma solução para o movimento do ponto de vista racional. Zenão leva o exercício do poder da razão até a um ponto insuperável, ao tentar demonstrar a partir da legitimidade dos seus próprios pressupostos, a saber, a divisibilidade infinita da recta ou do instante imensurável, a irrealidade do movimento. É aqui que vemos a razão cair em embaraços invencíveis, paradoxos insolúveis, dos quais não se encontrarão pedras-de-toque na experiência comum, concreta, da nossa vida, e, assim negando à experiência sensível a possibilidade de reconhecer o movimento. Eis o que a razão faz segundo a aporia, o *logos*, de Zenão. Porém, ao mesmo tempo, como acentua Colli (1998, p. 120-121), ele parece proteger, parece socorrer a nossa própria experiência impressiva, sensível, como se fosse a única experiência na qual pudéssemos confiar.

Breve chegada moderna aos *logoi* de Zenão

Estou na soleira da minha porta com a ideia de entrar no meu quarto. Isto é um empreendimento complicado. Primeiro tenho de lutar contra a atmosfera que pressiona cada centímetro quadrado do meu corpo com uma força de um quilo. Além disso, tenho de tentar aterrar sobre a tábua que voa à volta do sol, à velocidade de 30km por segundo; uma só fracção de segundo de atraso e a tábua fica a milhões de distância. E é preciso realizar esta proeza enquanto estou suspenso num planeta esférico, a cabeça virada para fora, mergulhado no espaço e um vento de éter sopra sabe Deus a que velocidade por todos os poros do meu corpo. Também a tábua não tem uma substância firme. Pôr o pé nela significa o mesmo que pôr o pé num enxame de moscas [...] É verdade, é mais fácil a um camelo passar pelo rabo de uma agulha, do que a um físico atravessar o limiar da sua porta. (EDDINGTON *apud* BENJAMIN, 1978).

Este texto foi escrito por Eddington, grande físico escocês do século XX. Tive acesso a ele através de uma citação feita por Benjamin na carta de 12 de Junho de 1938 a Gerschom Scholem,

em que ele faz uma longa e admirável apresentação do mundo literário criado por Kafka.

Demoremo-nos brevemente nas palavras de Eddington, que descrevem o nosso mundo tal como um físico o concebe e, segundo essa concepção, o simples movimento do pé tentando subir para a soleira da porta da sua casa tem o aspecto de uma proeza heróica impossível, submetidos que estão o seu corpo e o degrau da sua casa às severas leis da física, relativas à pressão atmosférica, à velocidade do movimento da terra em torno do Sol, às características do éter onde a cabeça dele tenta erguer-se, ao enxame de átomos pelos quais é constituída a madeira da tábua onde ele tenta pôr, em vão, os pés. Nas últimas palavras de Eddington está guardada a chave preciosa que nos abre o coração do físico: ele sabe que a física moderna lida com modos de conceptualizar e operar com a matéria que, ele próprio, o físico Eddington, terá de esquecer para subir o degrau que o levará a entrar na sua casa.

Porque escolheu Benjamin esta citação numa carta em que se ocupava de Kafka? Para responder a essa pergunta, teremos de sublinhar um dos aspectos mais perturbantes e profundos focados por ele na obra do escritor, a saber, a ausência de sabedoria, quer dizer, Kafka está despossuído do poder profético, em sentido hebraico, como um guardião ou uma sentinela. Mas há mais, a ausência de vestígios de sabedoria em Kafka procede da combustão provocada pelo contacto entre a consciência da degradação da tradição judaica - e com ela o desaparecimento do acto profético - e a visão científica do mundo tal como Eddington a mostra, isto é, um mundo inteiramente imaginado e concebido pela razão, que nunca poderá ser realmente experimentado. É esta espécie de inimizade fatal que encontrámos em Zenão de Eleia tantos séculos antes (salvando todas as diferenças).

Depois desta aproximação à seta imóvel, vamos continuar com a seta movendo-se num trajecto invertido.

O trajecto invertido

Retomo aquela imagem do arco da boca. É dele que sai a palavra. Se nós estamos muito perturbados, o arco da boca fica muito tenso, e a palavra não sai. São várias as experiências de perturbação desse arco e de jubilação desse arco na *Divina*

Comédia. Nessas alturas, embora Dante não cite Apolo – não é obrigatório citar Apolo quando se fala do arco da palavra, mas é um suposto e Dante não o desconhecia. Aliás, Apolo é referido pelo menos duas vezes (falarei de uma delas mais adiante). Se o arco da boca, o arco do dizer, conhece perturbações dos movimentos das suas setas, a do trajecto invertido é o seu caso-limite. Escolhi um conjunto de passagens, provenientes das três Partes: Inferno, Purgatório e Paraíso. Para começar, os versos 7-9 do canto XXXII do Inferno, onde se expõe a desproporção entre a empresa de descrever o universo inteiro a que está votado o poeta e a língua onde se incrusta essa empresa, não a língua erudita, aprendida na escola, mas a língua que os infantes aprendem com a mãe, a língua materna, falada pela mãe e pelo menino (isto vê-se ainda melhor no verso original: “né da lingua che chiami mamma o babbo”, a língua em que a mãe chama pelo menino e em que o menino chama pela mãe), a língua da poesia nova:

não é empresa de brincar ao cabo
descrever fundo a todo o universo
9 e em língua de crianças mal a acabo

Eis, nomeado, o arco do dizer, no canto XXV do Purgatório, versos 16-20:

Não deixou, por andar que fosse lesto,
meu doce pai, e disse-me: “Desloca
18 no arco o dizer, que até ao ferro é presto.”
Então seguramente abri a boca
e comecei...

Das coisas mais impressionantes que podemos experimentar quando lemos Dante, é que as imagens mais intensas, mais surpreendentes desenvolvem-se sempre de maneira contida, do modo mais compacto, como um diamante longamente facetado e cada vez mais brilhante, são dois versos, às vezes um verso e meio. Nestes versos, tal era a vontade sedenta de expressar a sua perplexidade, de esclarecer as suas dúvidas relativas à purgação dos luxuriosos, que essa sofreguidão lhe prende o arco de dizer, o arco está tenso demais, e a palavra não se pode soltar.

Mantendo-nos na imagem da seta, agora no Paraíso, canto XVII, versos 25-27, observam-se os efeitos que a previsão do tempo que há-de vir produz na seta do desejo de viver e de ser reconhecido em vida, na terra que o viu nascer:

O meu desejo assim só se contenta
de entender que fortuna me começa;
27 porque a seta prevista vem mais lenta.”

Esta é a parte final das primeiras palavras que Dante dirige ao seu antepassado, o nobre Cacciaguida, do qual ele quer ouvir qualquer coisa que o sossegue. Como se sabe, Dante foi exilado e condenado à morte, e não podia regressar a Florença sem arriscar a prisão e a morte, e nunca regressou. Cacciaguida traça-lhe todo o destino que ele já viveu, desde que provou o pão duro do arco do exílio até este alçar-se ao mistério de uma viagem que nunca nenhum outro antes ousou, e que os inimigos cruéis não vão conseguir apagar: “Será este teu grito como o vento/ que as mais altas cimas mais chicota;/ o que de honra não faz pouco argumento” (versos 133-135). Um breve tempo com a maravilhosa imagem da “seta prevista vem mais lenta”. Sim, a rapidez da seta tem a ver exactamente com a nossa ignorância inteira quanto à previsão do seu trajecto, ao passo que o vir lento tem a ver com o saber da direcção da seta, cujo ferimento se adia. É muito impressionante que ele diga isso, a previsão do movimento torna a seta mais lenta, retarda o alcance do alvo, preparando sua precisão.

Ainda no Paraíso XXIX, versos 22-24, no momento em que se trata da natureza singular dos anjos:

Forma e matéria, juntas e directas
vêm ao ser, sem nada a maculá-lo,
24 como de arco tricolor vêm três setas.

O Paraíso é um local insuportável para os seres humanos, Dante sofre todo o tempo os efeitos da velocidade excessiva e da luz inclemente: a primeira tira-lhe o fôlego, a segunda tira-lhe a vista – ele cega várias vezes durante o percurso do Paraíso, levado pelos céus fora por Beatriz. E também é ela, aqui, a mestra escolástica credenciada, que, para esclarecer Dante, utiliza a imagem de um arco, de um arco que tem três cordas

e três setas: a pura forma ou acto, a matéria pura ou potência e o composto indissolúvel dessa matéria pura e dessa forma pura, constituindo a consistência interna de cada anjo: cada anjo é uma espécie, uma forma, que coincide com o indivíduo.

Regressamos ao Purgatório, canto XXXI, versos 13 a 21, e a um motivo já glosado, o do fechamento, da tensão excessiva do arco pela força da emoção :

Confusão e agrura a um tempo mistas
me empurraram um “sim” fora da boca,
15 que para ouvi-lo era mister as vistas.
Como balestro quebra, se desloca,
por muito tesa, a sua corda e arco,
18 e menos prestes seta o alvo toca,
assim tão grave fardo com que eu arco
ali rebente em choro, ali suspire,
21 que o compasso da voz se faz mais parco.

São frequentes as experiências de perturbação diante de Beatriz, por vergonha, desejo extremo, maravilhamento pelo seu sorriso, pelo brilho dos olhos, esta é um dessas ocasiões. Dante é interrogado por Beatriz e ela faz-lhe uma pergunta inclemente, que vai direita ao coração dele: é que ele conheceu durante toda a vida a luxúria, e a pergunta que ela lhe está a fazer diz respeito a esse excesso dos sentidos. Dante, muito envergonhado, à pergunta se ele lhe foi infiel, responde “sim”, mas o som da voz não se ouve quase, e ela insiste para que ele fale mais claro, e então parece que a corda e o arco da voz dele ficam imersos na sua própria emoção, inundados pelas lágrimas, coagulados nos suspiros que brotaram pela boca fora sem se terem transformado em voz, e, portanto, o arco não pôde cumprir a sua função de lançar a palavra.

E, finalmente, vem a imagem esperada no seu esplendor conciso: a inversão do movimento da seta, Paraíso II em dois preciosos versos: 23-24:

Beatriz ao alto e eu para ela olhava;
talvez em tanto quanto a seta pausa,
24 voa e da noz de encaixe se descrava,
me vi chegado onde mirável cousa
a si voltou meu rosto; do que a ela
27 meu cuidar esconder-se já não ousa,

Ele está tão maravilhado a olhar para ela – ela é toda luz, o sorriso, os olhos são todos luz – que, com o fervor extremo que lhe dedica, subitamente o arco da boca sofre uma transformação inaudita, invertendo-se o movimento inteiro. E é como se a seta partisse do alvo, voasse em direcção à boca dele e se cravasse nela. A presença de Beatriz e o olhar sedento coincidem num instante de esplendor, provocando uma alteração das leis da física. Eis o trajecto invertido: do corpo de Beatriz solta-se a seta, depois de ter pousado nela, que se desloca até à boca de Dante, cravando-se nela como na sua noz de encaixe.

Encontramos uma outra situação de inversão, muito impressionante, que tem a ver com Apolo e Marsias, aquele que ousou entrar em competição com Apolo e não ganhou. Como castigo Apolo esfolou-o vivo. Em vez de dizer que ele foi esfolado, Dante diz que o corpo de Marsias foi arrancado da sua bainha, Paraíso, canto I, versos 13-21 :

Ó bom Apolo, ao fim em que laboro
faz-me de teu valor tão pleno vaso
15 quanto pedes a dar o amado louro
[...]
Entra no meu peito e o revigora
como Marsias foste a tirar lesto
21 da bainha dos membros para fora.

Os versos começam com uma invocação de Apolo, o pai da Musas, para que ele o consagre como vaso, para lhe seja concedido o amado louro. Segue-se um verdadeiro enigma, pois, ao mesmo tempo que pede a benevolência da inspiração, para que o deus lhe entre no peito e o revigore, compara-se com Marsias, o supliciado por ter entrado em competição desmedida com Apolo. Em vez de a pele ser arrancada ao corpo, é o corpo a ser arrancado da sua bainha (“vagina” em italiano). E com esta outra inaudita inversão, Dante interrompe a nossa compreensão comum da relação entre a pele e o corpo, porque faz com que o corpo seja tirado à pele, como se a pele fosse a nossa primeira visão, e é, mas nós costumamos esquecer isso quando se trata de esfolar, justamente. E, assim, Dante intensifica o desmedido gesto de Apolo numa potência desmedida proporcional .

O arqueiro cego

poema que desconheço, o antigo, o novíssimo,
o que devora
a mão que o escreve: no papel fica apenas
sal de ouro,

.....
(HELDER, 2008, p. 132)

tudo o que me devora se apaga, e eu brilho
daquilo que me devora,

.....
o segredo é a coisa mais brilhada

.....
(HELDER, 2008, p. 146)

“O segredo é a coisa mais brilhada”. Na sua natureza mais certa, o segredo não está escondido. Não é coisa de decifração, mas de intuir e comunicar (basta lembramo-nos do conto popular do “Príncipe de orelhas de burro”). Segredos não se interpretam, brilham, nada brilha mais.

Estou a ler alguns versos de um livro de Herberto Helder, chamado *A faca não corta o fogo. Súmula & inédita*¹². Os primeiros versos pertencem à *Súmula*, os segundos já pertencem à *Inédita*, isto é, aquela parte que recebe o nome de *A faca não corta o fogo*. Mas é claro que neste livro, como nos anteriores, se mantém o movimento impetuoso de citação, recitação, dívida e mistura: “densa língua mestiça em que tudo está escrito” (p. 161), a língua da mistura, das vozes que se ouvem, as vozes que se estabilizaram em escrita, dos esquecimentos que se teve, dos desastres que se abatem sobre o poeta, tudo amasado na língua em que tudo está escrito, saliva de muitas bocas, mestiça.

Todos os versos citados a seguir e partindo destas premissas, do segredo como coisa mais brilhada e da língua mestiça, têm a ver com o saber da morte iminente, que não deixa apurar o seu dialecto, com o desastre de estar a perder a vida, de deixar a apodrecer a pêra, em suma, uma arte poética na idade da velhice, cujo cume mais alto se encontra na cegueira do arqueiro.

¹² Salvo outra indicação, todos os versos citados são retirados desta obra de Herberto Helder.

Recomeçando: “devoro a minha língua lirismo antropofágico, a poesia é um baptismo atónito” (p. 114). Toda a obra dele é este lirismo antropofágico, muito fala ele de comer e de regurgitar o que come, isto é, o poema, de cada vez o primeiro nome, de cada vez irreconhecido, mas “os nomes podem ser mudados”, não há nenhum nome que se mantenha inalterado.

Ainda muito mais para trás, nas páginas 21 e 22, “Quero dizer: eu tudo sei”. E “Tenho agora a idade – e sei tudo”; nas páginas seguintes ainda na *Súmula*, “eu sei tudo,/ mas eu esqueço,/ quis Deus que eu entenebrecesse”. Porém, mais adiante, já diz: “oh, a morte, substantivo que raia” (p. 129). Esta morte “substantivo que raia”, substantivo da raia, o substantivo do confim que não conhece limiar, vai acompanhar este percurso até ao arqueiro cego.

O poeta é um ser moldado por mão alheia, “um vaso feito ao vivo, soprado quente, disso eu sei.” Sim, disso ele sabe, vítima sacrificial e algoz ao mesmo tempo, o vaso feito ao vivo é como uma variação antecipatória da cegueira do arqueiro.

E agora entramos propriamente em *A faca não corta o fogo*: “fiat cantus! e faça-se o canto esdrúxulo que regula a terra,/ o canto comum-de-dois,/ o inexaurível,/ o quanto se trabalha para que a noite apareça/ e à noite ver a luz que desaparece na mesa,/ chama-me pelo meu nome troca-me,/ toca-me/ na boca sem idioma [...] faz à mão canhota” (p. 138-139). Operação perigosa e desejada, temível e auspiciosa, essa de trabalhar para que a noite apareça, trabalhar para entenebrecer, inseparável da mão canhota, aquela que dará os golpes certos, compassivos e inclementes, suaves e dolorosos: “a mão canhota, depressa e esperta” por ela, com a chave secreta escondida, abrirá o poeta o mundo (“mas não abras a mão de nada”) dos objectos exsudar a sua glória, cada nome será um baptismo “e diz o povo encarnada é a escuridão”.

Nas páginas 162-163, entramos na cozinha das madres, a cozinha onde se faz a sopa primordial, com todos os seus condimentos. Ouçamos a descrição da sopa da poesia, onde se fervem as vozes, a sua luz encadeia:

legumes, sal, azeite, especiarias, ervas,
suam,
rebenta-lhes a flor na fervura
que de perfume,
que de lume, até ao fundo da boca!

para chamar como quem toca na cabeça e se inclina entre
[cru e cozido?

.....
atingir a unidade que alguém atinge com o seu nome,
[oh quantas

vozes, vozes,
luz nas vozes
cantando! e se me sento à mesa e côm¹³, e crio o ritmo,
a razão do ritmo,
colher que desce
e ascende

os objectos arcaicos entre os dedos e labaredas e labaredas:
e tão levíssimo e arguto o canto ligado a ferver de música
- ignota e a obra de comê-la,
sopa
superlativa.

Ignota música, obra ignota que ele come e regurgita (própria da autofagia poética de Herberto Helder). Quer dizer, ele não come o seu coração como Baudelaire: “Je fais bouillir et je mange mon cœur”, *Un Fantôme* (BAUDELAIRE, 1980), mas come o alimento que sai do seu próprio corpo, imola-se como a borboleta no casulo, e da baba dele saem os versos, carne da carne dele, a colher na boca (mas na página 153 alguém há-de vir no estio arrancar-lhe o coração e devorá-lo, alguém, o senhor das trevas, aquele que não perdoa).

Voltamos para trás, neste poema contínuo escrito em língua mestiça: “o rosto é muito, o ofício é turvo, o génio, o jogo,/ as mãos inexplicáveis,/ a luz nas mãos faz raiar os dedos,/ que a luz se desenvolva,/e a madeira talvez se enrole sobre a própria peça e esconda a obra (p. 150). O poeta, esse de rosto muito, corre perigo, o ofício não é de clareza, mas de entenebrecer, e todas as palavra que falam de poesia, como génio, jogo, não explicam as mãos, não vêem a luz que fere

¹³ Herberto Helder põe acento circunflexo em “como” (do verbo comer).

os dedos, seus estreitos indicadores. E, mais adiante, renova o desacerto, os muitos que há nele: “a idade tornou-me louco, sou múltiplo” (p. 168)

Há muitos poemas na *Súmula* em que ele fala de pêra e laranjas e na *Inédita* aqui volta a falar, agora, porém, ele espera que ela apodreça, a pêra. Assistimos ao adensamento do desastre (p. 154):

Espero que apodreça
Já me não amedronta
[...]
É quando então na voragem da infância:
a pêra levanta fogo,
a mão levanta fogo, troca-se o fogo
entre mão e pêra.
Já me não importa.
Não me exalta a montagem do estio pêra sobre pêra.
Nem espero que fique madura:
não me ergo,
não toco, não sopro, não empurro a luz.
Tanto se me dá que estremeça na bolsa de ar,
que a maturidade estremeça.
Não como.
Não tenho medo.
Há-de formar-se no seu elemento profundo,
atingir uma proximidade última,
ser plena,
ficar podre. Mas tanto se me dá,
já me não amedronta.
Porque estou perto.
Porque a não comerei nunca.
Porque morro.

Por causa desta anorexia inexprimível, desta fome por matar, desta recusa de comer, aceitação e recusa inabalável de ceder, o poeta já não tem medo, tanto se lhe dá que a pêra apodreça, ele está perto: “Porque não a comerei nunca./Porque morro.”

Escutam-se os harmônicos camonianos, o que se intensifica desmesuradamente nas páginas 176-177, continuando esta espécie de lamento fúnebre, elegíaco e parodístico a um

só tempo, ele que só tinha pedido um dom pequeno. Observe-se a imagem evangélica usada por Eddington, o paradoxo da poesia em idade da velhice sob forma de parábola.

[...]
acabou-se-me a língua bêbada,
sôfrego, subtil, sibilante, sucessivo, solúvel,
comi-a como pão vivo,
bebi-a como água crua,
que é mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha
do que uma linha escrita,
o reino por essa linha lírica em que aprendi a morrer,
e porque estou morrendo aprendo
a unidade do mundo,
e tu, Canção, se alguém te perguntasse como não morro,
responde-lhe que porque
morro,
[...]
e neste mistério que como não morro
que porque morro, escrevo
a linha que me custa o reino e não passa pelo agulha,
[...]

Como se sabe trata-se de uma citação da Canção IX de Camões que diz assim: “Assim vivo;/ e se alguém perguntasse, Canção, como não morro,/ Podes-lhe responder que porque morro.” Também Shakespeare está entre as linhas por um reino.

Tudo isto para nos aproximarmos do arqueiro (p. 199):

se me vendam os olhos, eu, o arqueiro!
acerto em cheio no alvo porque o não vejo:
por pensamento e paixão,
ou porque foi tão sentido o vento a luzir nos botões dos salgueiros,
como se atirasse do outro lado do vento,
ou na solidão de um sonho,
ou como se tudo fosse o mesmo: flecha e alvo –
e
cego
acerto em cheio:
porque não quero

Estamos aqui não diante da inversão do trajecto, como acontece em Dante, nem do ferimento nihilista como acontece em Zenão, mas da coincidência entre a flecha e o alvo, no momento em que a mão de alguém vendou os olhos ao poeta, alguém que na trevas faz intervir o pensamento e a paixão, ou o enreda num vento que estremece em luz nos botões dos salgueiros ou faz viajar para a toca do vento ou o deixa sonhar, Agora ele não quer “como morro que porque morro”. Agora ele não quer e, por isso, acerta em cheio. Arte poética *in nuce*: do vaso moldado por outro à mão que lhe venda os olhos, joguete submisso e soberano: acerta, porque não quer.

É que o poeta sabe que nada se pode pedir à morte, a morte não conhece nenhum sistema de razões. E acerta em cheio porque não quer. É nessa altura que o êxtase pleno se imobiliza, a seta e o alvo se identificam. E para concluir gostava de ler, na página 202:

e se ficares cego é para veres tudo unido
 escuta então como te chamam pelo nome
 daquilo que te cerca,
 mas não acumules nada
 amaina o fio bravio quando irrompe
 e,
 pálpebras cerradas,
 sente como estremecees tudo, o centrípeto e centrífugo,
 e morre de ti mesmo

*

[...]
 a morte está atenta à tua força contra ela,
 [...]
 um canto último fundido ao início do canto,
 mas a morte sabe que não há razão nunca,
 e quem pede sabe que não pode
 teias de água fecham a tua grande nudez,
 e dizes: um duche, apenas um inebriamento,
 mas morte não tem paciência para apurar um dialecto,

Ele só queria uns farripinhos de água tépida para molhar a boca, a língua, mas nada, “a morte não tem paciência para apurar um dialecto”. Porém, se invertermos a ordem, a soberania do poeta solta-se intacta: “se ficares cego é para veres

tudo unido” e “pálpebras cerradas,/ sente como estremeces tudo,/ o centrípeto e centrífugo, e morre de ti mesmo”.

Referências

ARISTÓTELES. *Physics*. Tradução de Phillip H. Wicksteed e Francis M. Cornford. Cambridge/Massachusetts/Londres: Loeb Classical Library, 1953.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal. Oeuvres complètes*. Prefácio de Claude Roy. Abertura e Notas de Michel Jamet. Paris: Robert Laffont, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Briefe*. Edição e Notas de Gershom Scholem e Theodor Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978. v. 2.

DANTE. *A Divina Comédia*. Tradução e Edição de Vasco Graça Moura. Lisboa: Bertrand, 1997. (Edição bilíngue).

COLLI, Giorgio. *La sapienza greca III: Eraclito*. Milano: Adelphi Edizioni, 1993.

COLLI, Giorgio. *La nascita della filosofia*. Milano: Edizioni Adelphi, 1975.

COLLI, Giorgio. *Zenone di Elea*. Edição de Enrico Colli. Milano: Adelphi Edizioni, 1998.

HELDER, Herberto. *A Faca não corta o Fogo. Súmula & Inédita*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

HÖLDERLIN, Friderich. *Poemas*. Prefácio, Selecção e Tradução de Paulo Quintela. 2. ed. rev. ampl. Coimbra: Atlântida, MCMLIX.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Die Philosophischen Schriften*. Edição de C. I. Gerhardt. Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag, 1978. 7 v.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia. Obras Escolhidas de Friedrich Nietzsche*. Tradução, comentário e notas de Teresa R. Cadete. Introdução Geral de António Marques. Lisboa: Relógio D'Água, 1997. v. 1.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra. Obras Escolhidas de Friedrich Nietzsche*. Tradução de Paulo Osório de Castro. Prefácio de António Marques. Lisboa: Relógio D'Água, 1998. v. 4.

PLATÃO. *Parménides*. Tradução e Notas de A. Lobo Vilela. Lisboa: Inquérito, s.d.

PLATÃO. *Le Sophiste. Oeuvres Complètes*. Texto estabelecido e traduzido por Auguste Diès. Paris: Les Belles-Lettres, 1963. t. VIII, 3ª Parte.

PLATÃO. *Le Banquet. Oeuvres Complètes*. Texto estabelecido e traduzido por Léon Robin. Paris: Les Belles-Lettres, 1976. t. IV 3ª Parte.

PLATÃO. *Phèdre. Oeuvres Complètes*. Texto estabelecido e traduzido por Léon Robin. Paris: Les Belles-Lettres, 1978. t. IV, 3ª Parte.

ABSTRACT

The Motionless Arrow, the Reversed Path and the Blind Archer

This paper handles with unsolvable philosophical problems (logoi) and singular poetic arts, through the image of bow and arrow under the aegis of the god Apollo, the one who introduced among the Greeks the arc of death and was the lord of logos. In this frame the authors under examination: Zeno of Elea, Dante and Herberto Helder form an eccentric group, only justified by the chosen image and its surprising philosophical and poetical effects.

Keywords: *philosophy; poetry; the motionless arrow; the reversed path; the blind archer.*

Maria Filomena Molder é Professora Catedrática da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e foi professora visitante na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris (2011); membro do Conseil Scientifique do Collège International de Philosophie, Paris (2003-2006 / 2006-2009), do Groupe International de Recherches sur Nietzsche (GIRN) e do Instituto de Filosofia da Nova. Desde 1978, Maria Filomena Molder escreve extensamente sobre problemas estéticos – enquanto problemas de conhecimento e da linguagem – para diversas revistas científicas e literárias, entre as quais: Filosofia e Epistemologia, Prelo, Análise, Revista Ler, Sub-Rosa, A Phala, Internationale Zeitschrift für Philosophie, Philosophica, Revista Belém, Dedalus, Rue Descartes, Chroniques de Philosophie, Revue Europe, Lettre International, Revista Azafea, Revista Electra. Participou também, desde 1980, em inúmeras Conferências, Congressos e Encontros, tanto em Portugal como no estrangeiro. A partir de 1984, Maria Filomena Molder tem vindo a escrever também para catálogos e outras publicações sobre arte e artistas, portugueses e estrangeiros, entre os quais: Jorge Martins, Ruy Leitão, Rui Chafes, Helena Almeida, Ana Vieira, Julião Sarmento, Rui Sanches, José Pedro Croft, Bernard Plossu, Juan Muñoz, Noronha da Costa, Antony Gormley, Louise Bourgeois, Francisco Tropa, Ana Hatherly, João Queiroz, Jorge Queiroz e Amadeo de Souza-Cardoso. Doutorou-se em 1992 com uma tese sobre o pensamento morfológico de Goethe.