

PEDRO BAPTISTA *

A MAGIA DO TEMPO NA GÊNESE DO LOGOS

Abstract

This article's objective is to characterize and articulate the several expressions of the philosophical speech in *stricto sensu*, and to identify the philosophical thought behind different literary expressions, to equate the spacio-temporal convergence and divergence in poetry and philosophy, trying to detect a sub-linguistic communication able to assume the onticity of Being through rhythm, in the secret and magic numerology of the cadence, while communicational structure of a philosophical exotericism.

Key words: Time, reason, rithm, *logos*.

Resumo

Procuram-se caraterizar e articular as diversas expressões do discurso estrita e explicitamente filosófico; intenta-se identificar a filosofia ínsita nas diversas expressões literárias, equacionando a convergência e dissidência espaço-temporal na poesia e na filosofia; procura-se caminhar ao encontro de uma comunicação sub-linguística suscetível de assumir a onticidade do ser através do ritmo, numa numerologia secreta e mágica da cadência, enquanto estrutura comunicacional de uma exoteria filosófica.

Palavras chave: Tempo, razão, ritmo, *logos*.

O pensamento expressa-se, na sua forma discursiva ou literária, numa língua verbal, em duas, ou em mais, sendo cada uma delas uma expressão diferente ou mesmo pensamento diferente, uma vez que toda a tradução é impossível a não ser em termos re-creativos, nos limites de uma correspondência aproximativa.

Como sabemos o pensamento também se pode expressar através de outras linguagens não verbais, em conjunto com verbais, ou unicamente em signos imagéticos, procurando metáforas figurativas, simples expressões de olhares e sentires, interesses e leituras particulares, explosões ou mensagens íntimas, mas não poderíamos afirmar ser este especificamente o caso das artes plásticas, procurando um impacte emocional na

* Investigador do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto e do East-West Institute for Advanced Studies, Macau, China. Email: pedroluisbaptista@gmail.com

estesia, porque o mesmo se aplicaria à literatura, à poesia, ao cinema, à ópera ou ao teatro falado.

Quando distinguimos literatura e arte, não operamos nenhuma distinção de fundo, apenas a indicação – aliás pouco consistente – da verbalidade da primeira, de acordo com a indicação etimológica, em contraponto com a sinalética predominantemente imagética da segunda, por vezes excluindo, outras vezes incluindo, a criação musical, uma arte talvez axial em relação a todas as outras, talvez genericamente contida em todas as outras, implicando tratamento reflexivo e analítico à parte.

Ora se podemos encetar o esforço de tradução e transliteração entre diversas línguas verbais, também poderemos proceder ao tentame de uma correspondência entre as diversas expressões literárias e artísticas, através de criações inspiradas nas leituras de outras formas expressivas.

Todas estas leituras são particulares e individuais, juntando-se, neste tipo de re-criação, a subjetividade da leitura com a da re-expressão, o que é mais comum do que possa parecer, se atentarmos no facto de o criador estar ínsito no mundo, situado e portanto agente *passivo* (ativo porque leitor re-criador e porque criador) das expressões literárias e plásticas que o rodeiam e que nem consistem apenas nas construídas por poetas ou pintores, romancistas ou escultores, contistas ou músicos, porque os elementos existem na natureza constituindo conjuntos caprichosamente expondo-se, insinuando-se ou escondendo-se, capazes de impressionarem os sentidos do artista, e capazes também de se plasmarem osmóticos na sua sensibilidade e imaginação onde, pela ação criativa, evoluem na produção artística.

Todavia a expressão e a produção do seu conteúdo não são simultâneas. Diz-se, ou há quem diga, que pensamos com palavras, mas as palavras escritas ou proferidas, tal como, de resto, qualquer outra forma de expressão do pensamento, são um sucesso relativo, acarretam invariavelmente uma frustração, nunca são mais do que uma tentativa, a saída possível, expressiva e comunicacional, na génese do momento. Contudo, imperfeita, impotente... Verdade expressiva relativa, mentira...

Do nosso ponto de vista, muito a montante, na epigénese, é que se passa, talvez, o que mais conta, hoje objeto das neurociências, no grande útero demiúrgico, embrião onde ondulam, se misturam e entrechocam, nos vários compartimentos e nos mares livres prenhes de correntes, marés, segredos, monstros e fantasmas, as águas maternas e primordiais das sinapses neuronais a erguerem-se dificilmente, entre bonanças e tempestades, canículas e nevões, em débeis estruturas lógicas que se erguem e soçobram, se desestruturam e se reestruturam, primeiro solipsas, depois em conjuntos, donde, em amnióticos fluídos de águas que se escapam e confluem, emergirá a expressão...

Expressão sempre incompleta, sempre relativizada, sempre diminuída, contida, domada, castrada, em relação ao turbilhão complexíssimo da produção intelectual ansiosa de expressão total, de explosão iniciante, de libertação pletórica...

Ou se não, se, pelo contrário, expressão ordenada segundo as figuras lógicas e métricas impostas pela vontade, na liberdade de se controlar si-própria, tentativa de expressão de uma engenharia mental conduzida radicalmente pela racionalidade e para ela orientada,

frustração anunciada perante a plástica do mundo, incapacidade pungente e trágica para o abraçar com a palavra...

Ideias prévias nascituras com o homem, instaladas na sua essência como arquétipos capazes de permearem o real, negando a imagem distorsora, o conhecimento falsificado pelos sentidos impondo-lhes a penumbra de uma sombra ilusória?

Ou ideias, pelo contrário, vindas das imagens e nelas intrometidas, conforme a etimologia, do *eidōs* para a *eidea*, dados recolhidos pelos sentidos na contingência fenoménica a elevarem-se nos conceitos, em construção das representações do real?...

Ou da imagem para a ideia através da metáfora ocasional pousada na natureza, no acaso das coisas, perscrutada pelo criador, esse caçador de deuses? Já não ele detentor de ideias coletoras? Ou criação deliberada pelo artista capaz de mergulhar no invisível, tornando-o percuciente ao olhar, também ele re-criador, do leitor?

Num caso ou noutro, já neste momento genesíaco a montante da expressão, a produção do pensamento é situada. O caldo em que se produz é preenchido pelo emaranhado vivencial do autor, pela sua instrução, cultura, idiossincrasia e psiquismo, sendo ainda que, no terreno da liberdade, a vontade decide de forma criacional, marcada pela personalidade e pelo génio de cada um, ao ponto do próprio Nietzsche indicar que uma filosofia é sempre a biografia do filósofo.

Universalizante e universalista por natureza, a filosofia produz-se, expressa-se e desenvolve-se dialogicamente em espaços e tempos concretos, recebendo necessariamente as influências dos meios em que se cultiva. Dialogicamente quer dizer que tende no seu desenvolvimento a polarizar-se em pontos de vista diversos, animando a controvérsia e a polémica, formas de diálogo não necessariamente sectários nem irreduzíveis, como nos exemplificam os clássicos sokráticos. Mas que ainda quando se polarizam, e até quando se cristalizam de forma sectária, em duas posições ou dois agrupamentos de posições irreduzíveis, deixam registados, para o julgamento da posteridade, o que mais interessa que são os argumentos dirimidos.

No entanto, se olharmos para a história das ideias em geral, e para a das ideias filosóficas em particular, não será difícil vislumbrar como as visões universalizantes e universalistas, bem como a forma de encarar o mundo e as próprias metodologias do conhecimento, se erigem e agrupam, na coincidência e na dissidência, na confluência e na divergência, de acordo com as correntes culturais, até com as características civilizacionais, em cada momento, de cada povo ou nação.

Não sendo também aí impossível discernir, no *modo de ver* e no modo de expressar, o chamado *modo de ser* de cada povo, a sua idiossincrasia ou temperamento coletivo, as suas inclinações maioritárias; sendo que, entraremos em terrenos onde as indicações controversas e polémicas acabam por ser mais fecundas no lavradio literário-cultural do que propriamente no terreno científico, *desideratum* que constituiu sonho de pensadores da segunda metade do Século XVIII e do Século XIX, em torno do *Volksgeist* do nacionalismo cultural e romântico de Herder, continuado por Savigny já mergulhado no *Sturm und Drang*, que se prolongou na pulsão nacionalista e étnica, em antropólogos e geógrafos entretanto animados pela ilusão positivista, mas que falhou.

Designaremos provisoriamente por pensamento filosófico, para o particularizar no pensamento em geral, o que procura a essência ou a substância dos fenômenos, ora através da interrogação aos fundamentos do seu prolapado conhecimento, ora através do estilhaçamento, também por via questionante, dos limites espaciais e temporais em que se situam os conceitos conhecidos, provocando, através do aprofundamento reflexivo, a ereção de novas conceptualizações.

Tendendo, como toda a ciência, para ser geral e universal, a reflexão filosófica pode, porém, motivar-se e iniciar-se em torno ou adentro os mais diversos objetos e nos momentos mais particulares e singulares, sobre fenômenos identificados, ingerindo-se em esconsos suspeitos de realidades canonizadas pelos saberes e pelas ciências, ou em desafios improváveis (senão mesmo impossíveis) do imaginário. Verdades, mesmo apodíticas, sacralizadas no dogma do ostensório institucional ou em vagas discretas de heterodoxias montantes em heresias, a firmarem-se devastando ímpias todo o estabelecido.

Também do outro lado do ser, do sonho coletivo e do individual, do mítico para o épico, do épico para o cénico e deste para o onírico e o fantástico, enchendo ou projetando o reverso com que se constrói um outro transcendental capaz de superar em cor e fogo, o vazio com que a realidade flagela e frustra o desejo e a vontade...

Entre as diversas expressões formais e estilísticas do pensamento filosófico através da linguagem verbal, listaríamos predominantemente as seguintes:

O *tratado*, em torno de um tema concreto de uma área do conhecimento, geralmente estruturado por uma intenção especulativa mas didática, com uma expressão discursiva expositiva, analítica, ordenada, sistematizante e objetiva, com uma pretensão integral e exaustiva, como o fizeram, entre muitos outros, Aristóteles, Hegel, Espinosa, Kant, Marx, Wittgenstein, Jean-Paul Sartre ou José Marinho; poderíamos talvez, numa sistematização mais minuciosa, distinguir no tratado o género do tratado breve e o das vastíssimas porque ilimitadas *Investigações*;

O *ensaio*, expressão de um ponto de vista próprio, preferencialmente problematizante e conjeturante, por vezes altamente especulativo e controverso, sem excessiva preocupação de demonstração dedutiva sistemática nem exigência totalizante, apontando incisivamente um ou mais caminhos, analíticos e reflexivos, por vezes conclusivos embora não necessariamente, como em Francis Bacon, John Locke, Friedrich Schiller, Maria Zambrano, Agostinho da Silva, Albert Camus, António Sérgio, Teixeira Rego, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, Amorim de Carvalho, António Paim, Eduardo Lourenço ou, presente nos atuais escaparates mundiais, Alain de Botton;

O *diálogo filosófico* ou científico edificando a metafísica através da retórica argumentativa, tal o fez Platão como ninguém, sobretudo com o personagem Sócrates, género seguido igualmente pelo seu discípulo Aristóteles em obras que não sobreviveram, tal como o viriam a fazer Leão Hebreu, Garcia da Orta, Galileu, Voltaire, W.H. Mallock, Berkeley, Ernest Renan ou Leonardo Coimbra;

A *autobiografia filosófica* em que o autor em lugar de apresentar um ponto de vista sobre como entende que as coisas são, se reduz prudentemente à dimensão de narrador

de como as coisas consigo ocorreram, por vezes sob a forma de confissão, como fez genialmente Santo Agostinho, assim como Descartes, Hume, Kierkegaard, Nietzsche, Régio ou Karl Jaspers, aguardando-se com ansiedade que venha à luz a curta autobiografia de Delfim Santos;

As *máximas, reflexões e aforismos* onde formas muito sintéticas, por vezes metafóricas, outras paradoxais, insinuam ou indicam um mundo a desbravar, como em Hipócrates, Epicteto, Litchenberg, La Rochefocauld, Pascal, Novalis, Nietzsche, António Patrício, Jean Baudrillard, José Marinho ou Vergílio Ferreira, sendo que, na esmagadora maioria dos casos, como veremos, é muito difícil traçar uma fronteira com a expressão literária;

Finalmente, o *comentário*, como em Averróis, Guilherme d' Ockam, Pedro Hispano, Pierre Bayle ou Berkeley, entendido que a maioria dos autores apontados a título exemplificativo utilizaram, além do método referido, vários outros.

Na mesma perspetiva, podemos elencar formas de expressão literária ou artística, estritamente verbais ou com componentes não verbais, que conterão pensamento filosófico susceptível de extravasão discursiva.

A distância entre os diálogos filosóficos ou científicos escritos ou os diálogos escritos para a cena dramaturgica, no plano discursivo e argumentativo, não é muito grande. As falas e as urdiduras das comédias de Aristófanos desancando na vida intelectual, mormente em Sócrates, como em *As Nuvens* ou em *As Rãs*, ou a verve demolidora das suas alegorias como em *As Aves* ou *Mulheres na Assembleia*, não estão assim tão longe das metáforas argumentativas socráticas criadas por Platão no *Protágoras* ou no *Fédon*, e das que Aristóteles terá promovido sem deixar rasto, embora com significantes de sinal oposto. Assim como se encontrará, embora de forma indireta, mais implícita ou menos explícita, tanta filosofia política em *As Suplicantes* ou na série *Oresteia* de Ésquilo, na *Antígona* ou no *Édipo-rei* de Sófocles, na *Medeia* ou no *Orestes* de Eurípedes, ou ainda no *Prometeu Agrilhoado*, quem quer que tenha sido o seu autor, como na maiêutica e na ironia dos diálogos com Sócrates, essa dramatização estritamente literária e livresca, que se desdobra da *Apologia de Sócrates* a *As Leis*, em toda a obra de Platão.

Se saltarmos para a contemporaneidade, encontraremos tanta metafísica, ética ou, de novo filosofia política, nos diálogos de Sartre para representação cénica, mas também para mera leitura literária, de *As Moscas*, de *Os Sequestrados de Altona*, de *As Mãos sujas* ou de *Huis Clos* como nos ensaios *O Ser e o Nada*, *A Crítica da Razão Dialética* (cujo segundo volume é assumido como tratado), *Reflexão sobre a questão judaica* ou na famosa conferência *O Existencialismo é um humanismo*.

Precisamente o mesmo se dirá de Camus com as peças *Calígula*, *Estado de Sítio*, *Os Justos* ou *Os Possessos (Os Demónios)* colocados ao lado dos ensaios *O Mito de Sísifo*, *O Homem revoltado*, *Reflexões sobre a guilhotina* ou do carteiro ficcional de intuítos ensaísticos *Cartas a um amigo alemão*.

Ou de Gabriel Marcel, entre tantos outros, com as peças *Um Homem de Deus* ou *Mundo partido* se emparelhados com o seu ensaio de estreia *Ser e ter* ou com a sua última obra de ensaio filosófico intitulada *Para uma Sabedoria trágica*.

Se é verdade que nas metáforas do diálogo dramático há imagens sobretudo, porque há cena, situação, personagens carnis e movimento, também é verdade que há ideias, na sua força da generalidade, abstração e universalidade, não apenas, como por vezes, no conteúdo explícito dos diálogos, como também no seu sentido implícito, que surge da presença da fala em cena na situação concreta, desprovido que seria de sentido (ou desse sentido) se fosse proferida em outro contexto situacional e em outro momento.

Há pois as ideias discursivas explícitas das falas dialogais, monologais ou *silenciosas*, tal como a dos colóquios filosóficos e como as provenientes das situações dramáticas, toscamente esboçadas, por vezes, no diálogo filosófico, mas agora no drama assumindo-se como arte teatral e decidindo-se a fazer dela, no conjunto, o corpo do evento.

Pois é também verdade que no diálogo filosófico, escrito para ser lido, mas algumas vezes vindo a ser dramatizado pelo menos em parte, há imagens, porque há personagens nominados, que podem até, embora raramente, movimentar-se, e porque na trama dialógica os protagonistas engendram situações exemplificativas ou recorrem à alegoria ou metáfora para se expressarem, para questionarem o interlocutor, para subtilmente o arrastar para a situação propícia, ou para o colocar na contradição fecunda consigo próprio, conforme a maiêutica socrática. Ou até para dar-se por vencido quando, na verdade, é o vencedor.

Mas o peso maior, o corpo principal, da expressão do diálogo filosófico está nas ideias explicitamente concebidas ou concetualizadas num processo construtivo que se explicita sempre, de forma mais acabada ou insinuada, no abstracionismo e universalismo da conclusão mesmo quando é apenas equação problematizante e interrogativa.

Ora na expressão dramatúrgica, seja em cena seja na leitura, a representação presencial num espaço coletivo ou imaginada consoante as indicações de encenação, com os recursos adjacentes mais ornamentativos ou mais estruturantes, como a música, o ritmo das falas e da sucessão das cenas, os gestos e a mímica, tudo constituindo a arte do autor, ou do conjunto do autor, do encenador, dos atores e de outros, traz para o espectador ou para o leitor estesiados, toda a carga emocional que transporta a ideia da inocuidade meramente livresca ou doutrinária à dinâmica comunicacional e ao impacto social concreto, quando não ao estrondo emocional e à explosão catártica, no conjunto dos espectadores e em cada um, interferindo violentamente nas consciências e nos estados psíquicos do público.

Mas será a ideia em situação cénica a mesma que a construída na evolução dialógica estritamente verbal? Ou o facto de serem *expressões* diferentes implicará que estejamos a tratar de *ideias* diferentes?

É na verdade, do ponto de vista teórico e intelectual, possível extrair, através da narrativa analítica e do esforço sintético, o ideário implícito ou explícito no emaranhado cénico, construído para celebrar uma ou mais situações, e portanto momentos espaço-temporais concretos e limitados. É possível construir essa correspondência didática sendo que, no entanto, na primeira temos arte e na segunda temos, quando muito, filosofia, mesmo que seja filosofia da arte. O que podendo dizer-se ser *a mesma coisa* faz, todavia, toda a diferença, do ponto de vista, não apenas prático, como do da *realidade* da obra.

A mesma equação pode colocar-se em torno da ficção narrativa literária e da filosofia. No conto, na novela, no romance, na fábula, no epistolário, na autobiografia, na crônica, nos relatos de viagens efabulados ou fantásticos, na narrativa religiosa, no ensaio, estaremos assim tão incapacitados da extração de um sumo filosófico, em muitas dessas obras? Será impossível, em grande parte, delas arrancar conceitualmente uma filosofia subjacente, centrada na conceção do mundo, da existência humana, do sentido da vida, da natureza, do bem, da beleza e da ideia de Deus? Estará assim tão distante do discurso estritamente filosófico? E se relativamente distante, a que distância?

Por que razão afirmamos ou podemos afirmar, no *romance*, que *A Religiosa* de Diderot, *Justine* ou *Aline e Valcour* de Sade, *Os Irmãos Karamazov* de Dostoiewsky, *A Montanha mágica* ou o *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, *O Processo* ou a *Metamorfose* de Kafka, o *1984* de Orwell, *A Náusea* ou *As Palavras* de Sartre, *O Estrangeiro* ou a *Peste* de Camus, o *Salomé* de Miguéis, o *Manhã Submersa* ou o *Até ao fim* de Vergílio Ferreira, o *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes, o *Condição Humana* de Malraux, como o *Assim foi temperado o aço* de Ostrowski ou a novelística de Wasilewska são romances filosóficos? Pondo propositadamente de lado, para já, romances de explícita didática filosófica como *O Mundo de Sofia* de Jostein Gaarder?

Podemos dizer que são obras filosóficas porque para lá da *mensagem* de toda a trama, em algumas delas, o autor enquanto narrador ou os personagens criados pelo autor refletem explicitamente em temas filosóficos, equacionando-os e tomando ou não partido por opções; ou, em outras, a partir do narrador ou dos personagens, propagam teorias filosóficas em tiradas doutrinárias, nem sempre conseguidas do ponto de vista literário, para olhar com bonomia algumas dessas inserções.

Mas também, em outras obras de ficção literária, podemos e devemos considerar tratar-se de obras filosóficas, porque no autor, no narrador ou nos personagens, nas suas atitudes, nas suas reflexões, nos seus sentires no contexto da trama narrativa e na sua globalidade, está contida uma filosofia, enquanto equação ou enquanto mensagem, agora num sentido mais adicionado de cosmovisão, de uma filosofia da natureza e de uma filosofia do homem, da sua atitude face ao mundo, face à vida dos outros e à própria vida, face à morte e à transcendência, face à crença e à dúvida, alargando-nos e penetrando em disciplinas específicas como a ética, a estética, a filosofia do conhecimento e a metafísica em geral.

Nas obras referidas – estas como poderiam ter sido muitas outras – encontramos as temáticas do iluminismo, do existencialismo ateu e do cristão, da liberdade e da solidão, da responsabilidade em situação, do debate estético entre o romantismo e o naturalismo, do debate entre a prevalência da estética e da ética, do sentido transcendental da vida através da ação revolucionária, da inexistência de sentido do niilismo, da teoria da luta de classes e da estética do neorrealismo ou realismo socialista, grande parte dos temas filosóficos que atravessaram a contemporaneidade, porque nestas obras está contida, introvertida, uma ou várias correntes filosóficas.

Está contida uma filosofia, mas *não é* uma filosofia.

Pode ser extravertida uma filosofia mas isso não está feito, na prosa do narrador nem nas cogitações, por mais meditabundas que sejam, dos mais introvertidos, curiosos e complexos personagens... Está implícita, mas não está explícita, o que é muito diferente!

Porque para extrair a filosofia é preciso *fazê-la*.

E se podemos dizer que a filosofia *está* na ficção narrativa, também podemos e devemos dizer que *é* uma outra coisa, diferente ou até bastante diferente, da ficção narrativa. Porque se a filosofia está ínsita então na literatura, não só *não é* literatura como *é* algo muito diferente dela.

Dará tanto *trabalho*, se assim nos podemos exprimir, retirar a filosofia ínsita na literatura construindo o discurso filosófico inteiramente à parte, como deu o *trabalho* que o romancista assumiu de construir a sua obra dotando-a, consciente ou inconscientemente, de um conteúdo filosófico a ser extravertido pelo produtor do discurso filosófico na construção de um discurso novo.

Mas enquanto, como referimos, o trabalho de criação literária, e portanto de criação artística, geralmente, não se preocupa por incluir, de forma deliberada, um conteúdo filosófico, antes surge na construção da obra de arte através do *milagre* criativo ou da *magia* criacional, o trabalho de construção do discurso filosófico é, na sua estruturação e na maior parte do trabalho de edificação, completamente diferente do da criação literária. Parte da análise, procura aprofundá-la e alargá-la aos aspetos visíveis e invisíveis, à construção deliberada e inconsciente do autor, ou até dos personagens criados pelo autor, que ganham autonomia, enquanto pessoas, no decorrer da obra.

Ora o mesmo ocorrerá com as outras formas de ficção narrativa que elencamos como a *fábula*, de origem oriental onde continua profundamente disseminada, que Esopo assimilou para a Europa, pelo Século VII e VI A.C., constituída por um pequeno conto, geralmente protagonizado por animais variados com pensamentos, sentimentos e comportamentos humanos, donde, com uma visão do vício e da virtude entrelaçados na inteligência, se retira uma lição moral. Este género literário elementar, que se generalizou desde os primórdios do homem atual, por todo o mundo, mesmo antes do registo escrito, do Oriente para o Ocidente e do Sul para o Norte, através da tradição oral e de registos gravados em desenhos sem escrita, nos mais diversos objetos, não é filosofia moral, nem sequer é moral, mas nela está uma mensagem moral e um conselho comportamental. Que poderá passar, através de uma reconstrução, para o discurso filosófico e como tal crescer e se desenvolver. Mas não será o mesmo.

Enquanto a fábula serve o objetivo de passar a mensagem moral de forma animada altamente comunicativa e com o impacto da insinuação significativa, podendo questionar ou alterar o comportamento de cada um, o discurso da filosofia moral tem um longo caminho a percorrer, axiologia adentro, na busca dos valores sólidos, mas dinâmicos, que permitam a fundamentação crítica do comportamento moral em geral, ou, no caso da ética aplicada, nas situações mais difíceis, exigindo de si e do homem muito mais do que uma correção circunstancial, acrítica e quase inconsciente do comportamento quotidiano.

Em contrapartida, se a fábula tem uma imensa capacidade educativa e eficácia comunicacional, o discurso filosófico, procurando o máximo de concetualizações e de rigor definatório, por melhor que o pensador se exprima na língua em que o fizer e por mais cortês que seja o seu colóquio, terá sempre um público mais reduzido, um alcance comunicacional mais restrito, não apenas pela dificuldade reflexiva do discurso nas suas exigências lógicas como pela, geralmente inevitável, insipidez do discurso abstrato ou abstratizante, embora por vezes, na matéria, se assistam a verdadeiros milagres de comunicação, quando é possível incidir sobre situações dramáticas concretas do homem ou delas partir para a edificação filosófica, como é o caso dos discursos éticos de Peter Singer.

Perto da fábula, aparece o *aforismo* que já referimos, utilizado por escritores, filósofos, ou pensadores que, alguns, na escrita, não fizeram mais do que isso, comum pois à literatura e à filosofia sendo, como vimos, neste género expressivo, muito difícil, e até inconveniente, delimitar um terreno do outro, de tal forma são uma osmótica zona de contacto e mútuo permeio.

O aforismo filosófico, literário ou seja de que for, é constituído por um juízo curto ou por uma definição com forte conteúdo simbólico e metafórico, por vezes bastante complexo e de sentido nem sempre muito perceptível, contraditório, controverso ou polémico, muitas vezes deliberadamente paradoxal, nem sempre distante dos aforismos populares e dos provérbios, expressões do senso comum, por vezes entendido como sabedoria popular e considerado por alguns, como Gramsci, expressão de uma verdadeira filosofia popular, caracterizando-se pelo empirismo experiencial na identificação de situações e na criação de soluções ambíguas, capazes não só de permitirem várias inserções analíticas, como de permitirem conclusões díspares, mesmo que antagónicas, mas geralmente satisfatórias no plano psicológico.

Sendo de fácil registo e expressando um nível elementar de concetualização, o aforismo serviu para a iniciação à produção filosófica de vários pensadores como Nietzsche em *Humano, demasiado humano...* ou em *A Gaia ciência*, em José Marinho com *Aforismos sobre o que mais importa* ou em *Pensamento invertebrado* de Sant'Anna Dionísio.

Mas também foi a forma de registo utilizada por muitos escritores e filósofos para as anotações nos seus cadernos, que os auxiliaram em obras ulteriores ou que ficaram registados e viriam a ser publicados como livros de aforismos, máximas e pensamentos.

Foi o caso dos do poeta e dramaturgo António Patrício, recentemente publicados, sob o título de *Fragments poéticos*, em Macau e de *Aforismos* em Portugal, os já referidos de Hipócrates sobre medicina, de Epicteto, de Litchenberg, de La Rochefocauld, de Pascal, de Novalis, de Jean Baudrillard, e obras literárias de pendor claramente aforístico como surgem em Sá de Miranda, Francisco Manuel de Melo, Manuel Bernardes ou, na contemporaneidade literária portuguesa mais recente em *Aforismos* de Teixeira de Pascoaes, organizados por Mário Cesariny, *Aforismos* de Agustina Bessa-Luís ou no *Pensar* de Vergílio Ferreira, entre outros.

Com grandes dificuldades em delimitar o conteúdo temático através dos géneros literários expressivos continuamos no *epistolário*, onde nos poderíamos debruçar sobre as 900 cartas de Giacomo Leopardi, mas, desta vez, para ficarmos apenas entre nós,

refiramos as *Cartas portuguesas* atribuídas a Soror Mariana Alcoforado, provavelmente ficcionadas e de pendor sobretudo literário, e como carteiro autêntico, mas nem por isso com menor interesse intelectual, atendo-nos a obras compiladas e publicadas, o *Epistolário português de Unamuno*, *Epistolário Ibérico* de Pascoaes, abordando a literatura e a filosofia, a *Correspondência* de Delfim Santos ou a *Correspondência* entre Delfim Santos e Álvaro Ribeiro de características filosóficas ou sobretudo sobre filosofia.

Como se vê, não é o género expressivo que implica o conteúdo da obra ou que o molda, para mais quando ele é utilizado amiúde por vultos que se destacaram nos mais diversos terrenos do saber e da vida pública, como a ciência e a política.

O que acontece também com a *autobiografia* e as memórias autobiográficas que vêm das *Sentenças*, ainda seiscentistas, de Francisco de Portugal, às *Reflexões* setecentistas de Matias Aires, até, no oitocentismo e na contemporaneidade, se tornar um dos géneros mais utilizados para expressar a criação literária, o pensamento filosófico, e a memória e pensamento políticos.

O mesmo, de resto, sucede com o ensaio, género que tanto abarca a temática literária como a filosófica, em geral e em cada uma das suas disciplinas, sendo que, aqui, se entenderá por temática sobretudo o que se prende com o objeto do ensaio, que poderá ser a literatura, a filosofia, disciplinas de entre elas, ou outros ramos do vasto campo das ciências humanas e sociais, incluindo naturalmente a ciência política e obras de análise e intervenção políticas.

E sendo que o *ensaio* pode ter cariz filosófico, pela sua pretensão universalizante, concetualizante, abstratizante ou essencialista e ter como objeto a literatura, embora já dificilmente a obra literária possa ter como objeto deliberado a filosofia.

Mas enquanto o tratado filosófico se obriga aos cânones apontadas à filosofia, o ensaio, de qualquer ordem, protegido pelo próprio nome, permite uma maior liberdade ao discurso e excuro do autor, podendo problematizar de forma menos comprometida do ponto de vista lógico, como conjeturar sem a exigência apertada da demonstração ou polemizar utilizando os recursos da retórica argumentativa, canónicos ou não, que o ensaísta entenda propositados.

A filosofia explicitamente como objeto da literatura tem sido, todavia, alvo de algumas tentativas conseguidas em diversos aspetos, destacando-se o *romance de didática filosófica*, que não é o mesmo que o romance implicitamente filosófico, em que não se pode deixar de reconhecer o sucesso filosófico e didático numa obra como *O Mundo de Sofia* de Jostein Gaarder, que tem como objeto a didática da filosofia, sem dúvida um caminho que poderá vir a ser seguido, pelo filósofo-artista, que consegue em torno das situações e dos diálogos romanescos desenvolver o seu pensamento filosófico e divulgar o dos filósofos.

Constitui, no entanto, um velho sonho dos filósofos romancistas, habitualmente falhado em torno do objetivo da construção do *romance-ensaio*. Já que são geralmente falhadas, no nosso entender e antever, as inserções de carácter doutrinário nas falas dos personagens romanescos, como se a obra, vinda, por exemplo do calor da alcofa ou de um lânguido passeio pelo rio, entre os ulmeiros, se compaginasse com a evolução, mais

ou menos súbita, para um debate sobre as variiegadas concepções do mundo, da arte, do estado, ou de deus, cada interlocutor dirimindo os seus mais acabados e conseguidos argumentos filosóficos ou expressando as suas melhores peças retóricas em prol da sua boa causa...

A injunção do ensaio com o romance poderia ser a resposta ao grande desafio colocado pela ficção literária e pelo discurso filosófico, sentida desde sempre e intentada pelo menos desde os tempos da *Aufklärung*, aí se destacando a pena de Montaigne.

Está presente nos momentos menos bons de *Os Maias*, nos artificiais debates sobre teoria da arte, como está em certos momentos decepcionantes de Mann, como está, por vezes em Vergílio Ferreira que, nomeadamente com *Aparição*, chegou a almejar objetivamente a criação e aceitação de tal híbrido género, com a superação da distância entre o labor ensaístico e o romanesco, uma real contradição entre o seu interesse filosófico e a sua produção literária.

A verdade é que a polémica de doutrina estética consigo próprio e com o movimento neorrealista obcecava o escritor beirão neste findar dos anos 50. Embora já tivesse produzido a *Manhã Submersa*, Vergílio Ferreira precisa de ajustar contas em termos ideológicos e estéticos, sobretudo contra si próprio que, vindo do neorrealismo e em evolução para o existencialismo, havia produzido o *Vagão J*, só reeditado após a sua morte, talvez das piores obras de ficção narrativa algumas vez impressas em Portugal, até à chegada dos modernos meios de composição e impressão e ao término de qualquer critério.

É nesse contexto que surge, em 1959, a tentativa de romance-ensaio protagonizada por um Alberto Soares em *Aparição* onde se centralizam as discussões literárias do tempo. Tentativa que o escritor e pensador abandonou vindo posteriormente a superar a dicotomia, através de um estilo superior e inconfundível do que por vezes se chama narrativa filosófica, como se poderá chamar romance de ideias, ou as mais variadas etiquetas ao arbítrio da criatividade dos analistas e leitores.

Romance-ensaio falhado é o caso também, nos escaparates dos nossos dias, da obra de J.M. Coetze, nomeadamente de *Diário de um ano ruim*, que representa uma mistificação romanesca, porque não é por se colocarem conferencistas como personagens a perorarem, num cálido cruzeiro de veraneio, sobre as mais variadas doutrinas e em torno dos mais estrambóticos assuntos, de Guantánamo a Tony Blair, da origem do estado à das universidades, a renderem no enchimento das páginas, que se alcandora o tão mítico como dificultosamente atingível romance-ensaio, como quem diz e ao que parece, a quadratura do círculo.

Senão era um faltar de romances-ensaios a partir da Wikipédia da Internet!

Mas, porque as palavras não podem dizer tudo o que se quer, nem é fácil saber-se sempre o que se quer dizer, realcemos não ser o caso de Gonçalo M. Tavares, por exemplo em *Aprender a rezar na era da técnica*, como não o é no Kirilov do dostoiéwskiano *Irmãos Karamazov*, porque aí, produzindo-se teoria, ou doutrina, em curtíssimas frases lapidares, sente-se que a verve criacional se faz na evolução do enredo da tensão narrativa e, o que será substancial, até essencial, para a ordem moral e para a ordem política, aparece como

acidental, como rama, na *ordem* da criação da trama e do crescimento dos seus personagens, a única que conta e que só se realiza quando assume essa radical autonomia!

Há artifício como em toda a arte, não artificialismo como em nenhuma!

Atitude bem radical no jovem Gonçalo M. Tavares onde os personagens, as suas características psíquicas, os seus comportamentos sociais, as suas opções morais e políticas, são implicitamente a doutrina que se *esconde transparentemente* em cada um, não precisando (nem devendo sob pena de estragar) de peroras doutrinárias a partir da subida dos personagens à tribuna, tão pouco do narrador...

Porque se sente que Gonçalo M. Tavares não quer fazer ensaio, não quer fazer doutrina, apenas fazer o seu trabalho de romancista, com o conteúdo ideo-psicológico dos personagens arribando naturalmente, uma vez que lhes está na carne e no sangue, a crescerem no caldo de cultura literária do escritor, uma vez que são pessoas particulares e concretas e portanto cada uma delas tem e é uma história.

Donde as dificuldades estruturais da assunção da construção do romance-ensaio, o seu risco tremendo de nem conseguir uma coisa nem outra, podendo, por outros caminhos, conseguir as duas, mas uma de cada vez e uma em cada processo criacional autónomo.

Mas, afinal, por que não haverá *arte* também no ensaio?

Ao contrário do tratado, com obrigação central de abstrair, conceptualizar, sistematizar, exaurir e universalizar um campo específico do saber, o ensaio parte de um ponto de vista particular pensado, mas também sentido, ou mesmo intuído, por via da reflexão aprofundada e prolongada, ou por via da observação do quotidiano. Não se sente obrigado à sistematização, nem procura abranger os diversos pontos de vista sobre qualquer assunto. Balanceará argumentos mas bombardeará ou pulverizará concepções adversárias que pretenderá destruir no todo ou em parte. Procurará amiúde alguma abstração e alguma generalização nas conclusões ou nas conjeturas finais, mas a isso não é absolutamente obrigado. Qualquer noção de ensaio é extremamente vaga, sendo os seus limites pouco definidos e nesse espaço de liberdade prevalece o estilo pessoal do autor, a firmeza da mão do escritor, a incisividade dos seus recursos retóricos, a capacidade de comunicar e arrastar os leitores para um discurso potencialmente enfastante que só a verve polemizante do ensaísta pode superar.

Ora a isto chama-se capacidade literária. Só um bom escritor é um bom ensaísta. Também só um bom pensador será um bom ensaísta. O ensaio implica pensamento e arte, implica sobretudo, estilo e génio criador. Montaigne é o grande ensaísta dos *Ensaio*s porque é um grande escritor e um grande pensador. O mesmo diríamos de António Sérgio que, ao que se saiba, mais não fez do que ensaios com os seus *Ensaio*s. Como de Alberto Ferreira com *Diário de Édipo e Real e realidade*. Porque o ensaio não poupa recursos, da racionalidade, da intuição, da emoção, da persuasão... Da profundidade, da contradição e da comunicação. Do bom pensamento e da boa escrita.

O que, no contexto, não nos poderia deixar de transportar à interrogação: que dizer, da construção do mais puro discurso filosófico? Dispensará ele, então, qualquer capacidade artística? E antes de tudo, dispensará ele a imaginação?

Seria possível o pensamento filosófico sem capacidade imaginativa para encontrar as brechas de um sistema a derrubar global ou parcialmente? Seria possível construir novos sistemas sobre as ruínas dos derrubados sem o fluxo da imaginação a desbravar caminhos e pontos de partida no grande delta da construção dum sistema novo? A procurar a essência sob o acidente, a substância sob o atributo? E refletir sobre o que representa o próprio imaginário como representação e a própria imaginação como sua seiva? Como pensar sem imaginar? Como fazer filosofia sem imaginar? Como *descobrir* os fundamentos sem usar a imaginação nessa prospeção. Como construir uma metafísica sem imaginar? Como entender o ser? E o tempo?

A tradição racionalista ocidental procurou genericamente opor a imaginação à razão, tal como a imagem à ideia, deixando-lhe um mero papel instrumental de espécie de dobradiça entre a sensação e a ideia, função desenvolvida depois, no campo da cultura filosófica mais empirista, pelo escocês David Hume a considerar a imaginação como o instrumento que permite representar os dados sensitivos suscetíveis de se associarem.

Foi, de certo modo, nesse caldo, que Kant introduziu o conceito de imaginação transcendental conseguindo obter uma síntese ontológica da sensibilidade e do entendimento firmada no tempo originário, onde Heidegger pôde entrever a entidade constitutiva do tempo, entendido como a sucessão ordenada do passado, do presente e do futuro mesmo que, do seu ponto de vista, este caráter genesiaco e essencial da imaginação transcendental choque com o acatamento do imperativo categórico, que considera uma espécie de sentimento da razão prática também ele primordial.

Afinando pelo mesmo diapasão e mais ou menos pela mesma altura, José Marinho assinalou com perspicácia que na imagem há a passagem da instância arcaica da memória enroupada no eu empírico, para a do futuro, através da lembrança inserida na dinâmica da potência que se faz ato, fundamentando assim a ideia de Vieira da saudade do passado e do futuro.

Construindo o ser e o tempo, a imaginação tem pois, na filosofia, enquanto busca dos fundamentos primordiais da edificação metafísica, uma função de importância central, sendo pois um erro elementar, *imaginar*, seja o desencadeamento dos processos de reflexão crítica, seja a construção lógica dos conceitos e dos sistemas, como o exercício de uma racionalidade positiva pura.

Porque a filosofia também inventa, a filosofia também cria!

Embora concluamos que a imaginação não é estranha à construção lógica e que a filosofia não é apenas lógica e racionalidade, mas também invenção e criação, devemos reafirmar que a imaginação, na ficção narrativa, em particular no romance, tem um peso e um sentido bastante diferente da do discurso filosófico, uma vez que o escritor lida com pessoas que não são só racionais e lógicas, mas dotadas de sentimentos e de inconsciente.

Aliás é consabido que boa parte da tensão narrativa romanesca é devinhação conjunta do escritor com o público à procura do comportamento previsível ou imprevisível dos personagens, que se avizinha pelas razões mais perceptíveis ou mais escondidas no esconso de cada personagem – ou de cada leitor, preparando a surpresa do próximo passo...

A produção estética vem dos inconscientes, dos sonhos, dos desejos e dos fantasmas, enquanto a produção filosófica, em princípio, decorre da vigília, quanto mais desperta mais operativa...

Objetar-se-á, entre vários episódios narrados, com o sonho de Mendeliev a completar a sua tabela periódica das valências. Sem discutir o tipo de estado onírico que enfrentamos, nem referir o prosaico travesseiro como bom conselheiro, muito menos pondo em causa a epistemologia psicanalítica bachelardina, afirmamos que falamos de filosofia, não de ciência. Havendo lugar ao sonho, em filosofia, dir-se-á, com Pascal, que quem quiser concretizar os sonhos terá de estar bem acordado. Todavia a máxima também se aplicará à produção literária e até à ação cívica e política.

Há porém, cada vez mais, uma tendência para tornar a filosofia perceptível para um largo público, evitando a concetualização nominal excessiva, procurando um léxico acessível à maioria, o que leva necessariamente à utilização do exemplo (que de resto os filósofos sempre utilizaram) ou seja de particulares concretos susceptíveis de indicarem uma abstração de difícil acesso por parte do público e portanto de a substituir.

Temos então aqui uma curiosa aproximação da filosofia à literatura capaz de ajudar a compreender porque tantos grandes filósofos foram produtores de obras literárias, o que se poderá sintetizar na expressão lapidar de Camus, quando afirmou, nos *Cadernos*, em 1936: *se queres ser filósofo, escreve romances*; também capaz de ajudar a compreender a dificuldade com que muitos deles distanciaram os dois campos... E na controvérsia, ainda atual, à volta de saber-se se Camus deve ou não ser considerado um filósofo, toda a equação desta temática está implícita em sua plenitude.

Talvez haja aqui lugar de novo à entrada do conceito de romance filosófico (diferentemente do romance-ensaio) representando na prática os compromissos entre o abstrato e o concreto, tentativa, pela metáfora e simbólica artísticas, de implicitar o universal no particular, assim como de proceder à articulação entre a racionalidade e a emotividade.

Mas poderemos dizer estar a arte inteiramente absente do discurso filosófico? Será da natureza do discurso filosófico a ausência radical da procura de impacte emocional nos interlocutores, nos leitores ou nos ouvintes? Será indiferente para o discurso filosófico a estesia com que possa ser recebido, a afeção que provoca? Sendo a filosofia, como vimos, também criadora, também inventiva?

Não esqueçamos que as emoções são uma caixa de ressonância dos valores. E que estes, se erigidos racionalmente na sua formulação são, porém, escolhidos pela sensibilidade moral, pela capacidade de *sentir* a diferença entre o bem e o mal, mais do que pela de a saber enunciar.

Nem que expressando-se por palavras e sendo portanto comunicação, tem um vigor emocional que vai da provocação do choque emocional à procura do agradável na exposição.

Porque a clareza, a simplicidade e ao mesmo tempo profundidade da argumentação, o encadeamento das diáfanas evidências, a univocidade das premissas, a decorrência necessária das conclusões, mesmo que sob a égide do espírito matemático, podem levar

o leitor a experimentar o sentimento estético de quem acabou de ler uma obra literária o mais conseguida, ou mesmo um poema.

Quanto à *narrativa religiosa*, George Simmel e Newton de Macedo distinguiram religião e religiosidade, considerando que esta não decorre de qualquer crença num ser supremo, mas simplesmente de uma contração do homem perante a realidade e os elementos que a compõe.

Esta separação concetual ainda se aprofundará de forma mais radical se nos aproximamos do Índico e do Extremo-Oriente. Mas, de forma aparentemente paradoxal, no conceito de religiosidade, o Este e Oeste, o Norte e o Sul, quanto ao conteúdo são bastante semelhantes para não dizer idênticos. As grandes diferenças encontram-se para lá da religiosidade popular ou, se preferimos, para cá desta.

O sociólogo alemão que, praticamente oitocentista, aparece amiúde embrulhado como pós-modernista, afirma que a religião é o mundo objetivado da religiosidade; o pensador português em texto da segunda década do século XX, alinha no mesmo pensar comparando a religiosidade à água-mãe e a religião à mera espuma. Também Leonardo Coimbra, companheiro deste último e seu colega de magistério, se referiu à religião como a *coisificação* da religiosidade.

Deste ponto de vista, não só a religiosidade precede a religião como não depende dela. Pelo contrário, o edifício religioso institucional, quando se constitui, faz-se tendo como alicerce a religiosidade humana. É nesse contexto que é possível compreender o carácter popular da mítica religiosa incluindo as narrativas, muitas delas produzidas a nível popular, com contornos lendários e enriquecidas de geração para geração, ainda por cima com um carácter universal nas suas múltiplas expressões. Que são fundamentais, pois são elas que vão referenciar e qualificar os eventos quotidianos a partir dos exemplos míticos. Assim os eventos terrestres que o homem vive passam a ser inseridos num quadro cósmico, o que lhes permite respirar espiritualmente a sua religiosidade de base, almejando o transcendente. A leitura ou qualquer outro tipo de proclamação da narrativa é essencial mas, ao contrário das narrativas laicas, esta deve ser feita em termos rituais porque só o rito lhe permite a atualização e portanto a eficácia.

Ao participar nas festas religiosas, ou seja nas *celebrações*, o crente salta vertiginosamente o tempo e passa a ser contemporâneo dos deuses. Vai fluir no tempo originário com o demiurgo. *Naquele tempo* é o nosso tempo porque saltamos para lá num golpe de mágica ritual religiosa. A narrativa religiosa é pois atemporal. *Mutatis mutandis* estando fora do quotidiano é permanentemente atualizada para se tornar interveniente através do enquadramento ritual.

Também diríamos que a narrativa religiosa se coloca fora do espaço. É sempre muito difícil identificar os espaços originários da narrativa religiosa, porque eles procuram-se particularmente recônditos, o mais intocáveis possível e exclusivos para o rito, pois tais são as condições para a luminescência do sagrado. O texto da narrativa religiosa é geralmente metafórico e alegórico, renovando-se na repetição ritual e assim se enriquecendo com as experiências litúrgicas da sucessão de gerações. Por isso os textos ao mesmo tempo

que se refinaram do ponto de vista poético, também se tornaram mais subtis e ambíguos aumentando a possibilidade da pluralidade das leituras.

Mas a maior ambiguidade na leitura ou audição rituais da narrativa religiosa estará entre a *certeza* da origem imaginária dos factos narrados pelos escritores religiosos e a *certeza* da sua onticidade, ou seja da sua *Verdade*, interessando que, no confronto das certezas, a segunda esmagará sempre a primeira. Por isso o crente o é; e não só não se dispõe a aceitar, como reiterará a inspiração divina dos escritores, senão mesmo a escrita do próprio deus, em pessoa, se assim podemos dizer, a escrever, a ditar ou mesmo a produzir a obra num ápice da sua onnipotência... Entre a onticidade e a hermenêutica do Grande Evento ou dos Grandes Eventos, o crente optará sempre pela segunda, porque a hermenêutica do sagrado, na sua narrativa interpretativa, cria a autenticidade do facto e portanto a *verdade* do seu ser.

De onde a inserção da narrativa religiosa no género da ficção narrativa ficará sempre pendente da atitude de cada um, numa situação em que, no leitor ou ouvinte crente, a estesia se misturará com a crença e portanto com o impacto emocional do rito que também será diferente num crente ou num não crente.

Também as palavras poéticas mais antigas que reconhecemos são as *sagradas* que ainda hoje ouvimos. No entanto, o crente, em lugar de as receber como poemas, entende-as como a verdade radiosa e irradiante, ao mesmo tempo, a mais pura e a mais misteriosa. Para ele, as palavras significam uma ação libertadora e criacional que lhe permite possuir o tempo e, atravessando as sagradas portas, comungar através da pureza com os seres ocultos e espaços até aí cerrados. Se são todos passados, são, todavia, ainda sentidos, e por isso presentes, na nostalgia da recordação arquetípica do mundo e de si próprio.

Mas a poesia propriamente dita só se inicia quando se liberta da canga sagrada, se autonomiza em linguagem humana comum ao verbo demiúrgico, se dispõe despidoradamente, e até iconoclasticamente, a cantar a história do homem desbravando o seu caminho exterior e interior, tornando-se memória capaz de enfrentar o tempo histórico através da reminiscência do *paraíso perdido*.

A poesia emerge da nostalgia do tempo perdido, procurando nos versos a sua ressurreição.

Também a filosofia emerge da religião libertando-se da canga sagrada ao afirmar a autonomia do saber na relação, sem intermediário transcendente, com a natureza, proclamando a autonomia da pessoa humana e sua capacidade de autodeterminação, até aí prerrogativa restrita da divindade.

Têm pois uma raiz comum, sendo fastidioso enumerar o rol de poemas filosóficos e de filosofias poéticas contidas não só nos textos religiosos como nos que se vão, século a século, se separando da religião e se firmando, por séculos, como autónomos.

Os fragmentos pré-socráticos de Pitágoras, Tales, Anaximandro, Anaxágoras, Anaxímenes ou Heráclito, através dos quais o homem grego fundou a sua filosofia da *physis*, são também claramente poéticos, ou procuram a poesia, na sua forma aforística ou que nos chegou como fragmentária.

Por outro lado, se o sistema (incluindo a crítica do sistema e a sua reedificação) é a forma mais pura e, digamos, positiva, de estruturação filosófica e da sua expressão, também a poesia, em particular a pré-modernista, é rigoroso sistema versificado.

E se a filosofia do Século XX procura fugir ao discurso bem organizado para a liberdade do devaneio do excursão, não há que espantar que, em paralelo, também o modernismo do século passado procure dar mais asas formais à poesia, procurando garantir-lhe o ritmo, sem a clássica solução da métrica, da acentuação silábica e da rima.

Ao contrário da filosofia que se preocupará sobretudo em prever para porvir, a poesia consagrar-se-á essencialmente à reinvenção da memória, uma vez que, mesmo detendo-a, tem de a encontrar no seu íntimo, o que equivale, afinal, a ter de a inventar, de a reinventar.

Se é reinvenção da memória coletiva na Épica, é recriação da memória pessoal na Lírica, onde o *homo viator*, que sente tudo como passageiro porque sente ter perdido o tempo, mesmo quando procura o sentido, mergulha nos seus próprios espaços recônditos, procurando escavar um lugar íntimo de ancestralidade e estabilidade anterior à palavra movediça e fugidia, arquétipo silencioso de todas as palavras possíveis que opta por não pronunciar, na busca da sua própria *inocência perdida*, tal como o paraíso de todos perdido.

Esse lugar é o *ritmo*.

O ritmo é pois a potência da mensagem que está por trás da palavra e portanto *antes* dela.

Mas não se pode dizer que o ritmo seja exclusivo da poesia. Nos diversos géneros de expressão filosófica que atrás elencamos, cada um deles tem um ritmo próprio e cada obra de cada autor tem também um ritmo próprio. Basta ler ou ouvir *O Discurso do Método* de Descartes para se perceber a mudança radical de *ritmo*, a grande novidade em relação às obras tradicionais da filosofia ocidental de tipo tratadístico. Também dos aforismos de *A Gaia Ciência* de Nietzsche para o ensaísmo de *A Arqueologia do saber* de Foucault, o salto de ritmo, entre géneros de expressão tão distintos, é imenso. Mesmo num género expressivo que poderemos considerar similar, do *Quod Nihil Scitur* de Sanches ou do *O Ser e o tempo* de Heidegger, para *Meditações cartesianas* de Husserl, para *Pensamentos* de Pascal ou para o *On Liberty* de Mill, o ritmo é diferente. Diria que basta lê-los ou ouvi-los mesmo sem conhecer a temática ou, conhecendo a temática, mesmo sem conhecer a língua, para sentirmos um ritmo diferente, uma pré-mensagem diversa, e portanto nova, onde se encontra, o mais importante da comunicação, a sua forma bruta, inicial, anterior à palavra, o ser da missiva para *cá* do que passa. Para *cá* e consequentemente para *lá* dela.

Para *cá*, consequentemente para *lá*, como *sob* e consequentemente *sobre* a palavra.

O ritmo é pois uma espécie de código, anterior à mensagem, indizível, mas *profundamente*, no sentido restrito do advérbio, comunicacional, para *cá* e *debaixo* da palavra poética, literária ou filosófica.

É um código secreto, iniciático, que funciona entre os homens, na busca e partilha do segredo comum da vida originária pulsionado pela vontade de viver.

Filosofia e poesia, como de resto religião, partilham este sentido originário comum, com que cindiram no Ocidente, mas mantêm uma mesma forma de ser de persistente heterodoxia, de assumida marginalidade, ora na crítica dos sistemas, ora na rutura com eles...

Sendo que calcorreiam o tempo como almas gémeas, ou duas visões da mesma alma, frustradas na insuficiência da capacidade de conhecimento e na limitação da capacidade de expressão...

Por isso, dizíamos que o ritmo está *sob* o que se diz, estando, por isso, *sobre* o que se diz. Porque está *sob* para estar *sobre*. É nostalgia do passado para o desejo do futuro. É préconhecimento e metaconhecimento, portanto metafísica e também aqui poesia e filosofia se banham em águas contíguas...

Quando conhecemos o contexto de uma história, somos capazes de identificar o sucedâneo de sons, muito anteriores à palavra, quando se organizam no tempo, marcando as suas descontinuidades, através do ritmo.

E é possível o poema sem palavras, apenas com sons organizados em regras que lhe marcam os espaços de tempo, a métrica, o lugar da acentuação, as diversas sortes de rimas ou mesmo sem rima. Assim como na música em que o compasso constituído pelas pulsões e pelos repousos organiza, através do tempo, os sons, construindo o ritmo.

Pelo ritmo de uma fala, destacando-se na oralidade o tom, podemos identificar o sentido essencial do que dizem na língua mais desconhecida ou nos sons ancestrais que foram titubeando o verbo. E claro que pela imagem, pela expressão corporal, pela mímica, também elas ritmadas, acopladas ao ritmo das falas, podemos compreender as representações cénicas em línguas inteiramente desconhecidas, ou representações sem fala.

Como Matila. C. Ghyka assinalou, no seu encantador, *strito et lato sensu*, *Livro de ouro*, os próprios gregos, que rejeitavam fusões em matéria definitiva estética, fundiam deliberadamente os elementos da arquitetura e da música.

Pius Servian, na sua obra de 1930, *Os Ritmos como introdução física à Estética*, procurando construir uma teoria geral do ritmo e relevando os conceitos de periodicidade e de proporção, bem como das suas decorrências que se pudessem aplicar às sucessões temporais e às injunções espaciais, operou a discriminação, nos conceitos ritmados, do contínuo e do descontínuo, do reversível e do irreversível, do simétrico e do assimétrico.

A música fazia parte de uma filosofia matemática da harmonia do Cosmo onde se estabeleciam as correlações entre os acordos e intervalos musicais e as relações aritméticas da Tetrakis de Delfos, a forma figurada da década enquanto quarto número triangular ($1+2+3+4=10$) e símbolo da vida universal.

Na definição clássica de Aristóxene de Tarento, um peripatético que divergiu dos pitagóricos sobre o peso da matemática e da música, o ritmo é, simplesmente, a ordenação dos tempos.

Mas, para A. Sonnenschein, o ritmo é a propriedade de uma sucessão de acontecimentos no tempo que produz no espírito do observador a impressão duma

proporção entre as durações dos diferentes acontecimentos ou conjuntos de acontecimentos que a compõem.

Eugène d' Eichthal, um tratadista oitocentista de versificação, afirmou que o ritmo, entendido na generalidade, é a divisão do tempo pelos fenómenos sensíveis aos órgãos humanos, em períodos em que as durações totais são iguais entre elas ou que se repetem seguindo uma lei simples.

O ritmo é periodicidade percebida, concluiu Servien, no seu ensaio sobre os ritmos tónicos na língua francesa: o ritmo age de forma a que a sua periodicidade nos deforme o *correr habitual* do tempo. Assim todo o fenómeno periódico perceptível aos sentidos se pode destacar do conjunto dos fenómenos irregulares para agir apenas sobre os sentidos e os impressionar de forma desproporcionada em relação ao peso dos diversos agentes.

A corrente habitual do tempo, observou argutamente Matila, é aqui o ritmo interior que acompanha em cada um a percepção da *duração* psicológica apontada por Bergson como modelo da ideia de tempo.

Sendo pois, classicamente, medida, o ritmo impõe-se como muito mais do que isso: é uma cosmovisão que abarca todos os setores da cultura e não apenas a poesia e a filosofia, nem sequer apenas a literatura, a arquitetura, a música, a medicina, a sociologia ou a política. Por isso as suas definições tradicionais, tradicionalmente lineares, mostram-se ultrapassadas, incapazes de responderem aos desafios da mais hodierna complexidade...

Procura-se hoje um conceito que se identifique mais com a *fluidez* do que com a escala da medida... Que se apresente, ou se insinue, mais leve, mais maleável, mais fluente (ritmo entendido como uma *maneira de fluir*), extensivamente mais abrangente perante a novidade e a complexidade do homem, do mundo e da relação entre ambos mas que seja, em contraponto, mais específico do que a clássica conceção numérica e repetitiva, para que possa vir a poder aplicar-se a qualquer realidade seja natural, cósmica, estética, económica, antropológica ou social.

Nesta ritmosofia, talvez mais do que ritmologia, o importante não é descobrir o conceito que seja a impossível Lâmpada de Aladino, mas elencar o conjunto de características do ritmo a inserir no seu conceito, rejeitando qualquer essencialismo definitório que almeje a impossível entrada na coisa-em-si.

Por isso todo o trabalho analítico sobre as aplicações ritmológicas que têm vindo a ser feitas, em particular nos últimos anos, aos vários domínios das artes e dos saberes sociais; da medicina à antropologia e à sociologia, o debate argumentativo e as sínteses reflexivas são da maior importância, numa caminhada que tanto podemos considerar longa e milenar porque pré-socrática, como recente porque todos os dias recebe novos impulsos.

E a este propósito é necessário sublinhar para estes passos em frente, a importância do estudo de uma ritmologia comparada no plano da antropologia cultural, que permita quebrar com o domínio ancestral, desajustado mas nem por isso inexistente, dos elementos da cultura europeia *branca*, sendo da maior importância que tudo seja comparado e pareado, estabelecendo-se o que é comum e enriquecendo-se com o que é diferente, em primeiro lugar na relação genérica Este-Oeste e em segundo lugar na relação Norte-Sul,

porque a globalização comercial, que se tornou lugar-comum concetual e fastidioso discorrer, não alterou o estado de coisas referido.

Como na poesia, tendemos a reganhar o ritmo ultrapassando a metria, a rima, a acentuação silábica; caminhamos e dançamos (com Nietzsche?) ao reencontro da ritmia; a marcha é prosa, a dança é poesia, afirmou Valéry! E Deus é capaz de falar pela voz de qualquer um!

Ritmos cíclicos e antagônicos, binários, ternários, quaternários ou *complexos*, – sublinhemos este conceito de complexo já aventado pela ritmologia clássica – servem-lhes de base marcando as civilizações, sendo que cada uma delas, no fundo, se poderá reduzir à evolução do ritmo originário com que se procura sempre reencontrar.

Do que se conhece da filosofia chinesa, como mostrou Marcel Granet, foi dominada pelas categorias de yin e de yang, que os ocidentais de ordinário interpretaram inajustadamente como a noção de força e como a noção de substância. Ora o yin e o yang nada têm a ver com essas noções tendentes para a física e para a química. Outros, na miragem ocidentalista, interpretaram-nas como polos de uma dialética contraditória e complementarizante, segundo algumas interpretações do modelo dialético hegeliano.

Ora yin e yang nada têm a ver com estas noções: nem são forças, nem substâncias, nem polos dialéticos. São categorias que interagem e se fundem como por osmose, sem deixarem de existir autonomamente mas também sem definirem os seus contornos nem limites, unidos com o Tao que desempenha a função de categoria suprema transliterada no poder, na totalidade e na ordem.

O Tao, tal como o yin e o yang, não é um princípio, é uma categoria concreta que não cria os seres mas regula-os tal como são, identificando assim, como indica François Julien, regulação e realidade. Regula pois o ritmo das coisas, sendo toda a realidade definida pela sua posição no tempo e no espaço, como nos diz Marcel Granet. Dito de outra forma, o Tao é toda a realidade, uma vez que é o ritmo do espaço-tempo. O ritmo, por sua vez, é a interceção do espaço com o tempo, o seu cerne. Não são as coisas que mudam, é o espaço-tempo que imprime às coisas o seu ritmo.

Mas não foram apenas os chineses a conceberem o universo como união, reparação e reunião de ritmos. As concepções cosmológicas do homem advêm da intuição de um ritmo original e, por isso existe, no fundo de toda a cultura, uma atitude axial diante da vida que, antes de se projetar em criações religiosas, estéticas ou filosóficas, se manifesta como ritmo.

Se, como vimos, o ritmo se manifesta na cultura chinesa antiga pelo yin e pelo yang, nos gregos pela combinação dos contrários, nos hebreus como binário, nos aztecas como quaternário e a nossa cultura é prenhe de ritmos ternários bem detetáveis, do pensamento à medicina, passando pela política e pelas artes, como observou Octávio Paz.

Unidades triáticas como a do pai, da mãe e da filha, da tese, da antítese e da síntese, da comédia, do drama e da tragédia, do inferno, do purgatório e do céu, da memória, da vontade e do entendimento, do mineral, do vegetal e do animal, da aristocracia, monarquia e democracia e, analisando a própria fenomenalidade rítmica, a periodicidade, a estrutura

e o movimento, susceptíveis de equivalência com o formal, o cíclico e o dinâmico, ou com a repetição, a medida e a variação, como apontou, já há umas décadas, Pierre Sauvanet.

Não conseguiremos ainda afirmar sentirmo-nos seguros de estar perante um novo paradigma do conhecimento em todos os domínios, árdua mas sub-repticiamente construído desde muito antes dos gregos, mas destes tendo recebido um impulso inestimável, com base nas pulsões mais simples que constituem a humanidade, a sua temporalidade, a sua mortalidade, a sua vitalidade, a sua espiritualidade ou mesmo religiosidade... mas sentimos poder afirmar, no mínimo, a indissociabilidade do ritmo com a nossa natureza e com a nossa condição humana.

Mas não nos sentimos longe de constituir uma epistemologia ritmológica, nem uma ritmanálise das diversas facetas da atividade cognitiva e artística do homem, nem resistimos à tentação de, no mínimo, alinhar na problematização da hipótese da construção de uma filosofia baseada no ritmo e de, a partir dela, sonhar com uma nova unidade do saber na diversidade e, sobretudo, com um novo entendimento entre os povos, em particular entre o Este e o Oeste.

Paz, na sua obra de 1956, *O Arco e a lira*, traduzida e publicada em França em 1965, procurou cortar qualquer veleidade à edificação da ideia de um Ritmo Universal, que tinha vindo a ser aventado por vários filósofos, nomeadamente por Leonardo Coimbra, logo na década de 20 do século passado.

O poeta e ensaísta mexicano, ao considerar a impossibilidade de encontrar algo de comum entre os diversos ritmos, que existiriam apenas dentro de cada visão e atitude, espontânea e concreta, do homem perante a vida e o mundo, rejeitou o avanço para uma teologia, ou para uma ontoteologia do ritmo que tinham vindo a ser intentadas por alguns em torno da noção de um Grande Ritmo Universal, síntese imanente ou transcendental de todos os ritmos.

Mas, embora com a ancestralidade do ritmo, o mitólogo e poeta centro-americano abrisse caminho a toda a mitologia e ritualidade do originário, também perturbou as tentativas de avanço no sentido da construção de uma filosofia baseada no conceito de ritmo, que teria como primordial tarefa a da construção de um conceito de ritmo unificador susceptível de ultrapassar as diferenciações.

O que, veio a coincidir, com o desinteresse pelos estudos ritmológicos, ritmanalíticos e ritmosóficos que marcaram, de forma um pouco incompreensível, a segunda metade da década de 60 do século passado, mas que foram retomados parcialmente em meados da década de 70, para receberem um grande impulso a partir de 90 até aos nossos dias, em que proliferam e se generalizam às mais diversas *atividades* científicas e estéticas, em particular em França.

Ora o ritmo decorre do *olhar* do homem mas porque a realidade é permeável a esse olhar, melhor a essa visão, melhor ainda a esse pensamento. É permeável ao pensamento, ou seja *traduzível*, porque existe na realidade das coisas, é uma das suas formas de existência e por isso pode assim ser lido *modelarmente* pelo homem. E, *mutatis mutandis*, existe na realidade das coisas porque é *legível*, suscetível de ter essa leitura como foi e será suscetível

de outras, como mesmo presentemente pode ser lido segundo outras gramáticas, códigos ou modelos...

O grande mérito da obra de Lúcio Pinheiro dos Santos, português de Braga, autor de *A Ritmanálise*, obra, até ver perdida, que Bachelard consagrou com a descrição que nos legou nas suas vinte e tal páginas do *A Dialética da duração*, foi o de colocar a filosofia do ritmo em sintonia com as descobertas epistemológicas mais revolucionárias da física e química atômicas do dealbar do século passado, bem como da biologia, particularmente a noção de ondulatório e de frequência, numa altura em que abundavam os estudos sobre ciclos e ritmos cósmicos, geológicos, físicos, químicos e vitais.

Mas foi sobretudo, mesmo que não conheçamos os detalhes, projetar tal revolução do conhecimento científico na arte, no homem e na sociedade, através da saudade, da prevista aplicação à psicologia e da ritmanálise como alternativa à psicanálise, em termos de conceção e de terapêutica, bem como da intervenção no social e no político.

«É preciso curar a alma sofredora – em particular a alma que sofre do tempo, do “spleen” – através de uma vida rítmica de um pensamento rítmico, de uma atenção e repouso rítmicos. E antes de mais, desembaraçar a alma das falsas permanências, das durações mal concebidas, desorganiza-la temporariamente» – diz-nos Bachelard no seu *A Dialética da Natureza*, anunciando a obra de Pinheiro dos Santos que descreve em parte, assumindo que, ao resumir as suas teses, o faz «no sentido de um filosofia idealista onde o ritmo das ideias e dos cantos dirigiaria pouco a pouco o ritmo das coisas».

E a descrição do texto de Pinheiro dos Santos, efetuada pelo filósofo de Dijon, vai sistematizar-se, no estudo da fenomenologia rítmica sob os aspetos material, biológico e psicológico.

No primeiro, debruçando-se sobre a relação da matéria com a radiação ondulatória e portanto rítmica, considerando que caminhamos sobre uma *anarquia de vibrações* que também pode ser encontrada se considerarmos a existência de corpúsculos também eles vibratórios.

No segundo, sobre a interpretação ondulatória da biologia em que a permuta de substâncias é sobretudo energia e portanto terá de vir ter expressão vibratória. Como afirma Bachelard nesta narrativa necessariamente interpretativa, «é mais de ritmo a ritmo do que de coisa a coisa que devem apreciar as ações terapêuticas. Certas substâncias químicas trazem ao organismo, não um conjunto de qualidades específicas, mas antes um conjunto de ritmos, ou, como muito bem diz Pinheiro dos Santos “um corpo de fotões”», afirma um pouco adiante.

Finalmente, no terceiro aspeto, considerando que, entre as energias vitais, a espiritual deverá ser a que mais se avizinha duma energia quântica e ondulatória, a pedagogia ritmanalítica deverá instituir «a dialética sistemática da lembrança e do esquecimento», assim se entendendo que para o filósofo da Universidade do Porto, entretanto radicado no Brasil, a escravização do homem a ritmos inconscientes e confusos possam significar uma carência de *estrutura vibratória*, mas significarão sobretudo a consciência da sua infidelidade aos ritmos espirituais elevados. Porque o homem sabe que pode superar-se, sendo a sublimação um apelo à elevação, não um obscuro sentido. Ao contrário da

psicanálise, a ritmanálise considera a tendência sexual, não como algo que possa ser substituído pela arte através da sublimação, mas afirma que a tendência sexual é já de si uma pulsão estética e é quando ela falta de forma *ativa, atrativa, emergente* que ocorrem as perturbações dos *valores psíquicos*, porque nem pode realizar o amor ideal, nem idealizar o amor realizado.

E essa tendência identifica-se com a pulsão da «infância eterna do mundo» que «é recuperada no coração do sábio», como afirma o pensador português na sua comunicação ao congresso dos escritores brasileiros de Janeiro de 1945, intitulada *A Filosofia do momento atual*, afirmando em seguida que «a saudade é a saudade do que poderíamos vir a ser no futuro da vida, sendo isto a verdadeira saudade lírica e da epopeia portuguesa; isto, e não o contrário, que é intolerável choradeira do passado imperialista».

Como nós próprios afirmamos, a este propósito, na nossa obra recente *Um Mundo a fazer*, ficam assim estabelecidos dois conceitos distintos da saudade, um nostálgico e revivalista, onanista e neurótico, infecundo e reaccionário, e um outro, de sinal contrário, de uma saudade animada e futurista, construtivista e criacionista, prolixa e inovadora, de pendor revivificante, que sonha a partir da lembrança de um passado perdido, no sentido utópico de um novo paraíso redimido do pecado ancestral, colocando a elevação libertadora no espaço deixado vazio pelo derrube da opressão.

Mas tal como Galileu, na senda dos pitagóricos e de Platão, se apercebeu de que a natureza podia falar matemática, também agora se trata, em torno dos esforços ritmológicos, ritmosóficos e ritmanalíticos, de encontrar um paradigma que seja também um idioma que nos permita compreender muitas das lacunas gnósticas que nos rodeiam na natureza e que cindem a nossa relação com o mundo, que permita compreender a criação artística e a estesia, e que nos permita compreendermo-nos mais um pouco a nós próprios, individual e coletivamente considerados.

Mas também um *idioma rítmico* que permita unir a diversidade rítmica das coisas e dos homens.

O ritmo é, como vimos, anterior à palavra. Estando em todos eles, é anterior à emissão dos sons iniciais, à mímica, à dança, ao gesto. Porque é fundacional da vida. E não apenas da vida humana, individual, grupal e social, mas também da vida de todos os animais, dos vegetais e da matéria em geral, como mostraram tanto a psicologia, a sociologia, a biologia e a fisiologia, a física e a química atómicas de todo o Século XX, investigações plasmadas na obra de Lúcio Pinheiro dos Santos que Bachelard tão bem soube aproveitar e sublinhar, embora não fosse capaz de continuar, deixando esse trabalho a pensadores como A. Esclasons, H. Lefèvre, P. Sauvanet, P. Michon, F. Benvenuto entre tantos outros contemporâneos, onde se destacam, na vertente específica da relação com a filosofia, com efeito, investigadores de língua francesa...

Claro que o ritmo inclui o que é rítmico e as aparentes arritmias, cuja frequência se tornam rítmicas, tal como uma regularidade o é também da frequência das irregularidades.

Mas tanto no ritmo da filosofia que identifica os problemas do homem, procura, ensaia a resposta para logo a questionar de novo, fazendo de todas as respostas novas

perguntas, como no ritmo da poesia onde a individualidade concreta também busca, encontra e canta o momento.

Diríamos que o Ritmo é consubstancial à matéria, à vida e ao homem; está na natureza física, química, biológica, cósmica, que é dada ao homem enquanto realidade rítmica ou enquanto fenomenalidade rítmica, está no homem enquanto realidade biológica como na respiração, na frequência cardíaca, no sono, no apetite, na mais prosaica das falas ou no passo a passo de qualquer caminhada ou, enquanto realidade histórica antropológica, nas cadências com que se organizaram as culturas, as sociedades e as civilizações.

Tal como está presente em toda a produção estética: na literatura, na própria filosofia, na pintura, na arquitetura, na escultura e claro, na música. E no amor e na política não descortinaremos um ritmo? Está em nós, em todos e em cada um, enquanto *cadência da duração* psicológica.

Tal como na arte começaremos por *imitar* a natureza, partilhando a sua criação ao selecionar simbolicamente. Em determinado momento misturamos profundamente as nossas emoções com a leitura que fazemos e ainda depois fechamos os olhos para criarmos nós próprios as visões com base na memória visual sempre em recriação atemporal ou na transliteração de outras sensações percebidas.

A memória não tem telhados de vidro como seríamos tentados a imaginar. Mas nos pretensos compartimentos da memória todas as janelas e todas as portas estão abertas. Nada como nos computadores. A recordação, onde se combina consciência e a emoção, distorce criativamente a memória num permanente processo reconstrutivo.

Ora mantem-se de pé a questão: poderá haver um sistema universal de ritmo havendo todavia um ritmo de cada coisa e de cada um? Só se sabe fazendo, só se avança caminhando e o passo mais importante, porque o mais basilar, embora contenha a intuição de todo o sistema, é a construção de um novo conceito rítmico, que se mostre capaz de responder aos desafios da complexidade explosiva dos novos tempos. Talvez só o ritmo o consiga fazer quando nenhum conceito se consegue manter num lugar de essência inexpugnável.

O Grande Ritmo Universal de Leonardo Coimbra não é operativo a este propósito, porque não foi mais do que a tentação de Deus na filosofia e no filósofo profundamente arreigado, desde sempre, à ideia de Deus...

Esse conceito, como já tentamos apontar, abstendo-se de qualquer pretensão essencialista, terá de permitir abordagens que vão para lá das conceções métricas e numéricas clássicas, saltando, no limiar da complexidade rítmica, para noções perto da de *fluência*, de um tentame de ritmologia dos fluídos e do *fluir*, adaptando-se assim às novas realidades conhecidas em todos os campos e aos novos desafios do conhecimento, da cosmografia à meteorologia, da sociologia ao urbanismo, da física às neurociências, dos desportos à dança, ao cinema e à música, e permitindo novas análises comparativas entre as expressões artísticas e entre as distâncias e proximidades da poesia e da filosofia.

A filosofia procura a permanência, a estabilidade do devir; constrói a síntese passo a passo, pedra sobre pedra, depois da devassa analítica radical; procura coroar e encerrar os processos lógicos criando o sistema, para promover a crítica antissistema, a destruição dos sistemas lógicos; a filosofia procura o sistema sentindo-se no dever de o construir e é

contra o sistema porque a sua deontologia consiste precisamente em destruí-lo; por isso, está sempre a caminho, não é um peregrino porque não conhece nem o itinerário nem o objetivo, mas interrogando-se sobre si próprio e sobre a sua relação com o que rodeia vai procurando gizar a rota a que chama caminho - o filósofo é um caminhante de longo curso e longa duração...

Já a poesia procura o ser no instante, ser a síntese radical, o tempo no som mais curto, por isso gosta de glosar sobre o tempo sem tempo, porque no poema o tempo esgota-se. A poesia (que não a oração) embevece-se e inebria-se com o espetáculo do incêndio da destruição dos limites, encontra a plenitude nessa contemplação momentânea, alcança por aí o paroxismo e candidata-se a ascender ao êxtase.

Talvez a filosofia, à revelia da tradição órfica, pitagórica e sáfica, tenha, em determinado momento da ascensão de Platão, enxotado a poesia com uma virulência desmedida, parecendo movida pelos menos virtuosos sentimentos... Uma vez alcançada, uma parte de si, certamente a dominante, ao poder, que partilhou com a religião, terá continuado a perseguir a poesia, em particular durante a Idade média ocidental, que se viu confinada à rebeldia...

Mas uma parte dos filósofos, os menos influentes no poder mas os mais influentes historicamente na vitória das ideias, comungaram com a poesia a marginalidade e o lugar de vítimas de todo o tipo de perseguições do conservadorismo institucional, político ou religioso. E a verdade é que, num balanço destes três milénios, o papel histórico da filosofia foi o que teve mais influência para a evolução da humanidade, dotando o conhecimento humano da prevalência e da exigência da razão e o crescimento progressivo da confiança em construir o seu destino outrora superiormente determinado... Mas comungando com a poesia a mesma *militância*...

E, contudo, comungando também ambos a mesma impotência expressiva, o mesmo sentido trágico da prévia condenação ao malogro da plenitude. Parece por vezes que, se pudessem ser amantes, se pudessem fundir-se num permanente ósculo expressivo, se pudessem tornar-se as duas bocas do mesmo ser, parte desta impotência seria superada, as carências estariam muito mais nas problemáticas transcendentais da condição humana do que nas limitações das características específicas de cada forma de expressão ou mesmo de cada expressão, o que faltando a um podendo quase sempre, ou em numerosas ocasiões, vir a ser colmatado pelo génio do outro... E parece também, de outras vezes, que os dois agentes ou os que refletem sobre essa relação dual desavinda, se rendem a esse desejo de união, a esse pedido secreto de junção, visionam esse ideário como uma sobressunção histórica da capacidade expressiva do homem, no que seria mais próprio talvez, alvitrar o surgimento de um outro homem, o *mito* de um homem novo.

Deus nos livre!

Porque na filosofia é o homem histórico que nos surge na tarefa ciclópica mas persistente de querer ser. Ao passo que o homem que nos surge na poesia é bem diferente, é o homem concreto e individual.

Depois da iconoclastia como que revolucionária dos pré-socráticos, gémea, ao que se diz, da estupefacção, a filosofia não emergiu apenas como construtora pacífica e quase

institucional de um sistema como em Aristóteles, tão perto do poder, ou não fosse ele mesmo o preceptor de Alexandre e portanto o filósofo do Império.

Já havia emergido, em Platão, irrompendo do pasmo contemplativo e especulativo com a violência brutal da determinação na busca *incessante* da verdade e na instauração das suas condições metódicas, tudo quebrando à sua frente e à sua volta e, sendo, naturalmente, vítima, não só dos guardiões dos obstáculos como dos seus próprios estilhaços.

Mas nem todos largaram o espanto contemplativo e se lançaram na vertigem de um processo que nunca mais terminaria e viria a deglutir os seus próprios filhos. Outros mantiveram-se no embevecimento do convívio direto com as coisas, presos a elas numa paixão mesmo que *inútil*, estáticos na plenitude que sentiam, (ou fingiam sentir chegando a fingir tão completamente...) e rejeitaram a proposta da filosofia para se elevarem, mesmo que dificultosa e trabalhosa, a outros desafios. Poderemos dizer que foi esta a atitude da poesia. Assim, aparentemente, se dividiram caminhos e se geraram confrontos que se manifestaram por vezes fragorosos.

Estaremos tentados a avançar que talvez tenha sido tudo, afinal, uma resposta de diferentes ritmos...

Todavia, que fez a filosofia, mormente em Platão, quando sentiu exaurido, como era inevitável, o seu discurso dialético, senão recorrer à *memória* onde vagueiam os mitos poéticos como o da Atlântida do *Crítias* e do *Timeu*, o das terras concêntricas ou da metempsicose do *Fédon*, os da natureza da alma ou o da reminiscência do *Fedro* e do *Ménon*? Embora as histórias ou estórias sejam consideradas como realmente tendo ocorrido, até porque teriam de ser encaradas da forma mais propícia ao fim que lhes era agora destinado, ou seja, como mais convinha ao narrador, à dianóia do dialeto quase naufrago? Até porque, como Kierkegaard mostrou, ambos, dialética e mito só beneficiariam reciprocamente da conjunção, uma vez que o objetivo da inserção do mito é o de manter a ideia de eternidade no tempo e no espaço escorando assim, com o intemporal a fazer-se narrativa, o desenvolvimento do pensar dialético. O tempo, como próprio Platão refere no *Timeu*, não é mais do que a *imagem móbil da eternidade*.

Como se salvaria de outra forma a razão esgotada, por vezes exangue, de outras vezes balouçante, frente ao abismo a seguir ao qual se mergulharia na segura letal do deserto? Ou como perder, para colocar *as verdades* a que o pensamento dialético, pela sua impotência, não se conseguia alcandorar ou não conseguia por si só edificar, um *mito*, entre tantos outros, como o do estado original, em que o homem simples tinha um convívio muito mais íntimo, direto, fácil e sentido consigo, com a ordem mínima mas plena de si próprio e com a ordem total do universo explicado e sempre suscetível de transformação ou de atualização através do *rito*?

Sendo que a inserção do mito na dianóia dos diálogos platônicos, na medida em que é recolocação no tempo e no espaço para sustentar o discurso e lhe emprestar verosimilhança, funciona como uma espécie de ritualização filosófica.

Como perder essa tábua de salvação se o naufrágio era certo? Que fazer senão agarrar na poesia, no *mito poético*, mesmo sabendo que se abria uma brecha no caminho percorrido que, por isso, *necessariamente*, nunca mais seria o mesmo? Que nunca mais

poderia dispor com a mesma segurança, nem de expor com a mesma determinação e unilateralidade, quase arrogância, tocada agora por ter tido de recorrer ao auxílio exterior, marcado definitivamente pela hesitação confessa e pela inserção da dúvida no método do pensar dialético? Da vacilação?

Ainda para mais se após a exaustão da razão dialética, ao cabo do debuxo penoso das verdades últimas e primeiras, surge, no fim das razões, o mistério do ignoto, que só a beleza consegue *pintar*, pintar esse ofício de poeta? E que emergindo após o colapso das razões da razão se faz o seu fundamento, a sua memória, o seu futuro? A sua *graça* e a sua *salvação*? Via anagógica, ascensional e ideal, que nos leva à anamnese que, por sua vez, nos reconduz ao *para lá*, ou *além*, onde se situará a vida que perdemos, anábase, império persa adentro, de espada em riste, maxila cerrada e mente afoita, por rios e montanhas, céus e tormentas, até à chegada ao *logos*!

Qual o significado afinal da morte de Sócrates? Se para a posteridade ficará o exemplo da *vitória* da razão no martírio e até, eticamente, da democracia contra a demagogia, fica também o paradigma do *malogro* da razão e do exercício das razões, uma vez votada a sua morte, mesmo que por uma diferença mínima de braços levantados entres os 500 eleitores, juízes instigados por um político, por um retórico e... por um poeta!

É preciso, pois, mais do que a razão! É preciso beleza, a beleza! Não só através do mito poético como através da própria forma versificada, métrica, acentuação silábica e rima, conforme as clássicas regras, ou com outras formas novas e modernas de obter o ritmo a que se rende a estesia...

O problema, no entanto, mantém-se. Se a filosofia é sobretudo busca de unidade, como contar com o auxílio desse vagabundo da multiplicidade e da heterogeneidade, desse pinga-amores dos particularismos ou mesmo apaixonado capturado pela mais ínfima das partículas, desse ser mesquinho inebriado pelo eflúvio de cada uma das pétalas e petrificado pelo instante em que ela desce, levítica e tremente, em um mágico momento, a animar o húmus, a bendizê-lo, talvez mesmo a procriá-lo?

Quando não vagabundo heteróclito, dramaturgo encenador e visionário em relação à sua própria personalidade, ao mais íntimo e decisivo de si, ao seu ser como indivíduo criatura e criador, à sua identidade, capaz de fazer, em e de si próprio, um vasto palco onde se estendem numerosos personagens que também são ele porque não são nenhuns e são todos, numa multiplicidade una, como o fez Pessoa com a sua heteronímia?

Para complexificar, ou talvez antes pelo contrário, semelhante a Pessoa tinha-o feito Kierkegaard, quase um século antes, com os oito pseudónimos, tantas quantas as personalidades que de si criou, como Victor Eremita, Johannes de Silentio, Constantin Constantio, Hilarius Bogbinder, Anti-Climacus e outros de nomeação ainda mais arrevesada, com que o dinamarquês assinou a sua obra filosófica tentando a expressão dialógica, de inspiração socrática, ou se preferirmos platónica, do seu errante pensamento. Tal como Platão que, afinal, tinha também recorrido a numerosíssimos homónimos e pseudónimos para criar os personagens criadores do pensamento em diálogo. Não sendo pois a criação heteronómica uma via estritamente poética!

Ora ao decidir-se à busca do ser, a filosofia decidiu também a sua vocação radical, ocultista e por vezes, ou em certo sentido, se não totalitária, claramente totalizante, o que seria uma tragédia, não fosse a dinâmica permanente do seu devir...

Dir-se-á que o poeta também logra a unidade na sua criação heterogénea, como o pintor no que coloca na tela, assim como o músico, talvez mais do que todos, na unidade da harmonia da sua peça. A poesia também tem algo mais atrás do que a palavra, antes e depois da palavra, como a pintura antes e depois do desenho e da cor, como a música antes e depois do som. Para cá e para lá, além e aquém e além.

Diremos mesmo que estamos de novo a enfatizar a onticidade do ritmo em cada uma das atividades artísticas que citamos, como poderíamos citar muitas outras, da dança à arquitetura.

Mas teremos de aceitar que, visto pelo prisma da filosofia, falamos de unidades parcelares... Sim, e então? Porque não faz a filosofia como eles? Porque não se fica por aí? Porque não coarta a sua desmedida ambição – sempre em tudo má conselheira, a sua insatisfação permanente, por vezes mais parecendo psicótica?

Por outro lado e a propósito, porque se compraz a filosofia com o drama de se considerar sempre amputada numa insuficiência particularista ou específica, que os outros encaram com normalidade, tirando daí as consequências numa prolixa e *positiva* atividade criadora? Porque alimenta a filosofia esta melancolia que por vezes parece mórbida, esta sua angústia existencial?

Porque o drama da filosofia não é apenas o de ter tomado a opção do oculto, *pior* ainda é o seu desejo inabalável de ter tudo, ao ser tudo, ou simplesmente ao querer ser o ser. O seu sonho, quiçá humanamente impossível, é o do ser uno, oculto e idêntico.

Ao contrário da arte, a unidade que a filosofia almeja não se coaduna com a imperfeição da limitação, com a especificidade e particularidade da unidade de cada uma das partes que, no fundo, intui como falsas unidades, como heterogeneidades.

Não compreende, ou não aceita que uma parte seja de *per si* uma totalidade... Porque a unidade que a filosofia almeja possuir, sendo a do ser é a de tudo.

Se utiliza o mito poético não é porque o aprecie e considere em si mesmo, faz dele uma utilização instrumental, porque percebeu que não tem outro caminho e, de qualquer modo, procurar a totalidade não é o mesmo que procurar a perfeição.

A filosofia parece tanto admirar o mito poético como o operário o seu instrumento de trabalho, que larga com satisfação mal soa o gongo da libertação que marca o fim da jornada de escravidão assalariada. Mas que se repete no dia a dia porque precisa dela, inexoravelmente, para sobreviver...

Ora para o poeta, para o que é fundamentalmente poeta, pouco lhe interessa a totalidade ou a abstração do ser tão procuradas pela filosofia. Pelo contrário o poeta desconfia e rejeita tal pretensão. Também quer a totalidade, mas a que obtém na plenitude do concreto, não a que o faz abandoná-la a caminho da secura de uma abstração em que tudo fica desprovido das suas variações plásticas. O poeta não encontra vantagem nenhuma na vigília sobre o sonho, pouco lhe importa se está a tratar de fantasmas, se os espectros que encontra correspondem a este facto ou àquele. Interessa-lhe o processo criacional em

si, a riqueza sensitiva, plástica e espiritual da coisa com quem comunga com o olhar uma relação direta e momentânea, que foi expropriada, imortalizada, mas esquecida como coisa, a partir do momento que inspirou o poema, a não ser como musa inspiradora de novos versos, em novos olhares e novos momentos. A totalidade da poesia é essa plenitude de origem sensitiva e sensibilista que tem como único critério o sentimento estético que provoca, não qualquer confronto dialético sobre a extensão dos conceitos, categoria aliás que nada interessa para a poesia em si...

Portanto, a poesia não tem qualquer ciúme das pretensões globais, abstratizantes, radicais e totalizantes da filosofia, porque também constrói as suas totalidades. Nem ciúme, nem competição. Nem desejo de colaboração ou de complementaridade.

Há todavia uma irmandade em torno de duas formas de encarar o *logos* e ambas percebem não só que se enriquecem quando se juntam, como sobretudo quanto crescem, quando mutuamente se conhecem. Mormente quando compreendem que, gémeas na frustração da relatividade, vizinhas na navegação do mesmo oceano, qualquer uma delas, com um olhar tão diferente, veria bem menos se a outra não existisse!

