

# REVISTA DE COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS

## TEXTUALIDADES

---

Apresentação	3
<hr/>	
<b>ENSAIOS</b>	
<hr/>	
Manuel Sumares <i>Refiguração textual e experiência interhumana: a última fase da teoria hermenêutica de P. Ricoeur</i>	7
José Bragança de Miranda <i>A questão da desconstrução em Jacques Derrida: contribuição para a análise do discurso do método na Modernidade</i>	23
Chaké Matossian <i>Um corpo doente de escrita (em torno do Pharmakon)</i>	47
Maria Teresa Cruz <i>A Estética da Recepção e a "crítica da razão impura"</i>	57
António Fernando Cascais <i>A leitura como processo intertextual: o constrangimento positivo</i>	69
Adriano Duarte Rodrigues <i>Figuras dos títulos na imprensa</i>	81
José Augusto Mourão <i>Da intratextualidade: citação e comentário nas Viagens de A. Garrett</i>	99
Maria Augusta Babo <i>Da intertextualidade: a citação</i>	113
<hr/>	
<b>DOSSIER</b>	
<hr/>	
Herman Parret <i>Verdade, verificação, veridicção</i>	123
Maria Augusta Babo <i>Entrevista com Louis Marin</i>	133
Chaké Matossian <i>Entrevista com Sarah Kofman</i>	143
Jürgen Link <i>Interdiscurso, sistema dos símbolos colectivos, literatura. Notas sobre uma teoria generativa do discurso e da literatura</i>	149
<hr/>	
<b>CRÓNICA</b>	
<hr/>	
Manuel Lopes da Silva <i>Validade dos modelos científicos</i>	161
Adriano Duarte Rodrigues <i>Nova racionalidade científica e emergência da questão comunicacional</i>	171
<hr/>	
<b>LEITURAS</b>	181
<hr/>	
<b>RESUMOS/RÉSUMÉS/ABSTRACTS</b>	199
<hr/>	

# ENTREVISTA COM LOUIS MARIN

Conduzida por Maria Augusta Babo

M.A.B. - Os objectos sobre os quais o seu trabalho se tem desenvolvido colocam frequentemente a relação texto-imagem. Pode explicar em que consiste esta relação e qual é a sua importância numa teoria semiótica?

L.M. - O interesse da sua questão sobre as relações do texto e da imagem pode ser analisado, nomeadamente no que diz respeito à história recente da Semiologia nos últimos quinze anos. É evidente que a imagem é um instrumento de comunicação e que nesta medida constitui uma linguagem; por isso, nos anos 60/70 a tentativa imediata foi transferir para a imagem os modelos de descrição e explicação que eram os operatórios para o estudo do signo linguístico, do funcionamento da língua e da fala. Ora esta transferência revelou-se rapidamente incerta, pelo menos difícil de efectuar, sem transformações profundas. Daí a minha hipótese de trabalho, que consistia em tomar como objecto de análise conjuntos complexos que compreendiam como parte integrante o texto e a imagem a fim de examinar como é que dois sistemas semióticos, o visual e o linguístico, reagiam um sobre o outro, e como interferiam. Tratava-se, portanto, de os trabalhar nas suas fronteiras, nos seus limites, nos seus bordos, e de estudar quais os efeitos de sentido que daí resultavam.

M.A.B. - Barthes confrontou-se com o mesmo problema da análise da imagem, mas, penso, preferiu tomar a legenda, o texto, como expressão do conteúdo, enquanto a sua abordagem é de outra ordem...

L.M. - Eu diria antes que o estudo de Barthes foi em suma um caso particular do grande problema da relação do texto com a imagem. Efectivamente, o famoso estudo de Barthes sobre a publicidade das massas Panzani introduzia uma hipótese muito interessante e útil, a de que o texto escrito é portador de "signos-ligação", de uma substância no fundo significativa, de ordem visual, mas que não acede à articulação fora do texto escrito. É fundamental, no estudo da imagem enquanto tal, perceber que a imagem está sempre, de uma forma ou de outra, ligada à linguagem. Mas isto não quer dizer que a imagem enquanto tal seja inefável, indizí-

vel, ou que este aspecto indizível da imagem seja abordável unicamente por uma linguagem poética que, à sua maneira, seja capaz de mimar o indizível da imagem. Há maneiras de elaborar categorias descritivas da imagem, fora da sua relação com o texto. Então, estudar as interferências de dois sistemas semióticos, visual e linguístico, é um dispositivo operatório, como se objectos concretos apresentassem, por eles, a sua própria análise, em suma, por interacção da linguagem ou de fragmentos de linguagem sobre a imagem e vice-versa. Eu diria que num objecto híbrido como um anúncio publicitário, um jornal, uma banda desenhada, um filme mudo ou falado, uma sequência televisiva, surge uma espécie de interacções complexas que trazem informações sobre o funcionamento significativo, ora do texto ora da imagem, na condição de serem descritos com precisão. Então, cada um dos sistemas efectua a crítica do outro sem outra intervenção do semiólogo, a não ser a de descrever e de conceptualizar o que se passa no objecto. Temos assim dispositivos experimentais, isto é, objectos que experimentam o funcionamento seja do texto, seja da imagem.

Há um ponto que é preciso sublinhar, é que tudo é texto e imagem: quando se começa a observar de mais perto, tudo é feito desse entrançado de linguagem e de imagem e, portanto, o "corpus" é infinito. Há uma elaboração da noção de texto que é muito complicada, e da mesma forma para a imagem. Mas, enquanto a noção de texto foi muito trabalhada, utiliza-se ainda a noção de imagem de uma forma muito opaca, fala-se de "imagem" para designar a imagem psicológica, por exemplo, a imagem que um leitor pode criar ao ler um texto, imagens interiores, a imagem fotográfica, a imagem cinematográfica... É ir depressa demais, quando se fala de relações texto/imagem.

M.A.B. - Pode explicitar essas relações?

L.M. - Por exemplo, a narrativa ilustrada. Durante séculos, os textos, as narrativas, o mito, a fábula, a tragédia, o texto bíblico, etc., vão constituir um referente "a montante" da imagem e uma espécie de constrangimento para o fabricante da imagem. Será necessário que, de uma forma ou de outra, aquele que lê a imagem reconheça o texto de que a imagem funciona como ilustração. Este ponto é importantíssimo na doutrina clássica da pintura. Não deve haver, na leitura, hesitação ou obscuridade. Ora, o que é reconhecer o tema? É reconhecer o texto que está "a montante" da imagem. Um caso bem delimitado é a ilustração. O "suplemento de imagem" quer dizer que a imagem diz, mostra, mais do que o texto. Por exemplo, quando se tem uma narrativa em que as circunstâncias são simplesmente evocadas no texto, então a imagem completa-o. O suplemento de imagem, em relação a um texto, é um elemento muito interessante para trabalhar aquilo a que poderíamos chamar o imaginário sócio-político de uma época.

M.A.B. - Esse fenómeno é muito frequente na pintura religiosa...

L.M. - Absolutamente. E então temos acesso de uma forma muito interessante, não à realidade sócio-política, mas ao imaginário dessa realidade sócio-política numa época determinada.

M.A.B. - Mas, no caso do livro ilustrado, como opera a imagem?

L.M. - Tendo em conta que nem toda a narrativa é ilustrada, o que é muito interessante é verificar que o ilustrador escolhe aquilo que é marcante, notável. E o critério do notável não existe, a não ser que o notável é o que foi notado. É por isso que qualquer narrativa funciona pela ideologia, em relação à história de que se serve. Então, se a narrativa é já uma recolha do notável, a imagem vem ainda fazer sobressair o notável da narrativa; é interessante para uma análise sócio-semiótica ver como evolui a ilustração de um texto determinado.

M.A.B. - Mas, ao falar de ilustração, o que se entende por imagem no texto, isto é, que quer dizer esta inserção?

L.M. - Ora vejamos, será que a imagem se insere no texto como uma espécie de prótese visual que o vem perturbar, ou, pelo contrário, completá-lo? Será que, quando a imagem está colocada numa página em face do texto, faz parte do livro mas não do texto? Quando a imagem precede a leitura do texto, por exemplo, temos de a considerar como emblemática da totalidade do texto e não somente ilustrativa dum episódio.

M.A.B. - E no caso do texto na imagem, como podemos encarar essa relação?

L.M. - Por exemplo, no caso da pintura, como funciona a assinatura? É muito interessante observar que tradicionalmente as assinaturas se colocavam sempre no canto inferior direito, isto é, como se o quadro fosse escrito da esquerda para a direita e de cima para baixo.

M.A.B. - É a linearidade da escrita que se impõe à imagem?

L.M. - Sim, mas secretamente. De qualquer forma, no Ocidente, a narrativa icónica obedece à linearidade da escrita. Pode-se mesmo ir mais longe e verificar que em certos casos, em certos frescos de Giotto, por exemplo, a única forma que o pintor tem de mostrar que a personagem que entra em cena é uma aparição e não uma personagem real é fazê-la entrar pela direita.

M.A.B. - Essa especificidade da narrativa, a sucessividade, acaba por determinar a imagem, à semelhança do seu funcionamento no texto. Mas, e a assinatura...

L.M. - Os pintores clássicos têm tendência a dissimular a assinatura, que obedece no entanto à linearidade da escrita que seria em certa medida projectada na substância visual, a dissimulá-la num canto do quadro, porque eles compreendem muito bem que a escrita acarreta com ela um certo tipo de espaço; um certo tipo de localização espacial, que é absolutamente contraditória com a localização ou a espacialização que eles constroem na substância visual. O texto, no quadro clássico, tem um efeito de "planeidade", isto é, o texto traz para o plano o espaço em que

se inscreve. Um quadro de Miró constituído pela sua assinatura "MIRÓ" é uma forma muito bela de trazer o quadro para o plano, através da espacialização que provoca a inscrição do texto. Dürer, por exemplo, contorna a dificuldade inscrevendo o seu monograma A.D. num bloco de mármore representado no quadro. Ora, apesar de escrever o seu monograma, de facto Dürer pinta-o.

Mas há outros tipos de inscrição do texto na imagem, por exemplo, nas Anunciações em que sai da boca do Anjo uma inscrição em ouro assim como a resposta da Virgem. Também aqui temos a inscrição do texto no quadro, que traça um espaço que não é o do quadro...

M.A.B. - É um caso de projecção visual já não da linearidade da escrita mas da linearidade temporal da fala.

L.M. - Claro, e no caso da resposta da Virgem, o texto está invertido, o que remete para a representação de um processo de interlocução. Para mostrar que é uma pergunta e uma resposta o pintor não tem outra solução senão inverter a ordem da escrita e de a fazer ler às avessas. Ora se o texto nestes casos é sempre conhecido, a razão pela qual o pintor o representa é justamente para, ao introduzir dois espaços heterogéneos, dar a ler, a ver, o invisível, por uma espécie de torsão, muito estranha.

M.A.B. - E no caso do "texto/imagem" ou da "imagem/texto"?

L.M. - Aí, pensa-se logo no caligrama no primeiro caso, nas iluminuras, por outro lado. Seria interessante estudar o iconismo tipográfico, isto é, a encenação, a paginação do texto que tem efeitos de sentido.

Este domínio é imenso, mas só se dá conta disso quando se formula a questão; apercebemo-nos então que na vida cultural, política, quotidiana, estamos sempre mergulhados no texto/imagem.

M.A.B. - Uma outra questão que se relaciona em parte com a primeira, é a do interesse que o seu trabalho manifesta pela Estética. Qual, no seu entender, a importância actual da Estética, disciplina aparentemente submersa pelos novos campos de análise, Semiologia, etc.?

L.M. - A Estética como disciplina filosófica era a parente pobre de todos os domínios, porque estava em certa medida entalada entre a História da Filosofia, a História da Arte, a História da Literatura. No fundo, era um domínio incerto no campo da Filosofia. Ou então, falava-se da Estética de Hegel, mas nesse momento ela era tomada dentro da Filosofia. Mas as coisas mudaram, por um lado com a Fenomenologia, não tanto com os fundadores, Husserl, mas com Merleau-Ponty ou Sartre. Não é por acaso que os primeiros livros de Sartre são *L'imagination* e *L'Imaginaire*; com Merleau-Ponty pode dizer-se que progressivamente a *Structure du comportement* e a *Phénoménologie de la perception* o levam a considerações estéticas, à pintura. Do mesmo modo, por outro lado, as coisas mudam com o desenvolvimento da crítica formalista, com as suas reflexões sobre a literatura ou a poeticidade ou a retórica do discurso ou do texto, e que vão introduzir elementos fundamentais, elementos estéticos.

Escapando em certa medida à História literária ou à História da Língua ou ao historicismo, as investigações de tipo estrutural ou formalista definem no fundo uma estética nova que não é de todo normativa, que é de facto descritiva.

Mas há um outro aspecto mais importante que é a actualidade das categorias estéticas na reflexão política. A título de sintoma, diria que a falência, não das teorias políticas mas da prática política das teorias políticas, deixa em aberto um lugar vazio que, de uma forma natural, a reflexão estética ou as categorias estéticas vieram ocupar. O problema actualmente, e que é muito típico da situação mundial, é que se descobre ser sempre possível a construção do conceito político, dos conceitos de uma teoria política, mas desapareceu pelo menos a pretensão de uma aplicação empírica, histórica, desses conceitos. Por exemplo, o marxismo é uma grande teoria política, muito forte, mas podemos interrogar-nos sobre a sua aplicação histórica, a aplicação histórica dos conceitos teóricos do político.

No meu caso, dei-me conta disso a propósito dos acontecimentos de Maio de 68 que nos introduz directamente nesta ideia de espaço vazio e que é, em certa medida, ocupado pelas categorias estéticas. Fui levado a considerar Maio de 68 como uma utopia em acto, o que é diferente de uma utopia realizada, que é uma expressão contraditória por definição, mas uma utopia em acto. É que o acontecimento, o *happening*, tem talvez uma grande profundidade. O acontecimento que não é o surgimento (*avènement*). Ora, sobre o acontecimento propriamente dito, é impossível aplicar grelhas teóricas pré-existentes.

M.A.B. - Mas falou de utopia em acto, pode explicar melhor?

L.M. - É preciso pensar o acontecimento, o que acontece (*ce qui arrive*) do acontecimento. Mas no que acontece do acontecimento político, é-se levado a usar instrumentos que eram do pensamento estético. No que diz respeito a Maio de 68, tentei falar de prática de ficção utópica. Tal como quando se fala do trabalho de um artista fala-se de um trabalho de ficção.

M.A.B. - Mas há uma contradição que está a acentuar, é que por um lado se assiste à falência da prática em relação às teorias políticas e, por outro, essas teorias não conseguem dar conta do acontecimento, na sua reflexão. Ao tentar pensar o acontecimento é portanto necessária uma linguagem outra, e é a estética que permitirá pensar justamente o que deveria poder sê-lo pela reflexão política.

L.M. - É isso mesmo. A aplicação de uma teoria política ao acontecimento tem como consequência o próprio desaparecimento do acontecimento, como efeito de uma causa que foi determinada e que se conhece.

M.A.B. - Reduz-se o acontecimento a um sistema pré-estabelecido...

L.M. - E então o acontecimento desaparece. Há um belo texto de Jean-Luc Nancy sobre o *Lapsus judicii*, sobre esta questão.

O acontecimento é o que é anulado. Ora o que se anula são traços que são no fundo característicos da obra de arte, isto é, a singularidade, a especificidade.

M.A.B. - Ao ser recuperado, o que se anula é justamente essa emergência de algo de particular.

L.M. - E então, cada vez mais se caminha nesse sentido. Não é mais possível ter grandes modelos teóricos de representação. E é isso o que faz uma teoria política, um grande modelo, por vezes mesmo, um sistema representativo geral, que pretende ser universal, racional.

M.A.B. - Em que medida é que o acontecimento põe em causa os modelos da representação?

L.M. - Não saímos do hegelianismo como sistema totalizante, globalizante, universal. Há um desejo de sistema, porque é sempre tranquilizante. E ao mesmo tempo, a esse desejo de sistema corresponde a necessidade de uma reflexão sobre o acontecimento. A oposição entre sistema e acontecimento é uma oposição muito importante, assim como o acontecimento na sua unicidade, especificidade. Nessa reflexão recorre-se à estética porque ela tem a ver com esses acontecimentos que são a obra de arte. Uma obra de arte é, antes de mais, um acontecimento. É única, singular, absolutamente específica. O que não quer dizer que se caia no inefável, numa espécie de misticismo do acontecimento. Mas em todo o caso, os modelos explicativos só podem ser locais e o problema é definir essas particularidades, esses fragmentos de explicação que funcionem. Constroem-se séries e depois há que ligá-las. É a ideia de *branchement* de que fala Deleuze.

Não é por acaso que se vê por todo o lado o retorno a Kant. Não se trata de uma regressão, é um pensamento sem dúvida sistemático mas onde é mantido o hiato, o abismo como diz Kant, entre a sensibilidade/entendimento, entre entendimento/razão, o hiato entre as faculdades. Não é por acaso que o retorno a Kant se efectua pela terceira crítica, a *Crítica da faculdade de julgar*, isto é, sobre a questão do julgamento estético. Não é de modo nenhum qualquer coisa de adventício mas de central, no sentido em que esse centro não é a cúpula do sistema, mas descreve o centro, descreve o abismo (é um termo kantiano), lança uma ponte. A ponte é o facto de reconhecer o abismo como tal, entre a teoria, o especulativo de um lado (*Crítica da razão pura teórica*), e do outro a prática (*Crítica da razão prática*), isto é, a Ética. Há uma distância infinita entre a teoria e a prática, e é a *Crítica da faculdade de julgar*, que não vem fazer a síntese do teórico e do prático, que descreve em certa medida a distância, e tenta conceptualizá-la. E voltamos ao estético. É a reflexão sobre o "entre". Ora entre o teórico e o prático encontra-se justamente o político. Kant afirma que há um espaço entre o teórico e o prático, é o que ele chama de Estético. O Estético não terá outra função senão reflectir sobre a função da imaginação. A estética é ela própria intervalo, trabalho sobre o intervalo. É por isso que o meu trabalho sobre a utopia é profundamente kantiano.

M.A.B. - Esta questão levanta uma outra, de que forma falar do intervalo? Aí também se coloca o problema da própria linguagem da reflexão. Nomeadamente nos seus textos essa elaboração outra da escrita é visível. Para além da reflexão é uma escrita que emerge...

L.M. - É que, e isto é quase uma questão de sinceridade, não se pode ter uma escrita especulativa, uma escrita teórica, para falar do não-teórico e do não-especulativo. É uma necessidade. Noutra perspectiva, encontramos o mesmo fenómeno em Heidegger, esse movimento em direcção a uma escrita própria, pelo menos uma escrita que visa ser essa escrita do intervalo. Mas eu preferiria falar negativamente. Em todo o caso não é possível ter uma escrita especulativa sobre o não especulativo. Ter uma escrita teórica é, literalmente, fazer desaparecer o objecto sobre o qual se escreve. É por isso, em certa medida, que eu tenho modelos de escrita. Para mim Pascal é, já há muito, central. Numa época da representação por excelência, Pascal tem um pensamento fragmentário. Esse escritor da representação é, por excelência, o escritor do intervalo.

Daí, para mim, a dificuldade enorme em emitir propostas gerais, que se liga justamente ao que dizíamos sobre o local, o que é do domínio do acontecimento, do trabalhar individualidades, singularidades; não as generalidades mas as proximidades.

É neste ponto que encontraríamos os problemas que dizem respeito à representação, ao poder e ao irrepresentável. É por isso que eu falava do retorno a Kant, que se apoia sobre um ponto determinado, não somente na *Terceira crítica*, mas sobre a relação entre a analítica do belo e a analítica do sublime. O estatuto do belo, em Kant, é muito instável, torna-se rapidamente o sublime. O sublime é justamente o nome do intervalo, do "entre", é o que fica entre os fragmentos.

M.A.B. - O não-dito...

L.M. - Sim, mas diz-se, nas margens. Pode haver uma escrita do intervalo, da margem, sobre as franjas, é isso o sublime. Daí esta relação entre o político e o estético. Lyotard reflectiu muito sobre isso. E a noção que visa nomear esse intervalo, é a de sublime. Ela nomeia um bordo estético e um bordo político, ela nomeia ambos os bordos.

O sublime não é senão um efeito, não é uma causa, não é um conceito, é sempre figurativo, figural, para empregar o termo de Lyotard. Figura no sentido deleuziano. O sublime é sempre da ordem do efeito, do afecto, do efeito/afecto, da ordem do *pathos*. O sublime pertence ao *pathos*, mas não o da emoção determinada, da paixão determinada. Parece-me que esta questão é absolutamente integrante da reflexão política, enquanto esta põe em jogo a adequação. Porque mesmo a História põe em questão a adequação entre representação e poder. Daí, no que me diz respeito, esta longa reflexão sobre o clássico, sobre o poder e a representação.

M.A.B. - Poderia abordar agora a problemática do poder e da representação que é no fundo aquela à volta da qual se fabrica o texto *Le portrait du Roi*?

L.M. - A ideia que me atraiu ao trabalhar sobre textos clássicos franceses, isto é, do período da monarquia absoluta, foi esse quiasma entre representação de poder e poder da representação.

M.A.B. - Como diz num texto de *Traverses*, "representação do rei/rei de representação"...

L.M. - É isso mesmo. No livro *Le portrait du Roi* indiquei donde isso vinha. É um trabalho sobre o monarca absoluto, isto é, sobre o absoluto do poder. Trabalhei muito com o modelo que não está elaborado mas é reconhecível na História de Kantorowicz, nesse livro excepcional e magnífico, *The King's two bodies*, os dois corpos do Rei. Mas o que acontece é que o livro de Kantorowicz é um livro sobre a Idade Média e eu tentei mostrar como essa doutrina dos dois corpos do Rei, ela própria vinda de um modelo teológico, do corpo místico, da eucaristia, etc., se encontrava deslocado com o monarca absoluto, com Luis XIV. Eu não falo do corpo do rei, eu falo do retrato do rei. Há um deslize que é fundamental.

Mas a ideia de quiasma, se se quisesse exprimi-la de uma forma mais filosófica, dir-se-ia que a representação do poder e o poder da representação contêm uma dupla transformação, do infinito em absoluto e do absoluto em infinito. Isto é abstracto mas quer dizer que o monarca, o rei, não pode ser absoluto senão na representação, porque, toda a gente o sabe, empírica e historicamente o rei nunca foi absoluto, nunca houve um rei absoluto. Nunca há poder absoluto, realmente. Há sempre oposição. O poder absoluto significa que não há outro, que não há exterior. Absoluto implica uma ideia de totalidade, de totalização.

M.A.B. - Ora o poder é sempre múltiplo...

L.M. - O poder é plural, o poder tem contra-poderes, etc. Mas é uma questão de desejo de absoluto. Qualquer poder, o do chefe de escritório, o do homem de Estado... A essência do poder é o desejo de absoluto, de não ter outro. Há aquela máxima muito velha: o poder leva à loucura, o poder absoluto leva à loucura absoluta. De facto, o desejo de absoluto é o desejo fundamental do poder. E então, esse desejo nunca será realizado. Por um lado há o desejo de absoluto, por outro o luto do absoluto. Qualquer poder deve realizar o luto do absoluto. Ora, justamente, a representação é o trabalho do luto do absoluto. Trabalho do luto no sentido freudiano, isto é, a aceitação de que o objecto de amor está perdido, definitivamente perdido. É isso o trabalho do luto.

Assim, para mim, a representação em relação ao poder é o trabalho infinito do luto do absoluto. E é neste sentido que introduzo a noção de infinito, isto é, o poder na sua representação nunca acabará de fazer o seu trabalho de luto.

M.A.B. - Tal como o desejo, que nunca se realizará totalmente...

L.M. - É isso. É por isso que a prova desse trabalho infinito do luto do absoluto é a história do rei, isto é, a narrativa. Isto não é uma especulação mas está nos textos. Racine, historiógrafo do rei, diz algures: "É

uma tarefa infinita fazer a vossa história, Senhor, simplesmente porque seria preciso que eu dissesse o mínimo gesto, o mínimo carregar de so-brancelha, o mínimo movimento do corpo. Cada um dos vossos actos é a epifania do absoluto". A tarefa de contar é absolutamente infinita. Transformar isso em movimento da história, em edifício acabado. Pelo contrário, o pintor consegue de uma só vez essa representação do absoluto, mas no domínio imaginário. Ora, no período clássico tenta-se jogar o cruzamento, o quiasma entre o texto e a imagem. Isto é, o texto da história do rei deve *fazer crer*, estou a citar textos do século XVII, e da mesma forma, a imagem do rei, o retrato do rei, deve *fazer dizer* a sua história. Há um cruzamento. Nessa altura, o retrato estaria acabado.

M.A.B. - É muito interessante, pois se a narrativa é em certa medida infinita, ou então impossível como um todo, a imagem, quando *faz dizer*, adquire uma dimensão que a narrativa, enquanto "dito", não consegue atingir.

L.M. - É o quiasma entre a narrativa, a narrativa histórica e a imagem do rei. Há aí um cruzamento, um nó do quiasma, um lugar onde os dois ramos do quiasma se cruzam. Seria isso o absoluto infinito ou o infinito absoluto. Mas naturalmente há sempre um desencontro (*décalage*). É precisamente nesse momento que se está muito perto do sublime, quase se aflora o sublime como irrepresentável, que dá à representação a sua função total, representação de poder, poder da representação. No nó do quiasma, entre os dois, há uma espécie de brecha que se abre, a brecha do irrepresentável e que é o sublime real, o sublime político.

Quando digo tudo isto, não creio estar só a falar de Luis XIV, penso, e não sou o único que neste ponto está muito perto das margens, próximo da reflexão contemporânea, sobre o poder hoje ou o político hoje. Não a política, que é sempre do domínio do representável, não pode ser de outra maneira, ou então, quando não o é, é ainda mais trágico. A política do absoluto é a maior das tiranias. Não sou eu que o digo, é Pascal. Di-lo bem, "a tirania é o desejo universal de dominação fora da ordem" (*hors son ordre*).

A tarefa de uma reflexão política é portanto indissociavelmente estética e política. Será esse o desafio, apontar sem cessar as singularidades dos acontecimentos, bordo sublime, em suma, do político hoje.

Lisboa, 5/12/84