

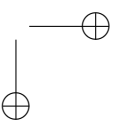
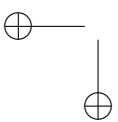
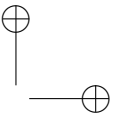
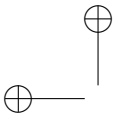
O Ensaio como Método



José António Domingues

2019

www.lusosofia.net





LUSOSofia:press

Covilhã, 2019

FICHA TÉCNICA

Título: *O Ensaio como Método*

Autor: José António Domingues

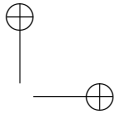
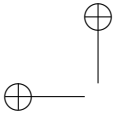
Colecção: Artigos LUSOSOFIA

Design da Capa: António Rodrigues Tomé

Composição & Paginação: Filomena Santos

Universidade da Beira Interior

Covilhã, 2019

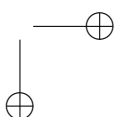
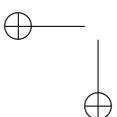


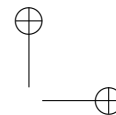
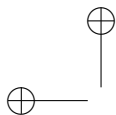
Publicação ao abrigo da Bolsa de Investigação da FCT-Fundação para a Ciência e Tecnologia – SFRH/BSAB/143501/2019. Financiamento compartilhado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCTES-Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior. O presente texto constitui-se como ensaio aberto.

Cofinanciado por:



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Social Europeu





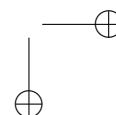
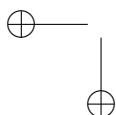
O Ensaio como Método

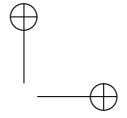
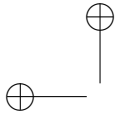
José António Domingues*

Índice

Introdução	5
Que é o Ensaio?	7
Prosa Pensativa	18
Ensaio como Forma	28
Ensaio Composicional – Thema (Ommagio a Joyce) (1958)	32
Verbum Ommagio – Ode Mecânica	54
A Pertinência do Ensaio no Plano Curricular da Introdução à Filosofia no Ensino Secundário em Moçambique	61
Ensaio o Pensar do Ser	66

*Professor Auxiliar no Departamento de Comunicação e Artes, da Faculdade de Artes e Letras, da Universidade da Beira Interior. Doutor e Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior e Licenciado em Filosofia pela Universidade Católica Portuguesa, Lisboa. Investigador integrado e Vice-Coordenador da unidade de investigação Labcom.IFP – Universidade da Beira Interior.





O tema é, pois: a crítica, o ensaio.

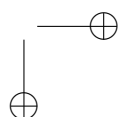
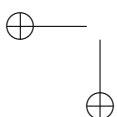
Georg Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo» [Die Seele und die Formen, 1911] in Georg Lukács, *Esencia y forma del ensayo*, Edición de Pedro Aullón de Haro, Madrid, Ediciones Sequitur, 2015, (89-125), p.92.

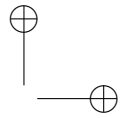
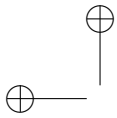
A arte de pensar sem riscos. Não fossem os caminhos de emoção a que leva o pensamento, pensar já teria sido catalogado como um dos modos de se divertir.

Clarice Lispector, «Brincar de pensar» in *Todas as crónicas*, Lisboa, Relógio D'Água, 2018, pp. 13-14.

Vivemos na era do ensaio, é já quase um lugar-comum dizer-se. Mas nem sempre se toma consciência do alcance e do significado dos lugares-comuns. Eis aí a razão de ser das reflexões que vão seguir-se. (...) O homem de hoje, habitado pela desconfiança, dedica-se ao «ensaio». Mas será o «ensaio» a sua última palavra?

Pe Manuel Antunes, «Na era do ensaio» in *Obra completa do Padre Manuel Antunes*, SJ, Tomo V Estética e Crítica Literária, Vol. 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp.102-108.





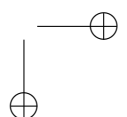
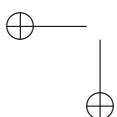
Introdução

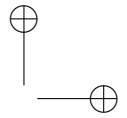
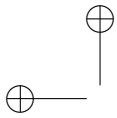
Ensaio provém, diz-nos Manuel Alvar¹, da expressão do baixo-latim *ex-agium*, um «acto de pesar algo» – cuja origem participa simultaneamente da forma semântica de *exigire* (ex-i(a)gere), verbo que lhe assigna os significados de «examinar, investigar», «dispor de, vender» (em linguagem comercial), «medir, pesar» (no sentido matemático), e também de *examen* (ex-agmen), esta marcada por significados como «comprovar ou ponderar». Implicitamente, as duas formas constituem-se por efeito de *ago* que visa a função de «fazer, actuar, tratar», impondo-se como o modelo que realiza a orientação operativa da situação de *ensaio*, que abrange os significados de «tentativa» e também «prova ou aquilatação de qualquer coisa» e incorporará *ensaiar* como acepção de «intentar, procurar».

A elaboração dos textos dos ensaios, a avaliar pelos *Essais* (1580), de Michel de Montaigne, e os *Essays* (1597), de Francis Bacon, fundadores do género, correspondem à introdução do sujeito como suporte da argumentação, uma legitimação, confrontação com as artes retóricas clássicas, e a uma natureza descontínua, fragmentária, aberta, onde, por isso, desaparece a correlação com a modalidade do texto do tratado e o carácter fechado e conclusivo com que se apresenta. No fundo, as forças do ensaio serão os interstícios por que passa o eu para construir o seu «pequeno e lábil espaço», dirá José-Carlos Mainer.² Do eu ensaístico – «Ainsi, lecteur, je suis moy-même la matière de mon livre.» (Montaigne, Prefácio de 1580) – «Travel, in the younger sort, is a part of education; in the elder, a part of experience.» (Bacon, «Of travel» in *Essays*) – vem a incerteza do resultado que acontecerá. Sendo um

¹ Manuel Alvar, «Historia de la palabra Ensayo em Español» in *Ensayo, reunión de Málaga de 1977*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1980 (11-43), pp. 19-20.

² José-Carlos Mainer, «Apuntes junto al Ensayo» in Jesús Gómez (ed.), *El Ensayo Español, 1. Los orígenes: siglos XV a XVII*, Barcelona, Crítica, 1996 (7-33), p. 18.





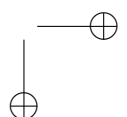
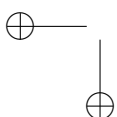
discorrer, indeterminado, expressão de um ritmo interior de *ordo fortuitus*, indefinido, exercício intelectual ocioso em permanência, descontínuo, o ensaio equivale a essa proximidade de formas narrativas de que se reconhece o eu enquanto provocado pelo caminho. Consagram esse reconhecimento ainda as cartas, os diálogos, as autobiografias, os aforismos, os fragmentos e outros títulos que são atribuídos à qualidade da escrita de descontinuidade. Montaigne serve essa interrupção. A alusão de Fernando Savater: «Montaigne inicia o gesto do sábio que desfila ordenadamente pelo seu saber como por uma terra conquistada, mas a abandona a meio caminho para adoptar a atitude mais vacilante ou irónica do saqueador, do que está de passagem, daquele cujo itinerário não é orientado por um mapa completo previamente estabelecido, mas que se deixa levar por intenções, por pressentimentos, por conjecturas fulgurantes que talvez o obriguem a caminhar em círculos.»³ É este estudo não completamente formulado do eu que Pierre Villey torna notório no projecto montaniano e na sua originalidade face às *Leçons*: «Rien ici n'est figé: la pensée, le cadre, le style, tout est souple et se transforme.»⁴

Neste cenário, qualquer ensaio sobre o ensaio se liga a uma interrogação – que João Barrento sugere: poderá qualquer ensaio ter já valor de demonstração de «fenomenologia do ensaio?» E nesta perspectiva: a cada momento da demonstração «dar a ver ao leitor o lugar onde está, o patamar a que acedeu, o caminho que segue».⁵ Operação metodológica.

³ Fernando Savater, *A arte do ensaio*, Rio de Mouro, Temas e Debates, 2009. p. 10.

⁴ Pierre Villey, *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne, Tome Premier, Les Sources & la Chronologie des Essais*, Paris, Librairie Hachette, 1908, p. 281.

⁵ João Barrento, *O género intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 15.



Que é o Ensaio?

Sílvio Lima na breve nota de abertura de «Ensaio sobre a essência do ensaio»⁶ pergunta – «que é o ensaio?» Mas o que lhe interessa perceber, na verdade, é: Que são os «Ensaio» de Montaigne? Este seu estudo será como que um ensaio sobre os «*Essais de Messire Michel, seigneur de Montaigne, chevalier de l'ordre du Roi et gentilhomme ordinaire de sa chambre*»⁷, que surgiram pela primeira vez no ano de 1580. Com essa obra Montaigne criaria «não só a palavra ensaio senão que também um género estético novo: o ensaio.» (EE:1275) Sílvio Lima lembra o que Montaigne considera sobre os *Essais*: «registre des essais de ma vie». Os «Ensaio» são da vida de Montaigne e não da vida de outrem – a asserção de que na sua vida é que foram ensaiadas as ideias. «*Essais de ma vie*» e não «*Essais sur ma vie*» [em inglês, *essays of* e *essays on*]. Nos «Ensaio *de*» a vida vivida pessoal é que se torna a fonte do saber, a raiz da sagesa. Nos «Ensaio *sobre*» a fonte dir-se-ia estar distante da vida; o intelecto discorre, mas impessoalmente *sobre* a vida. Ora nesse discorrer nada mais fácil que o transviamento, o desenraizamento no vago, no abstracto, no ruminar escolástico. Os «Ensaio *de*» traduzem não só o apego tenaz ao real, ao concreto, ao "a posteriori», mas outrossim a equação pessoal da experiência, o coeficiente do indivíduo.» (EE:1275) «Montaigne, para inquirir do «valor-verdade» das doutrinas clássicas e modernas, experimenta-as *no vivo*», (EE:1319) *in re*. Fluindo «no veio desse positivismo experimentalista, desse humanismo crítico, só aceita como válidas as doutrinas que o seu intelecto ensaiou na "balança» da sua vida.»

⁶ Sílvio Lima, «Ensaio sobre a essência do ensaio» [1944] in *Obras Completas de Sílvio Lima*, Tomo II, Lisboa, FCG, 2002 – Abreviatura EE.

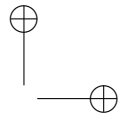
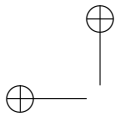
⁷ Montaigne, *Ensaio*, Introdução, tradução e notas de Rui Bertrand Romão, Pinturas de Pedro Calapez, Lisboa, Relógio D'Água, 1998 – Michel de Montaigne, *Essais*, Texte original de 1580, publié par R. Dezeimeris & H. Barckhausen, Tome Premier, Bordeaux, Féret et fils, 1870. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102435w/f3.image.texteImage>.

(EE:1319) Deste modo, os *Ensaaios* são: «Obra genética, funcional, produto de uma perpétua assimilação ou intuscepção.» (EE:1321)

As notas principais de Sílvio Lima para o seu ensaio dos *Ensaaios* de Montaigne – Primeira nota: Nos *Ensaaios* revela-se «uma vida, desenha-se uma *evolução*.» (EE:1301) Que autores como Pierre Villey traduziram numa relação com o orgânico, ou que se repercute sobre o orgânico: Escreve Pierre Villey: «Rien ici n'est figé: la pensée, le cadre, le style, tout est souple et se transforme».⁸ Segunda nota – Cada ensaio tem uma história interna, a que corresponde um estágio ou idade do pensamento: a) idade inicial da impessoalidade («na esteira dos seus coevos; imita, nada cria.» (EE:1302)); idade intermédia da tomada da consciência do eu (descobre-se Messire Michel – «C'est moy que je peins». – «Je suis moy-mêmes la matière de mon livre» – «Ce n'est mes gestes que j'écris, c'est moi, c'est mon essence».⁹ (EE:1303) É essa uma particularidade dos Ensaaios, a de descobrir *um pensamento que se procura*. Faz a pintura do eu, «por outras palavras, a afirmação, a expansão e a soberania dos *caracteres*», (EE:1303) «naquilo que o *distingue* dos outros, que o *individualiza* (Montaigne inaugura a psicologia diferencial) o particulariza, o faz ser». (EE:1303) Trata-se de pintar um indivíduo que é tanto mais indivíduo quanto mais ganha direitos de indivíduo real, vivo no tempo e no espaço. Trata-se de apresentar um homem em sua verdade naturalística. «O estilo de Montaigne (se é que nele há propriamente estilo) busca registar, exprimir como estilete gráfico, todas as ondulações do seu pensamento. 'Comme à faire, à dire aussi je suis tout naturellement ma forme naturelle'». (EE:1306) Forma natural que vem elevar, reconstruir, estruturar o mundo, a vida, segundo a *nova ordem* cultu-

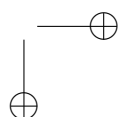
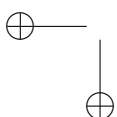
⁸ Pierre Villey, *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne, Tome Premier, Les Sources & la Chronologie des Essais*, Paris, Librairie Hachette, 1908, p. 281. URL: <https://archive.org/details/lessourceslvol01villuoft/page/n5>.

⁹ Como nota Sílvio Lima: «amusement nouveau et extraordinaire» (EE:1303) que o renascimento conhece, distinto das *Confissões* de Santo Agostinho, Bispo de Hipona, e a vida dos santos, de uma alma em busca do Eterno.



ral ao introduzir um carácter de renascença na figuração do homem que «*apela para si mesmo, para as suas próprias forças ou recursos.*» (EE:1307) «É essa a *primeira característica dos Ensaios* e do ensaio em geral: o auto-exercício da razão que – por isso mesmo que repele toda e qualquer autoridade externa – busca, dentro da disciplina interior da própria razão legisladora, tornar inteligíveis as coisas.» (EE: 1307) «Os Ensaios não constituem (embora à primeira vista o pareçam) uma glosa, ou comentário; são *a marcha evolutiva e intérmina de um pensamento* que acorda, se desentorpece, estende ‘as pernas e os braços’ e se projecta para a frente, para o espaço vazio, num arranco de autonomia.» (EE:1307) Sílvio Lima assenta a partir daqui que os Ensaios projectam-se como problematismo, não como dogmatismo. Ensaio, ensaísmo, espírito ensaístico são exercício de uma razão judicatória. Sílvio Lima cita Montaigne: «Je dis librement mon advis de toutes choses» (EE: 1308). É um esforço pessoal, constante, pelo pensar original. Representa uma tentativa, *conatus*, esforço, portanto, um aspirar, uma ofensiva contra as coisas. Libertação do eu, marcha, pensamento como marcha, marcha como pensamento. «Na raiz de todo o ensaio vibra um treino, uma ginástica ou ascese permanente.» (EE: 1308)

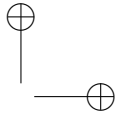
A segunda característica dos Ensaios – «Por ‘ensaio’ entendem-se as *experiências*, o saber que se destila da vida, o ‘saber de experiências feito’.» – «Je le puis dire pour l’avoir essayé» (EE:1310). Montaigne, como homem, peregrinou muito, liga-se a todas as classes sociais. «O seu saber experiencial não é um depósito, ou lastro, empírico, bruto, receptivo, mas algo que foi triturado, filtrado, digerido antes de ser assimilado. Saber apoiado numa curiosidade jáustica, de olhos facetados como os dos insectos, que não cessa de captar o real por diversíssimos ângulos ópticos. Visão plurilateral, móvel e insaciável.» O fundo experiencial, pessoal, dos Ensaios é muito pensado e obtido no «*grand livre du monde*» (EE:1312)



A terceira característica dos Ensaaios – é «necessariamente crítico.» (EE:1312) A crítica é uma auto-exercitação, ginástica do intelecto, jogo (*ludus*) das ideias. Crítica é como «esgrimir, como investigar é caçar ('en cette chasse de cognoissance', diz ele; a 'caça de Pan', escreverá Bacon).»¹⁰ (EE: 1313) «O autor dos *Ensaaios* compreendeu (...) que o pensar, o ajuizar, o raciocinar são, no fundo, uma *luta*, uma ginástica viva, uma *palestra*. (...) *palestra* vem de *pale*, luta corpo a corpo. Palestrar é lutar.» (EE: 1314) A crítica reflecte ambos os sentidos: o pensar e o discutir. Encerra a concepção do «dinamismo vital das ideias, do labor mental como luta palpitante, duelo vibrátil» (EE: 1315). Sílvio Lima caracteriza-a como um ginásio invisível da razão – o eu, como polemista, ensaia-se, quer dizer, joga-se a si próprio no enfrentamento com as coisas e os outros homens.

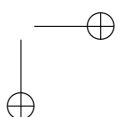
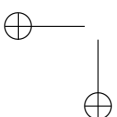
«Que todo o ensaio é, e deve ser *crítico*, vislumbra-se logo no próprio título de ensaio. Ensaio vem da palavra latina *exagium*. Ora esta palavra refere-se ao exame valorativo, à contrastaria das moedas (avaliação do seu toque, título, quilate, ou dinheiros de fino). Ensaiar é fazer prova, analisar: 'monetam inspicere'. Em francês 'essayer', ou no estilo arcaico 'asayer'. (...) Montaigne vai ensaiar (*exagiare*) as ideias, isto é, vai examiná-las, pesá-las no intuito de descobrir o metal precioso nelas contido. Quais são as ideias valiosas? as verdadeiras? as falsas? Será até possível efectuar uma pesagem? Note-se: esta ideia da pesagem (que é um *controle*, termo de resto criado por Montaigne, ou pelo menos aproveitado literariamente por ele) está já inclusa no próprio vocábulo *pensar*, de *pensare*, *ponderare*, *pondus*. O pensador é o indivíduo que pesa os juízos, como o ensaiador as moedas. Pesa, ou ensaia. (...) Note-se: o termo ensaios, se por um lado sublinha a *avaliação numismática*, por outro lado sugere a ideia do saboreio, da *pregustação*.» (EE: 1315-16) O que configura a raiz da *pregustação*:

¹⁰ No ensaio «Da arte de discutir» (vertido para português por Agostinho da Silva, em 1933) Montaigne traça as regras do jogo crítico.



«talvez de essência oriental – traduz uma *autodefesa* contra o envenenamento.» (EE: 1317) As ramificações para o nível do ensaio: «*As doutrinas que são falsas, mostram-se tão mortais e perigosas como venenos.*» (EE: 1317)

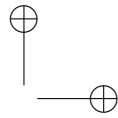
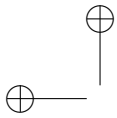
A essência do ensaio montaniano está no *criticismo* da razão. (EE: 1326) Sílvio Lima identifica nesta essência a pessoalização do ensaio – «porque os ‘ensaios’ são – atente-se bem – os ensaios *de* uma personalidade; os ensaios de Montaigne são *um viver* traduzido literariamente». (EE: 1324) Exposto como literatura. Escrita pensada na imediatidade de uma vivência experiencial. O ensaio consiste justamente por isso num ensaio *de*, «de contornos fluidos; fluidos porque eles são a palpitação, o mover ondulante de uma personalidade viva, que se desenvolve na corrente da *vida*.» (EE: 1323) De uma morfologia polimórfica. A tal morfologia está subjacente o ensaio «Da ociosidade» (I-8), onde lemos sobre a gênese do seu projecto de escrever sob o efeito de um estado de melancolia e resultante da solidão a que se votara: «parecia-me não poder fazer melhor favor ao meu espírito que o de deixar, em plena ociosidade, conversar consigo próprio, atentar em si mesmo e aí assentar». Mas que logo descobre que «– *variam semper dant otia mentem* [«Os ócios dão sempre instabilidade à mente.» – Lucano, *Pharsalia*, IV, 704], ao invés, tal como um cavalo desenfreado, ele dá cem vezes mais preocupações a si mesmo que as que os outros lhe arranjavam». Em sentido contrário ao estimado, o espírito de Montaigne renasce – «gera tantas quimeras e monstros fantásticos, uns a seguir aos outros, sem ordem nem motivo, que, para convenientemente lhes contemplar a inépcia e a estranheza, comecei a arrolá-los». Ensaiar a escrita, servir-se de fragmentos, citações, vem dessa impossibilidade primeira de remissão dos seus pensamentos a uma ordem. É a forma de escrita do ensaio arrancada a uma errância e que Montaigne repercute mediante uma mudança rápida de ideias fruto de um processo de leitura fragmentário e assistemático do seu eu. Merleau-Ponty fará a leitura de Montaigne,



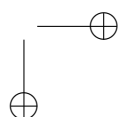
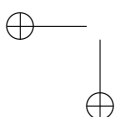
deste «si mesmo ambíguo, exposto a tudo, e que [ele] nunca acabou de explorar» (LM:221)¹¹ mantendo a errância ensaística ajustada a este conhecimento de si e que Montaigne redige em diálogo consigo mesmo, e que consiste, sempre, numa «interrogação dirigida a esse ser opaco que ele é e de quem espera resposta». (LM:223) Montaigne é, a esta luz, «para si, como um ‘ensaio’ ou uma ‘experiência’ de si mesmo.» (LM:223) Merleau-Ponty descreve o trajecto do ensaio montainiano através da «ideia de uma busca sem descoberta, de uma caçada sem presa». (LM:226) Sobre o que Montaigne escreve: «*Estudo-me mais do que os outros temas. É minha metafísica, é minha física*», Merleau-Ponty observa: «é preciso tomar essas palavras ao pé da letra. As explicações do homem que nos podem ser dadas por uma metafísica ou uma física, ele as recusa de antemão, porque é ainda o homem que ‘prova’ as filosofias e as ciências, e porque antes elas se explicam por ele do que ele por elas.» (LM:225)

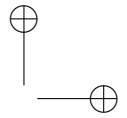
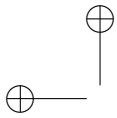
De novo, Sílvio Lima – «Os ‘Ensaio’ serão o produto de um *livre-exame*» (EE:1287) – para mostrar o quanto a origem do projecto de Montaigne retraduz «um processo *crítico de autoformação* do espírito moderno.» (EE:1330) «Por isso desconfia, tomado de cautela, e como desconfia, antes de marchar e ao marchar pelo próprio pé, *ensaia*, critica, analisa.» (EE:1333) Céptico na ideia de ensaio, insere a «auto-reflexão, o exame objectivo do intelecto, ou seja, da fundamentação do conhecimento.» (EE:1334) É essa fundamentação que introduz também o ensaio «Dos Canibais» (I-31). Montaigne começa por relembrar o que diz Pirro sobre os Romanos: «Não sei que espécie de bárbaros são estes (...) (pois os Gregos assim chamavam a todas as nações estrangeiras). (...) O mesmo disseram os Gregos do exército que Flamínio levou ao país deles, e Filipe, ao contemplar, do alto de um outeiro, a ordenação e a disposição do acampamento romano instalado no seu reino.» Segundo

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, «Leitura de Montaigne» in *Signos*, Martins Fontes, p. 221 – Abreviatura LM.



Montaigne, deve evitar-se «aderir às opiniões comuns e julgá-las pela via da razão, não apenas pelo que diz o povo». Reconhece nas ideias baseadas na forma de uma opinião uma origem com carácter artificial: «as pessoas de espírito fino observam mais coisas e com bem mais minúcia, mas glosam-nas, e, para fazer valer a sua interpretação e tornarem-na mais persuasiva, não conseguem abster-se de alterar um pouco a história: elas nunca vos apresentam as coisas em seu estado puro, deformam-nas em conformidade com a perspectiva sob que a viram, e, para darem crédito aos seus juízos e atrair-vos a eles, de bom grado acrescentam matéria que os confirme, e esticam-na e amplificam-na.» No ensaio reflecte sobre a condição de homem que é competente para exercer, executar este estado da razão pura e livre. De acordo com o seu próprio testemunho, diz que é o «homem fidelíssimo aos factos, ou um tão simples que não tenha com que construir falsas invenções e lhes conferir verosimilhança, e que não tome nenhum partido». O ensaio inscreve a ideia de que um padrão de pensamento puro concerne aos povos bárbaros: «os bárbaros foram muito pouco modelados pelo espírito humano». Estes não são idênticos aos povos que conhece, que lhe parecem que não têm outro critério de verdade e de razão que o exemplo e o ideal das opiniões e usos próprios. Consideram que é «aí que sempre se acha a religião perfeita, o governo perfeito e a perfeita e acabada maneira de fazer todas as coisas.» Com os povos bárbaros passa-se a tornar possível a realização de um estado de natureza «puro e simples» e de uma sociedade humana que vincula «os homens uns aos outros com poucos artifícios e liames». Nos povos da Europa civilizada, pensar em tais possibilidades de vida independente da criação de artifícios ou de mínimos artifícios não faz nenhum sentido. Os escritos dos *Ensaaios* têm o conhecimento de tais possibilidades de vida independente. Os Índios Tupinambás é o pequeno povo que encena a ciência dos *Ensaaios* e produz uma espécie de verdade que ele não entende, mas perante o júbilo que está presente em todos os momentos das vidas deles



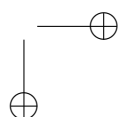
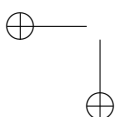


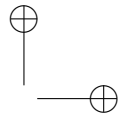
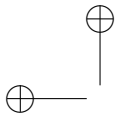
não tem dúvidas de que ali não falta um envolvimento sério, moral: «Passam todo o dia a dançar. Os mais jovens vão à caça de arco e flecha. Uma parte das mulheres, entretanto, tratam de lhes aquecer a beberagem (...) um dos anciãos (...). Não lhes recomenda ele senão duas coisas: valentia face aos inimigos e amizade para com as mulheres». E fala do momento da guerra: «A guerra tal como eles a praticam é inteiramente nobre e magnânima (...) não tem para eles qualquer outro fundamento que a procura zelosa do valor.» O canibal serve, assim, de exemplo ao desacordo dos filósofos que se desenrola em torno dos padrões correctos do conhecimento – de um universalismo religioso, político, filosófico, científico, económico, etc. Não, evidentemente, para si.

Atendendo às questões estritamente morfológicas, os ensaios poderão produzir passagens, existir enquanto passagens. Que particularidade têm estas passagens? O que revelam? No ensaio «Do arrependimento» (III-2), Montaigne diz: «Não pinto a dor. Pinto a passagem.» Uma ideia que a epistemologia bergsonina refere à ideia de duração apresentada em *L'Évolution Créatrice*. Uma forma de considerar a definição de duração em Bergson é dada por Deleuze: «[duração] trata-se de uma ‘passagem’, de uma ‘mudança’, de um devir, mas de um devir que dura, de uma mudança que é a substância mesma.»¹² Desta parece poder nascer não a forma como elo de ligação, mas o inacabamento da forma. Está este aspecto reflectido em Montaigne? Montaigne revela no ensaio referido: «Não posso garantir o meu objecto. Ele segue oscilante e desconcertante. É assim que o tomo, como ele se apresenta, no instante em que o fruo. (...) O mundo não é senão um perene oscilar. Todas as coisas oscilam indefinidamente. (...) A constância mesma não é senão uma oscilação mais frouxa.»

É o plural *ensaios* que orienta Sílvio Lima na leitura de Montaigne da presença neste de um mobilismo constante, todavia desafiador não de paralização, mas busca, busca vista como plurali-

¹² Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 2004, p.29.

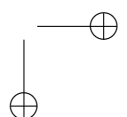
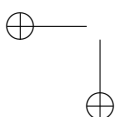




zação dos fenómenos da vida. Para Sílvio Lima, «o intelecto não deve imobilizar-se e esgotar-se numa única tentativa crítica, mas, pelo contrário, deve treinar-se em *várias* (...) o ensaísmo implica um *plurilateralismo* de visão racional.» (EE:1343) Retrata os ensaios de Montaigne abertos a constantes alterações. Não se mostra convencido pelo irracionalismo de Montaigne interpretado por Albert Thibaudet, o qual, na opinião de Sílvio Lima, no essencial, «desvaloriza a razão como incapaz de tornar inteligível a vida». (EE:1346) A vida, sendo mobilismo constante, «não poderia ser integrada, sob pena de mumificar-se, na razão, que só compreende o geral, o que foi desindividualizado, morto na sua originalidade própria.» (EE:1346) Esta tomada de posição de Thibaudet – como é apresentada por Sílvio Lima – «representa uma caricatural bergsonização de Montaigne», diz, podendo, aliás, ser o exemplo *a contrario* do vislumbre dos «primeiros delineamentos da nova razão experimental, humanística, positivista» (EE:1347) que os *Ensaaios* já pensam. Os inúmeros ensaios de Montaigne resumem infinitos movimentos susceptíveis de relações qualitativas. «A Montaigne faltava outrossim a cultura físico-matemática.» (EE:1347) – uma balança quantitativa.

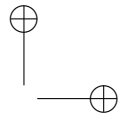
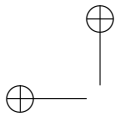
E Marcel Tetel: o mobilismo, a sua presença e importância nos Ensaaios, constitui uma questão problemática. Captado à luz do mobilismo bergsoniano, «cada ensaio configura-se como momento na duração». (EC: 219)¹³ Cada ensaio corresponde a uma experiência de um momento – *durée* –, mas a prolongar-se, superando-se – *se faisant* – num novo momento/ensaio. O que é suficiente para entender o objectivo do ensaio como exploratório de possibilidades (antíteses?) fornecidas pelo tempo e pelo espaço das experiências (diferentes épocas, passado, presente, diferentes culturas). As coisas todas do mundo movem-se de um movimento constante e este

¹³ Marcel Tetel, "Montaigne: Evolution or Convolution?" in *Montaigne's message and method*, vol. 1, Dikka Berven (ed.), New York & London, Garland, 1995, pp. 211-228 – Abreviatura EC.



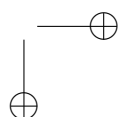
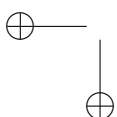
constante fluir produz o estado de uma insciência no domínio do conhecimento. O processo de pensar à mercê das variações implica conceder maior plausibilidade à excepção do que à regra no que respeita às ideias éticas, metafísicas, políticas. Marcel Tetel: «a linha do pensamento desenha um contorno à volta do tópico em análise». (EC:219) A diferença, o inquietante dos fenómenos conduz o pensamento a explorar todos os múltiplos aspectos dos fenómenos. «O resultado vem a ser a obtenção de uma visão prismática do tópico símil à de uma pintura cubista ou uma caracterização como a de Swann, por exemplo, produzida mais tarde por Proust, o herdeiro espiritual de Montaigne.» (EC:220) O que ocorre no processo de pensar: gravita à volta de si, num movimento em círculo, no interior de si, imerso em si e no seu passado. A auto-exploração é o objectivo do pensamento. Marcel Tetel expressa-o na imagem do passeio peripatético.

A essência do ensaio de Montaigne onde poderá estar? Veja-se a análise de Gilmário Guerreiro da Costa e a representação em fundo dos *Ensaio*s: «No ensaio ‘De Demócrito e Heraclito’ (I, 50), Montaigne compõe notas esclarecedoras para a compreensão da estruturação fragmentária e melancólica da actividade ensaística. O ensaio abre discutindo o seu próprio status: ‘(a) *Si c’est un sujet que je n’entende point, à cela même je l’essaie, sondant le gué de bien loin*’. Trata-se, assim, de um incontornável exercício de humildade, pois o autor não se arroga possuir as respostas finais, renunciando assim, de bom grado, à totalidade: ‘(c) *Et ne desseigne jamais de les produire entier. Car je ne vois le tout de rien*’. O legítimo conhecimento conduz à dúvida e à aceitação da ignorância: ‘(c) *Je me hasarderais de traiter à fond quelque matière, si je me connaissais moins. Semant ici um mot, ici um autre, échantillons dépris de leur pièce, écartés sans desseiner net sans promesse, j’ene suis pas tenu d’em faire bom, ni de m’y tenir moi-même, sans varier quando il me plaît; et me rendre au doute et incertitude, et à ma maîtresse forme, qui est l’ignorance*’. Montaigne serve-se de



uma sucessão de metáforas com o fito de robustecer retoricamente a premência de renúncia à totalidade do conhecimento. Fala em ‘semear palavras’ (*semer un mot*), quem sabe esperando que disso surja uma ceifa farta. Mas o autor não parece chamar a atenção para semelhante afã, e sim para a imprevisibilidade do resultado. Uma outra metáfora se segue, a de um retalho (*échantillon*) que um mercador retira como amostra com o fito de vender. Montaigne diz que suas palavras são esse ‘retalho’. Não formam um tecido completo, e sim um fragmento dele, apenas uma amostra de um tecido completo, cujo contorno mais geral imagina-se divisar no desfecho dos *Ensaio*s, só para então descobriremos que não existe.»¹⁴

¹⁴ Gilmarírio Guerreiro da Costa, "Ensaio de fragmentação: perda e des-substancialização textual em Montaigne" in *Fragmentos*, número 35, p.107/119 Florianópolis/jul-dez-2008, pp.112-113. URL: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/22750/20769>.

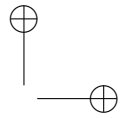
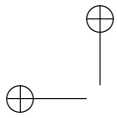


Prosa Pensativa

No propósito de escrever sobre o método próprio da filosofia, para si uma espécie original de prosa, Maria Filomena Molder suscita na introdução a *O pensamento morfológico de Goethe*¹⁵ o problema da «possibilidade de constituição de uma prosa pensativa». (PM:23) Liga a efectividade desta a Platão e Walter Benjamin, que trataram com as resistências, a incredulidade, o murmúrio de desconfianças de a sua conformação se dar. Platão mantém nos seus textos o perigo que pode passar pela escrita, «de se submeter à sua forma subjugante, atraente». Benjamin procura com «a forma de escrita, despojada, pobre, a que não se concede musa, forma crítica da escrita (...) que fica por natureza inacabada (...) respiração própria do pensamento». (PM:23) Pensamento e escrita são uma forma do mesmo nos diálogos platónicos e nos escritos de Benjamin.

Em Platão, a «relação entre a forma do diálogo e o que nele se passa e o que nele se diz fabrica uma trama indecifrável, o texto faz dizer-lhe aquilo que a mimética do diálogo vivo o obriga (alcançando no *Fedro* o seu clímax)», (PM:24) na base da qual Maria Filomena Molder encontra a importante transmutação do diálogo, de que nos recorda três aspectos como suas dimensões fundamentais: a. a recusa do didactismo do diálogo, que tem como consequência o dirigir a atenção sobre a esotérica do texto filosófico e assim assegurar o que no texto merece a pena ser sabido, que não se pode pôr em palavras escritas, é não-exprimível por palavras (cf. *Carta 7^a* 341b-343a). O que exige a quem escreve, por mais entorpecido que esteja com o ensinável das palavras, que persevere nesse mesmo acto com o propósito de deixar vestígios inteligíveis cuja decifração apele a tarefa do intérprete, que este tome o texto como seu; b. o saber dos limites do diálogo enquanto forma de escrita, saber que levanta a dúvida sobre o que permanece fixado nos

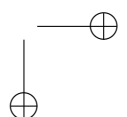
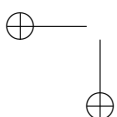
¹⁵ Maria Filomena Molder, *O pensamento morfológico de Goethe*, Lisboa, IN-CM, 1995 – Abreviatura PM.

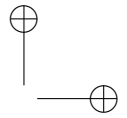
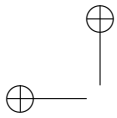


caracteres e o que agita a escrita, onde ela se determina, e também o saber do que o diálogo escrito suspende: a erótica da palavra viva; c. o reconhecimento de que o diálogo constitui, em si, um lugar onde o pensamento descobre o mar imenso onde se perder, e, simultaneamente, delimitado nessa imensidão pela escrita, se descobrir como redenção de si próprio.

Verifica-se no texto platónico a existência de um movimento *ainda* mimético da palavra. Esse movimento é o paradoxo do texto filosófico platónico. Isto é, em Platão a relação entre texto mimético e texto pensativo não é ainda de separação. A *Poética* de Aristóteles (Capítulo I)¹⁶ é o fundo de onde se distingue o texto de natureza mimética e o texto que não procede da mimese. O texto mimético, como mostra Aristóteles, diz Maria Filomena Molder: «desenvolve-se em duas realizações essenciais e inseparáveis: a captação de uma forma própria e a sua restituição». (PM: 25) E é assim que a poética procede. Os *mythoi* são a sua matéria-prima, que são ficção, e a forma é dada pela energia da linguagem – produção de reconhecimento, descoberta de semelhanças, encontrar das simpatias invisíveis que ligam as coisas interiores e exteriores, próximas e longínquas. (PM: 25) Produção que se expressa pela afirmação: É isto! Integra-se no movimento expressivo do poeta. Tem também efeitos patéticos no leitor ou no espectador. Trata-se de um trabalho de reconhecimento cognitivo e de uma emoção sentida. A interpretação de Maria Filomena Molder da natureza do texto pensativo, raciocinante, é radicalmente outra. Como pressupostos fundamentais do texto pensativo, refere: «não procura qualquer acordo patético, antes procura por combate estabelecer um acordo, i.e., desenvolve-se por argumentação interna, regulada, e procura que o leitor tome parte no perfazer da sua consequência consigo mesmo, partilhando a inquietação no interior de regras de jogo estritas.» (PM: 25) Para Maria Filomena Molder, Platão encontrará

¹⁶ Aristóteles, *Poética*, tradução e introdução de Eudoro de Sousa, Lisboa, IN-CM, s/d.

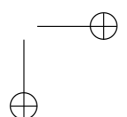
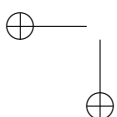


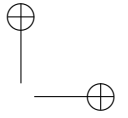
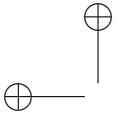


no texto pensativo a possibilidade de constituir uma linguagem filosófica. De uma escrita herdeira do *mythos*, todavia a potência das relações de semelhança que as palavras mantêm com as coisas, a fabricação da metáfora, nele, é sempre uma possibilidade de constituição conceptual, de instituição da diferença, da diferenciação, da análise, da *separação* filosófica do *mythos* – o *mythos* em Platão é a forma arcaica da sabedoria, mas é decifrado pela actividade pensativa. Com isso, e como passa a ser texto não-mimético, tende a eliminar as ambiguidades das palavras, procura de um acordo sobre a expressão que proceda da ordem das razões, da consistência, e consequência, interna das palavras. (PM: 26) Mas primeiramente não pode deixar-se de atender à natureza paradoxal da escrita filosófica platónica. Maria Filomena Molder vê nela qualquer coisa como uma «fisionomia inédita da morte». (PM: 26) Explicita que o diálogo platónico é um texto mimético enquanto procura restituir o diálogo vivo na palavra e também explicita que esta procura é a condição mesma para que exista uma contradição com a sua escrita. Não se pode evitar que o que se ouve da restituição, na escrita, é o som da grafia. Deste modo, a escrita traduz a fisionomia da morte, que se deve à petrificação da palavra falada. E no entanto escreve-se, acumula-se e assinala-se a morte: condição imprescindível em Platão para poder trazer o silêncio da palavra para o pensamento. Toda a consideração posterior sobre a escrita é mais pensativa. «O movimento da palavra, que conspira para manifestar um pensamento, envolve-se em luta com o próprio pensamento». (PM: 28)

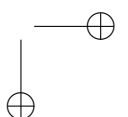
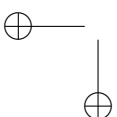
Sobre Benjamin, *As passagens de Paris*¹⁷ são a experiência da prosa enquanto forma originária de manifestação do pensamento que faz Maria Filomena Molder re-apresentá-las como princípio de método da filosofia – prova-se nas *Passagens* a peculiaridade do modo como se pode caminhar pelo caminho que a própria coisa

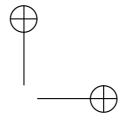
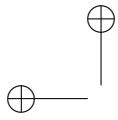
¹⁷ Walter Benjamin, *As passagens de Paris*, edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2019.





de que se ocupa abre. Diz-se o modo como o que se pensa é incorporado na redacção. A experiência original de despojamento do que é dito é a principal nota característica da própria apresentação da forma da filosofia. Daqui o sistema, tratado, de citações do texto. Isto significa para Benjamin, segundo Maria Filomena Molder, que aquele que escreve procura alguma razão de ser disso, do apagamento, no apenas ressoar e repetir, falar como se outro falasse, apenas mediar as ressonâncias, emprestar voz, da condição mediúnica, da filosofia. É o que as citações podem proporcionar. Significa que é movido pela necessidade de separar de si a compreensão, tornando-a matéria de interpolações, intercalações, intervalos de reflexão, distâncias entre módulos ínfimos, como pequenos momentos singulares de construção. Trata-se de experiência de eliminação do indizível da linguagem. Para Maria Filomena Molder, esse é o propósito da prosa pensativa de Benjamin. (PM: 29) As citações são geralmente curtas, fragmentos, não são naturalmente transparentes, mas opacas, densas, e deixam perceber um processo de articulação de umas com as outras sempre fragmentário. A eliminação do indizível da linguagem será a principal causa daquilo que a filosofia procura ao conduzir as palavras à sua transparência, *magia*, segundo a própria terminologia benjaminiana. Este processo equivale a reanimar a pureza, o poder do diáfano da linguagem, de se separar do que não se pode dizer, tornando o que não pode dizer em matéria de impossibilidade de querer dizer. A linguagem toma forma num processo (auto)contemplativo (sem êxtase), superando, apagando, todos os traços comunicacionais, mediacionais, que consistam em procurar uma correspondência com o que está fora da linguagem. A contemplação decorre da (auto)revelação da ontologia da linguagem, da produção de uma relação que produz efeito no interior da linguagem – eliminação absoluta do indizível. Estas questões sobre a prosa pensativa em Benjamin inserem-se num pensamento sobre a linguagem originária ou pura, da linguagem como puro dizer, e nessa medida poder



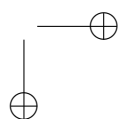
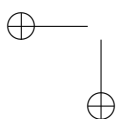


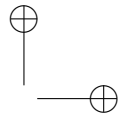
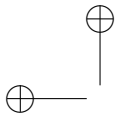
chegar à produção do efeito, da actividade, através dela. Benjamin, no que julga sobre a filosofia não acentuar qualquer didáctica, comunicação de um conteúdo, aproxima-se de Platão: a constituição da filosofia decorre de um movimento eliminativo de um indizível, movimento que lhe pertence originariamente. Maria Filomena Molder esclarece o que se pressupõe no eliminar do indizível: «Eliminar o indizível (...) compreende não um furtar de uma potência inerente ao dizer, mas o fazer desencadear uma forma de potência que a linguagem exhibe, no momento em que é posta a falar de si própria em vista de descobrir a sua própria verdade (a sua essência e os acessos do seu limiar)». (PM: 30) É através dela que a experiência se passa: «este através é redimido do perigo da instrumentalização [porque aí tender-se-ia a sacrificar a sua existência], porque procede do interior da própria linguagem, tal como a paisagem onde se nasce, por onde se vai e por onde se passa, nos contém.» (PM: 31)

A ideia de ensaio no «Prólogo Epistemológico-Crítico»¹⁸ de Walter Benjamin enquadra o domínio da forma – composição – filosófica na esfera da prosa pensativa definida por Maria Filomena Molder. No Prólogo, Walter Benjamin diz dever procurar-se a referência da forma filosófica no que se chama «verdade» – «a lei da sua forma». (PE: 14) «A verdade – a questão importante –, presentificada no bailado das ideias representadas, furta-se a toda e qualquer projecção no domínio do conhecimento.» (PE: 15) Tem, para si, que: «se a filosofia quiser conservar a forma não como propedêutica mediadora do conhecimento, mas como representação da verdade, então aquilo que mais importa deve ser a prática dessa sua forma e não a sua antecipação num sistema.» (PE: 14)

«O que o conceito oitocentista de sistema ignorou foi precisamente esta alternativa da forma filosófica» (PE: 14) colocada pelo

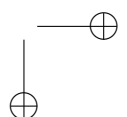
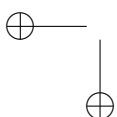
¹⁸ Walter Benjamin, «Prólogo Epistemológico-Crítico» in *A origem do drama trágico alemão* [1925], ed. port. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp.13-45 – Abreviatura PE.

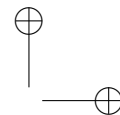
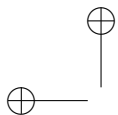




«ensaio». O ensaio é um método “cuja primeira característica é a renúncia do pensamento ao percurso ininterrupto da intenção” (PE: 14) verificada no sistema do conhecimento científico. O ensaio é caminho (método) não directo de o pensamento fazer o seu trabalho. Como clarifica: «O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa.» (PE: 14) A verdade tem que ver com um exercício ensaístico do pensamento, um exercício de «respiração». Um «infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação.» (PE: 14) Permite-se, aqui, uma *comparação, relação, semelhança* do modo de ser da contemplação (da ideia) com o pensamento da verdade. Enquanto contemplação (da ideia), enquanto «o conceito advém da espontaneidade do entendimento», (PE: 16) «recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo facto de ser caprichosamente fragmentado.» (PE: 14-15)

Pode a filosofia continuar indefinidamente a elaborar o seu estilo de escrita, o conteúdo do pensamento, entre a contemplação de uma ideia singular e diferente e a verdade que se deixa apreender através dela. Como se soubesse que toda a verdade «se deixa apreender apenas através da mais exacta descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material.» (PE: 15) Como «se esboçasse um desenho de ampla respiração [entre a elaboração micrológica e uma escala do todo] com um único traço». (PE: 15) O estilo da escrita [do ensaio] adequado à investigação filosófica provém de: «a cada frase, parar para recomeçar. (...) O seu objectivo de modo nenhum é o de arrastar o ouvinte e de o entusiasmar. E só está segura de si quando obriga o leitor a deter-se em ‘estações’ para reflectir. Quanto maior for o seu objecto, tanto mais distanciada será a reflexão. A sua sobriedade prosaica, muito aquém do gesto imperativo do preceito doutrinário, é o único estilo de escrita adequado à investigação filosófica.» (PE: 15)



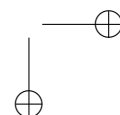
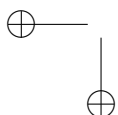


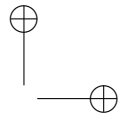
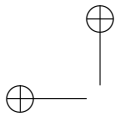
O seu objecto são as ideias. A tese de que o ensaio funciona segundo o modo da contemplação implica uma consciência da fragilidade desse modo. Na contemplação aparece como principal trabalho a relação. Trata-se da relação não imediata da realidade fragmentada com uma concepção de fundo de realidade completa. É uma relação – isto significa que não há nem efeito imediato, nem mediato, na contemplação. É um movimento de procura, aspiração a uma relação, uma resposta segundo o critério de um «dar-se desprovido de todas as formas de intenção». (PE: 22) É importante dizer que o valor do movimento de procura do ensaio não é o conhecimento, mas é o movimento de representação de ideias. É desse resultado da ligação do entendimento com a descoberta dos fenómenos por meio das representações de ideias que depende o ensaio.

Platão: nele a verdade despertou das ideias, não como desvelamento, mas conteúdo revelado num processo reflexionante, o qual deve ser compreendido no contexto dos vários graus do desejo erótico de *O Banquete*. Eros orienta o desejo no sentido do belo, com o impulso da verdade. Uma relação com a verdade determina o belo. É próprio do belo preservar o sentido da verdade. Resta ao diálogo (ensaio) filosófico de Platão «restituir pela representação (...) no qual a ideia chega ao seu autoconhecimento» (PE: 23) o sentido de uma percepção livre de toda a fenomenalidade, da qual não participa a cadeia de deduções do sistema da linguagem. A esta percepção é estranho o comprazimento dos homens na argumentação.

A problemática, no âmbito cognitivo, que se presentifica – das ideias – no «Prólogo Epistemológico-Crítico» indicia fortemente que «um vasto saber e uma visão histórica ampla» (PE: 72) não estão à disposição no âmbito filosófico. A força essencial do ensaio é na modernidade não a sua projecção de uma comunicação, mas a inquietação da «ausência de mediação»¹⁹ (B: 72) entre as re-

¹⁹ Walter Benjamin, «Charles Baudelaire. Um Poeta na Época do Capitalismo



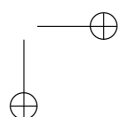
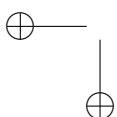


apresentações da verdade. Uma frase de Walter Benjamin acerca de Baudelaire-*flâneur*, o poeta boémio da cidade, conserva elementos semelhantes aos do significado medial do ensaio: «Nessa altura, o [seu] objectivo [o do Baudelaire-*flâneur*] era, simbolicamente, a conquista da rua.» (B: 72) O que lhe acontece realisticamente, a Baudelaire, é o que Walter Benjamin relaciona com a «absurda esgrima» (B: 70) da palavra frente ao ideal do poeta de a «adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do sonho, aos sobressaltos da consciência». (B: 70) Do que deveria ser mais na palavra do que ela objectiva – do que seja uma imagem e pensamento que não são separação da disposição do espírito e dos contextos orgânicos e vivos da cidade. Faz parte da atitude de Baudelaire-*flâneur* fazer crescer na sua imaginação a antecipação do que posteriormente deveria ser descoberto como uma função da cidade – produção mimética da composição do pensamento no domínio estritamente conceptual. Escreve Walter Benjamin na abertura a «Rua de Sentido Único»: «Esta rua chama-se Rua Asja Lacis em homenagem àquela que como um engenheiro a abriu no corpo do autor deste livro.»²⁰ (RS: 7)

Asja Lacis e Siegfried Kracauer constituem-se como sujeitos dessa assunção em Walter Benjamin da emoção de percorrer as ruas da cidade, de permanecer nos seus recantos e arcadas e, assim, ligar os prazeres vividos em correspondência com as ruas, *o sensorial urbano*. O modo sensorial é rico em combinatórias, incontáveis e indefinidas. Deixa-se estimular pelos sons, odores, tangências. A rua é o espaço de emoção estética e ética do *flâneur*. Walter Benjamin cita Baudelaire de 1851: «é impossível não ficar emocionado com o espectáculo desta população doentia que engole o pó das fábricas e respira partículas de algodão, cujos tecidos se

Avançado» in *A Modernidade* [1925-1934], ed. e trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, pp. 7-204 – Abreviatura B.

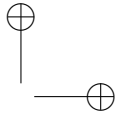
²⁰ Walter Benjamin, «Rua de Sentido Único» in *Imagens de Pensamento* [1924-1934], ed. e trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 7-69 – Abreviatura RS.



deixam penetrar pela alvaide de chumbo, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à produção de obras-primas... Esta população vai-se consumindo diante das maravilhas que, afinal, a Terra lhe deve; sente correr em si um sangue púrpura, e lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras nos grandes parques». (Baudelaire, 1851, apud B: 75)

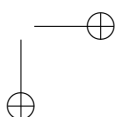
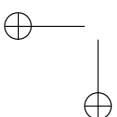
Walter Benjamin cria o conceito de *imagem de pensamento* (*Denkbild*) para explicar a ideia de uma (des)ligação moderna com a cidade que consiste em lampejos de percepção dada a natureza líquida dos acontecimentos, contrária à denotação de uma percepção de um mundo de padrão consistente e coerente. A espetatorialidade da arte, do instante do cinema, da dança, da montra da loja, torna-se representação da natureza fugaz do que sente correr na cidade. Tem uma perspectiva do real constituído de pequenas coisas e o seu carácter (in) *actual* relaciona-se com o desconcerto das narrativas da totalidade. Walter Benjamin lê e traduz Baudelaire, estuda Proust, Kafka, que diz: *só se sabe bem o que constitui perigo na vida*. Paris é o estudo das passagens e arcadas da arquitectura urbana. Para Walter Benjamin, as passagens de Paris são a chave de leitura do perigo da *cidade*: é associações, não relação causal. Uma profusão de conexões de pormenores dá origem a um escrutínio melancólico no modo como Walter Benjamin lê (vê) a cidade, afinal, um efeito extremamente transponível para o plano do ensaio, onde a sua realização surge a partir da composição da sequência breve do tempo, e que o sentimento contínuo de imperfeição apoia e justifica sempre.²¹

²¹ Walter Benjamin com a sua fé na contemplação, identificado com a catástrofe do tempo histórico, corresponde ao registo do melancólico descrito por Susan Sontag: «Precisely because the melancholy character is haunted by death, it is melancholics who best know how to read the world. Or, rather, it is the world which yields itself to the melancholic's scrutiny, as it does to no one else's. The more lifeless things are, the more potent and ingenious can be the mind which contemplates them.» (Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn* [1972], New York, Picador, 2002, pp. 119-120) – Tradução nossa: Precisamente porque a persona-



lidade melancólica é assombrada pela morte, são os melancólicos que melhor sabem ler o mundo. Ou, melhor, é o mundo que se rende ao escrutínio dos melancólicos como a mais ninguém. Quando menos vida as coisas têm, mais fortes e engenhosas podem ser as mentes que as contemplam.

www.lusosofia.net



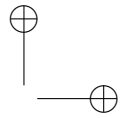
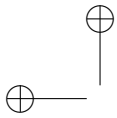
Ensaio como Forma

Para Theodor Adorno, a forma do ensaio da Filosofia é qualquer coisa como forma...sem forma. Se se pode ter a ideia que o método é o recurso formal da modernidade, a possibilidade mesma da prática da Filosofia, as condições de uma possível redefinição da verdade e da sua expressão dependem de se encontrar (novo) método formal, como alternativa (formal) à prática filosófica da Filosofia Moderna.²² Adorno apresenta de um modo agónico, dir-se-ia, o ensaio como a (nova) forma (sem forma) da Filosofia no texto «O ensaio como forma»²³: «Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical do não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu carácter fragmentário, o parcial diante do total.» (EF: 25) O sentido dado por Montaigne que tem constantemente de se usar na memória do ensaio – «‘O grande *Sieur* de Montaigne talvez tenha sentido algo de semelhante quando deu a seus escritos o admiravelmente belo e adequado título de *Essais*’.» (Lukács apud EF: 25)

«O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva, ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida

²² Veja-se o subtítulo da *Ética* [1677], de Espinosa: *ordine geometrico demonstrata*. Axiomas, definições, teoremas, escólios e eventuais corolários constituem o caminho de uma verdade que procede demonstrativamente / dedutivamente.

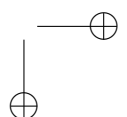
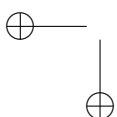
²³ Theodor Adorno, «O ensaio como forma» [1954] in *Notas de Literatura I*. Coleção Espírito Crítico. Duas Cidades, Editora 34, (s/d), pp. 15-45 – Abreviatura EF.

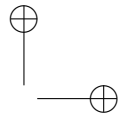
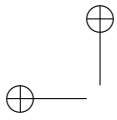


contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. A falácia de que a *ordo idearum* seria a *ordo rerum* é fundada na insinuação de que algo mediado seja não mediado.» (EF: 25-26)

A questão do ensaio é a do seu próprio modo de proceder, «introduzindo sem cerimônias e ‘imediatamente’ os conceitos, tal como eles se apresentam.» (EF: 28) Estes só se tornam precisos nas relações que engendram entre si. «O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade do pensamento. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. (...) o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método.» (EF: 29-30) Adorno interpreta o ensaio como um reabrir das diferenças dos horizontes discursivos da Filosofia. Dá o sinal de que a Filosofia depende das diferenças – defendida por Deleuze: «Como é que nos podemos desfazer de nós mesmos, como é que podemos desfazer-nos?» (Deleuze, 1983: 97) «É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada». (Adorno [EF: 35])

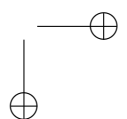
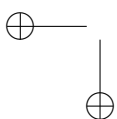
O problema do ensaio advém de obedecer a um motivo da crítica epistemológica, não a fazendo ocultar a essência (ant)agônica, dramática, trágica, daquilo sobre o que se impõe através das fraturas: «é sempre um conflito em suspenso.» (EF: 35) Questão de uma representação não compulsiva, mas, no entanto, necessária de

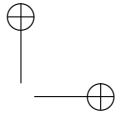
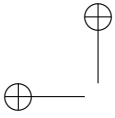




analisar e de revelar – «mesmo que ela [a parte que o pensamento não fez exposição oficial de conceito] não tenha sido tratada teoricamente» (EF: 37) terá uma «cor própria que não pode ser apagada» (EF: 36-37). «Astuciosamente, [o ensaio] apega-se aos textos como se estes simplesmente existissem e tivessem autoridade (...) algo comparável à antiga exegese teológica das Escrituras.» (EF: 40)

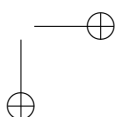
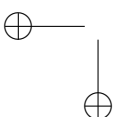
O ensaio corresponde essencialmente à linguagem – é a linguagem que define a coisa posta em questão. Temos sempre no teor do ensaio, e que o impõe, sobretudo, a livre associação de conceitos, a ambiguidade das palavras, a omissão de sínteses finais e a forma da categoria crítica do pensamento, diremos exegética. A matéria prima do ensaio é, na verdade, uma apresentação de «conexões transversais» (EF: 43) entre os conceitos. É por isso discorrer sobre estes sem o compromisso de os encontrar em outro lugar que não na sua forma, numa paisagem de uma multiplicidade de linguagem. Estes são os sinais pelos quais se reconhece a exposição dinâmica do ensaio e a sua realidade profunda que é o ritmo. O ensaio nasce da aproximação com um meio de composição: a música. O ensaio existe, pois, sob forma de música, do mesmo modo que o ensaio fornece modelos à música. Nestas formas não se encontram conceitos da transição, da narração. O ensaio na sua lógica composicional é verdadeiramente propagação das tensões da linguagem, que é em si própria acto de pensar, vibrato (abalo) interior da razão. Neste sentido, o ensaio é percepção de relação a uma comunicação sem ser *vazia ou abstracta, apenas espírito*. Mas esta percepção é a de um ocultamento de toda a existência - razão para se pôr em possibilidade negativa de efectivação a comunicação que restitui a filosofia da relação da forma com o conteúdo dos objectos. Na sua pureza, o ensaio existe como uma impossível elaboração, uma impossibilidade de algum sentido (positivo) poder apresentar-se segundo esta característica, de poder regular-se a inteligência dos assuntos na própria intenção de abordagem tan-

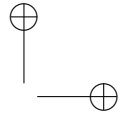
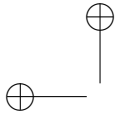




gível, fenomenal, dos assuntos. Um extraordinário uso de figuras retóricas e que implicam uma outra perspectiva de comunicação e de relação pertencerá às características fundamentais do ensaio. Ou seja, a expressão a que aspira e se revela por não saber ser expressão de doutrina ou tratado. «Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objecto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever.» (EF: 35-36)

Forma de «desastre» (Adorno [1954], s/d: 37) de experiência conceptual – a relação com o mal-estar suscitado pelo acto de escrever imputa uma falta às formas conceptuais que, como formas, não estabilizam identidades, referenciais, «agindo como se tivesse em mãos a pedra filosofal». (EF: 37) «Apesar disso, a experiência espiritual». (EF: 37)



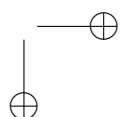
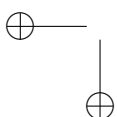


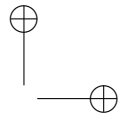
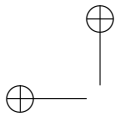
Ensaio Composicional – Thema (Ommagio a Joyce) (1958)

A teoria da formatividade de Luigi Pareyson²⁴ propõe uma teoria da produção (*poiein*) da forma. É uma teoria que acompanha a produção activa da forma estética que é contemplada. No processo de formar a forma, de a fazer, ganha destaque a ligação desta forma com um sentido orgânico, como se fosse uma vida a produzir-se, enquanto espiritual como material. Em Luigi Pareyson temos a forma: «como organismo, que goza de vida própria, que tem sua legalidade intrínseca: totalidade irrepitível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando um infinito, perfeita na harmonia e unidade de sua lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as partes e o todo. Em segundo lugar, para logo colocar em evidência o carácter da forma, à qual é essencial o ser um resultado, ou melhor, a resultante de um processo de formação, pois a forma não pode ser vista como tal se não se vê no acto de concluir e ao mesmo tempo incluir o movimento de ‘produção’ que lhe dá nascimento e aí encontra o seu próprio sucesso.» (TF:9-10) A forma compõe-se de um aspecto técnico e fabril, competitivo e construtivo, e envolve a organização, o que se passa nela, para criar o próprio resultado formal. Está a estética, em tudo isto, pressuposta. Como tal, surge igualmente no lado concreto e no lado especulativo. Deste ponto de vista, não tem, por conseguinte, um olho único (conteúdo ou matéria), é binocular. Em Dani Karavan esta forma-vida é construída por intermédio do desenho de um parque branco, aberto a todos.²⁵ Parece haver na realidade arquitectónica uma reflexão sobre a experiência e o

²⁴ Luigi Pareyson, *Estética – Teoria da Formatividade*, São Paulo, tradução de Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis, RJ, Vozes, 1993.

²⁵ Vide URL: www.youtube.com/watch?v=A75q6dhmqxA.





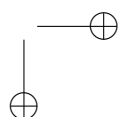
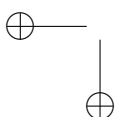
contacto com a experiência, aparentemente, uma tentativa de lhe fornecer esquemas para interpretá-la e critérios para julgá-la.

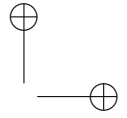
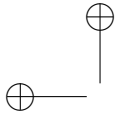
A questão estética em Luigi Pareyson é esse conceito operativo e ainda regulador da experiência artística. É uma abertura da própria essência da experiência da arte, do seu fazer e do seu contemplar, no sentido de a trabalhar, a sua essência, no horizonte de uma possibilidade. Como assinala Luigi Pareyson: «O conceito central é o de formatividade, entendida esta como união inseparável de produção e invenção. ‘Formar’ significa aqui ‘fazer’, inventando ao mesmo tempo ‘o modo de fazer’, ou seja, ‘realizar’ só procedendo por ensaio em direcção ao resultado e produzindo deste modo obras que são ‘formas’.»²⁶ Ainda, formatividade indica em todo o âmbito da actividade do homem aquela operação pela qual ela se pode dizer como produzir e inventar. Na arte pode especificar-se ao dar um conteúdo à forma: uma arte provém do modo de formar, aquilo que faz o estilo: «na arte o espírito é estilo e o estilo é espírito».²⁷ A arte é o lugar de uma forma formada, objecto de um *facere* (fazer, executar, fabricar), mantido até ao fim, tanto quanto surge *per facere* (do fazer). Ler, como julgar, a obra de arte implica não se separar do grande processo que a percorre, como julgar a completude na sua abertura para aquela existência em continuidade que pode dizer a relação da pessoa com a sua vida, a relação com as técnicas e os conteúdos espirituais das épocas, a correspondência entre as artes, o mundo dos artistas revelado nas formas: «por um lado, ler significa executar, e executar significa dar vida e fazer a obra viver como ela mesmo o quer; e, por outro lado, julgar significa comparar a obra tal qual é com aquilo que pretendia ser».²⁸ Esta é a estética que Luigi Pareyson introduz, enquanto possibilidade de a obra ser forma e apresentada como um problema colocado pela realidade e pela vida das formas da arte.

²⁶ Luigi Pareyson, *Op.cit.*, pp. 12-13.

²⁷ *Idem, ibidem.*, p.13.

²⁸ *Idem, ibidem.*, pp.13-14.

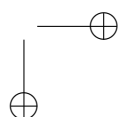
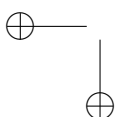


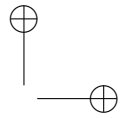
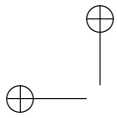


Alguns dos problemas que a estética da arte se pode apoderar: a diferencialidade das artes, a sua correspondência, possibilidade da tradução das artes, transposição de umas nas outras, (a violência da arte dominadora), a comunicação da arte, a comunidade da arte, a moral e a filosofia da arte, o interesse estético do objecto de arte, a sua poética, a multiplicidade das poéticas, e das estéticas, da arte, o acesso público ou privado às artes, o gosto, pessoal e universal, a liberdade de fazer, de execução, a diferença de interpretar e de julgar a arte, a admissibilidade da crítica e de um método de crítica das artes, a prática estética e a especulação estética das artes.

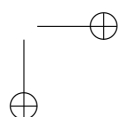
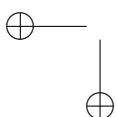
A estética da formatividade de Luigi Pareyson é um esquema de uma tentativa, de um acompanhamento, de um ensaio, da arte na sua essência que se torna em parte uma preparação para a estética de *Obra Aberta*²⁹, de Umberto Eco, e de *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), de Luciano Berio. Umberto Eco relaciona o conceito de obra aberta com o modo de composição de Luciano Berio, um modo que junta música electroacústica e literatura. Umberto Eco refere que quando iniciou *Obra Aberta* (1962) queria manifestar a influência do projeto poético de James Joyce de uma obra aberta. Para Umberto Eco, o argumento de Luciano Berio é uma tentativa de formatividade da própria obra aberta, do modo de formar, onde descobre afinidades com processos científicos das teorias matemáticas da informação e da semiótica, essencialmente, que mostram como funciona o mecanismo da produção da forma em geral. No ensaio «Do modo de formar como compromisso com a realidade», também capítulo de *Obra Aberta*, (OA: 227-277) escreve sobre a possibilidade de a relação com a realidade poder falhar quando entre o sujeito e a realidade fica uma polaridade não superada em integração. Pelo contrário, tem-se realidade quando há integração e a experiência não pode deixar de ser positiva nessa condição. Esta abordagem serve para nos fazer

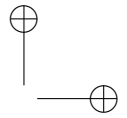
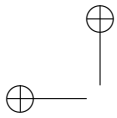
²⁹ Umberto Eco, *Obra Aberta*, 8.ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1991 – Abreviatura OA.



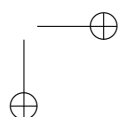
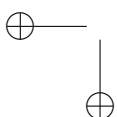


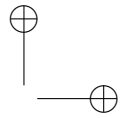
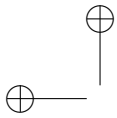
chegar à ideia de que a relação dos sujeitos com a realidade é boa só pelo simples facto de que a relação se resolve numa indefectível relação e esta é gozada pela harmonia de composição de todas as polaridades presentes. A disponibilidade para com o mundo é uma atitude, de alguma maneira, imprescindível para «que possamos empenharmo-nos no mundo e agir nele» (OA: 243) – produzir formas, relações de integração, que concretiza procura da compreensão do mundo, contando que as formas tenham a capacidade de uma definição dialéctica aqui por, precisamente, darem à luz os pólos opostos do problema do formar e de que ele pode fornecer uma solução para a clareza da situação da relação. A arte poética de Blaise Cendrars trata-se do modo, em Umberto Eco, perante o estranho, para nós, de uma operação de reconquista da relação e de possibilidade de uma educação da imaginação para novos reflexos. Como diz Umberto Eco: «uma tentativa de reconhecer o objeto, de compreendê-lo, de ver qual o espaço que poderá adquirir em nossa vida de homens, e uma vez compreendido, uma capacidade de submetê-lo a um uso nosso, o metafórico, em lugar de só nos submetermos a ele.» (OA: 245) Educar a imaginação para novas relações é, pois, determinante no modo de formar. É a relação que guia propriamente toda a formatividade. Este trabalho de dar forma mantém-se no núcleo problemático da análise, hoje, do desenvolvimento da técnica, realidade estranha, cada vez menos reconhecível, perigosa. A técnica define-se pelas «suas capacidades de iniciativa autónoma, até mesmo perante o homem operador» (OA: 245) – em fundo, o que Heidegger pensou sobre a questão da técnica, a sua supremacia e complexidade –, que pode ligar o homem a um grande drama. Crê-se sempre que para o primitivo que manipula o machado a relação apresenta-se imediata e a integração passa do sujeito manobrador ao objecto manobrado. Mas a realidade técnica termina melancolicamente a relação imediata. Nesta realidade técnica a relação é complexa: oferece a possibilidade alienante (do mercado, da concorrência, das regras de funcionamento), o que dá





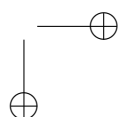
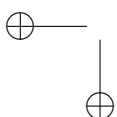
desconcerto, angústia, falha de experiência. Esta «é uma possibilidade recorrente da existência humana em todos os seus níveis» (OA: 246). Segundo Umberto Eco, a supremacia destas formas, desconcertantes, improváveis, pode constituir-se como a nova condição das formas de arte, como um espécie de eixo de todo o plano das artes, através da qual se proporciona uma dialéctica da invenção formal e uma linguagem – tendo esta dialéctica marcado o início da escala hexatonal, não podia não ter sido feito sem o sistema tonal da música do fim da Idade Média, do desenvolvimento da música numa convenção operativa e no entanto numa luta de separação desta relação com a escala tonal e o seu mundo, numa tensão dialéctica com ele. Evidentemente, o músico da sinfonia inventa no tonal os novos modos de o rerepresentar ou o músico abandona o sistema. No entender de Umberto Eco, Claude Debussy, Arnold Schönberg e Ígor Stravinsky marcam a fase da rebelião contra o sistema: «O músico recusa o sistema tonal porque, agora, esse sistema transporta para o plano das relações estruturais *toda uma maneira de encarar o mundo e uma maneira de existir no mundo.*» (OA:250) Estes compositores foram muito importantes na formação do projecto de novas direcções operativas na música. Com eles, digamos assim, o universo das relações humanas e do mundo não confirma já o universo tonal, uma relação de espelhamento psicológico entre estrutura humana e estrutura musical. São operadores de um determinado modo de formar a realidade (e de uma outra realidade da forma entrar em decadência). Um conjunto de relações sonoras como um determinado modo de descrever a realidade organiza-se segundo a recusa de um sistema de relações comunicativas, de relações que podem acontecer, reflectidas pelas estruturas narrativas e limitadas ao seu papel de instrumento. Por isso os músicos de vanguarda estão muito sujeitos à incomunicação, parecendo agir num sentido anti-humano, anti-música, ultrapassado o limite da narrativa, diante do desaparecimento de uma «concepção do cosmo como hierarquia de ordens claras e predeterminadas.»



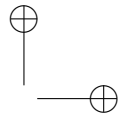
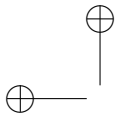


(OA: 55). Umberto Eco recolhe de um «abandono do centro necessitante da composição» (OA: 55) um novo trabalho de obra aberta: «submetida a certa indeterminação de resultados». (OA: 255) Criado pela primeira vez por intermédio dos simbolistas decadentes. Com o projecto *Livre*, de Stéphane Mallarmé, sobre a decomponibilidade pluridimensional do livro (*Le monde existe pour aboutir a un livre*) – já não é o bloco unitário, cinde-se em planos reversíveis, e isso é gerador de novas significações, através da decomposição em blocos menores, por sua vez com a possibilidade de movê-los – concretizam-se descobertas de horizontes de cultura inesperados.

A *Obra Aberta* não comenta a forma nos termos de uma forma ordenada, precisa (apropriada para o consumo do espectador). Comenta o modo de formar das formas e «não pronunciando, através delas, um conjunto de juízos a respeito de determinado assunto.» (OA: 256) Ou seja, faz um discurso aparente, descreve a forma que pode ser mais imperceptível, de fuga, de passagem, do problema, como o reconduzir de uma problemática actual, reduzida ao âmbito de uma relação histórica de mundo, a uma outra relação, descrição ou interpretação, para projectar novas direcções (sem guião). É o que é forma de arte que passa a construir mais o ver, o ouvir, a sensibilidade – «ao nível das formas [realiza] uma revolução das relações». (OA: 256) O novo modo de ver (a obra de música, literatura, pintura, arquitectura, escultura, poesia, cinema, outra), traduzido em modo de formar, deverá expressar o modo de sentir e de julgar o mundo. Com o discurso sobre a arte e as relações com o mundo, Umberto Eco dirá também que o modo de formar da arte é simultâneo com as próprias estruturas formativas (som, palavra, imagem) dela. James Joyce, em *Ulisses*, através do mundo de Leopold Bloom, dá-nos uma força (de Ulisses), nos seus aspectos mais expansivos e a vida naquilo que tem de mais complexo e, simultaneamente, inexaurível. É revisitado nos planos de uma história, da sua história, numa ordem que difere um decurso unívoco do tempo dentro de um espaço homogéneo – como se nos defron-



tassemos com uma visita a uma cidade e depois dentro de uma espécie de espaço onde se pode entrar por onde se queira e percorrer por diferentes caminhos. Leopold Bloom segue nessa grande cidade (Dublin) «para reconhecer os rostos, compreender as personalidades, estabelecer relações e correntes de interesses» (OA: 48) que James Joyce narra como se estivesse a viver os momentos de desorientação por parte de Leopold Bloom. A inexistência de parâmetros narrativos constitui uma das forças da arte do jornalismo contemporâneo, de que o próprio James Joyce trata, mas em relação não a uma situação modelo do jornalismo, mas a uma situação puramente acessória, a daquelas conversas casuais de um grupo de jornalistas numa redacção sobre o nosso mundo e os seus problemas e de encontrar aí o interesse de unir as pequenas conversas a pequenos textos e progressivamente e pelo modo como aquelas têm a capacidade de envolver com a palavra, chegam ao título. Que na proposta é um título implícito de vacuidade porque leva a situação a não ser senão uma estrutura formal, na verdade, a não fazer nenhum juízo sobre a realidade, o nosso mundo e os seus problemas. Onde vão parar os milhares de títulos de jornais, de escândalos publicados nos jornais, onde ficam perdidos? Não se sabe. O processo vale para o cinema – *O Eclipse* (1962), de Antonioni, conta a história de indivíduos que sem motivo se encontram e se desencontram, por uma razão de imprecisão afectiva, de um interesse sem paixão, por uma falta de razões ou de estímulos. Não pode saber-se por que motivo alguém faz e diz tudo o que faz e diz. Nenhum modelo de compreensão serve para explicar a situação. Como é possível fazer funcionar os parâmetros unitários? Tudo isto o artista não pode exprimir sob a forma de juízo, de uma ética, de uma sintaxe e uma gramática racionais. Umberto Eco tem aqui a razão da defesa do artista que torna evidente a situação de uma relação com o mundo de indeterminação através da indeterminação da composição: um som segue-se a outro sem razão, recai-se num objecto sem uma causa e um fim que o justifique. Por parte



de Umberto Eco: «Ora, a única ordem que o homem pode impor a qualquer situação em que se encontre, é justamente a ordem de uma organização estrutural que, por sua desordem, possibilita uma tomada de consciência da situação.» (OA: 265-266)

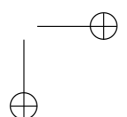
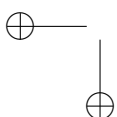
Luciano Berio: *Thema (Omaggio a Joyce)*³⁰

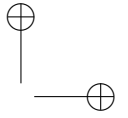
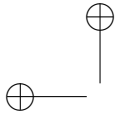
Luciano Berio fez a «sua» composição electroacústica do *Ulisses*, de James Joyce. Nas palavras de Enzo Restagno, em «Retrato do artista quando jovem», *Thema* (re)compõe «a infinita riqueza das possibilidades combinatórias de uma matéria verbal já intimamente banhada de som».³¹ Opera sobre as metaformoses e as ondulações das palavras de James Joyce, «de suas reverberações e multiplicações sonoras».³² Na verdade, parece um levantar do véu da aventura das oscilações de significado das palavras. Na música electroacústica de Luciano Berio, o texto de James Joyce, as palavras que nos recita Cathy Berberian (timbre, articulação, entoação, ressonâncias particulares da voz), que o compositor trabalha no Studio di Fonologia de Milano (técnicas de estúdio: osciladores de onda sinusoidal, gerador de ruído branco, gerador de pulso, unidades de reverberação, analisador de espectro, modulador de som, springer regulador de tempo, mesa de mistura, microfones, amplificadores,...) confronta-se com uma realidade puramente fonética que se pode seleccionar, cortar, sobrepor, não podendo não tornar-se *esperienze allo Studio*, tratamento, do som, electrónico e de voz, possível evento de síntese de som através de montagem: onomatopeia, ruído branco, consoantes de voz, reverberações, silêncio. É possível observação no espectrograma de cortes de sons, evolu-

³⁰ Reprodução áudio: URL: www.youtube.com/watch?v=-uIvzVgk16c.

³¹ Enzo Restagno, «Retrato do artista quando jovem» in Flo Menezes (Org.), *Luciano Berio: legado e actualidade* (13-45), São Paulo, Editora da Unesp Digital, 2015, p.38. URL: http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_luciano_berio-unesp_digital.pdf.

³² *Idem, ibidem.*



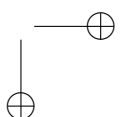
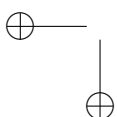


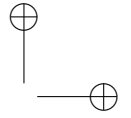
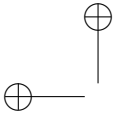
ções, frequências, decaimento dos sons do texto e elaboração de nenhum texto distinguível. Thema vem a ser uma construção de sonoridades ou estruturas electrónicas de sons.

A narração de «Sereias» (excerto) de Cathy Berberian que Luciano Berio vai seguir³³:

«Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing. Imperthnthn thnthnthn.
Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
Horrid! And gold flushed more.
A husky fifenote blew.
Blew. Blue bloom is on the.
Goldpinnacled hair. A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castile.
Trilling, trilling: Idolores.
Peep! Who's in the... peepofgold?
Tink cried to bronze in pity.
And a call, pure, long and throbbing. Longindying call.
Decoy. Soft word. But look! the bright stars fade.
Notes chirruping answer.
O rose! Castile. The morn is breaking.
Jingle jingle jaunted jingling.
Coin rang. Clock clacked.
Avowal. *Sonnez*. I could. Rebound of garter. Not leave thee. Smack. *La cloche!* Thigh smack. Avowal. Warm.
Sweetheart, goodbye!
Jingle. Bloo.
Boomed crashing chords. When love absorbs. War! War!
The tympanum.
A sail! A veil awave upon the waves.
Lost. Throstle fluted. All is lost now.

³³ Reprodução áudio da narração em inglês de Cathy Berberian: URL: www.youtube.com/watch?v=c3IS5Cj_l7w.

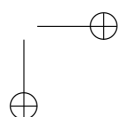
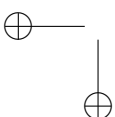




Horn. Hawhorn.
When first he saw. Alas!
Full tup. Full throb.
Warbling. Ah, lure! Alluring.
Martha! Come!
Clapclap. Clipclap. Clappyclap.
Goodgod henev erheard inall.
Deaf bald Pat brought pad knife took up.
A moonlight nightcall: far, far.
I feel so sad. P. S. So lonely blooming.
Listen!
The spiked and winding cold seahorn. Have you the? Each,
and for other, plash and silent roar.
Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss.»³⁴

³⁴ James Joyce, *Ulysses*, With an Introduction by Declan Kiberd, London, Penguin Books, 1992, pp. 328-330 (edição portuguesa: James Joyce, *Ulisses*, Tradução de Jorge Vaz de Carvalho, Lisboa, Relógio D'Água, 2014, p. 265.) (Notamos a recomendação do critério de citação de *Ulisses*, primeiro do número do capítulo, seguido da linha correspondente, que resulta dos critérios enunciados pelo *James Joyce Quartely* e que estão de acordo com a edição da obra coordenada por Hans Walter Gabler, Wolfhard Steppe e Claus Melchior – New York & London, Garland Publishing, 1984, 3 Vols – não é seguida no nosso ensaio.)

«Bronze com ouro ouviram os ferrocascos, aceirorretinindo.
Imperchntchn tchntchntchn.
Lascas, arrancando lascas da unha rochosa do polegar, lascas.
Hórrido! E ouro corou mais.
Uma nota rouca de pífaro bufou.
Bufou. Blau bloomedrar do
Cabelo de oiro em pináculo.
Uma rosa saltitante em acetinados seios de cetim, rosa de Castela.
Trilando, trilando: Idolores.
Cucu! Quem está no...cucudoiro?
Tinc clamou para bronze com pena.
E um apelo, puro, longo e vibrante. Apelo demorado a morrer.
Engodo. Palavra doce. Mas olha! As estrelas brilhantes fenecem. Oh rosa!
Notas chilreando resposta. Castela. A manhã desponta.



James Joyce coloca a história do excerto a decorrer no pub do Hotel Ormond, lugar também de encontro de amadores de música. Logo descortinamos que as duas empregadas do pub – menina Douce e menina Kennedy – são as sereias de James Joyce do canto sem o poder de fascínio e de morte das sereias da *Odisseia*. O canto das sereias do canto XII da *Odisseia* «seduz qualquer homem que caminhe para elas».³⁵ Se algum as ouve «jamais a sua mulher e os seus filhos pequerruchos se reúnem em torno dele e festejam o seu regresso; o canto das sereias cativa-os.»³⁶ Porque a harmonia é tão espantosamente preferida pelos homens quanto conduz para a própria fuga do mundo. Por isso, Circe instrui Ulisses a prosseguir o caminho buscando vencê-las e que todos os seus companheiros permaneçam de ouvidos tapados, e a si que o amarrem no mas-

Tlintim tlintim segezita a tilintar.

Moeda retiniu. Relógio bateu.

Confissão. *Sonnez*. Eu podia. Ressalto de liga. Não te deixar. Clac. *La cloche!*

Clac na coxa. Confissão. Quente. Amada minha, adeus! Tlintlim. Bloo.

Bum de calçados acordes. Quando o amor absorve. Guerra! Guerra!

O tímpano.

Uma vela! Uma vela vagando sobre as vagas.

Perdido. Tordo flauteava. Já tudo está perdido.

Tusa. Tesura.

A vez primeira que ele viu. Ah!

Truca-truca. Truca-trucapalpitante.

Gorjeio. Ah, sedução! Seduzindo.

Martha! Vem! Clapclap. Clapclap. Clapclap.

Bomdeus elnun canavid ouviu.»

Surdo Pat careca trouxe mata-borrão faca tirou.

Apelo nocturno ao luar: longe: longe.

Sinto-me tão triste. P. S. Tão só a dar flor.

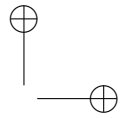
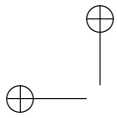
Escuta!

O frio corno marinho apicado e coleante. Ficou com ele? Cada e Para outro chape e silente rugir.

Pérolas: quando ela. Rapsódias de Lizst. Silvossss.»

³⁵ Homero, *Odisseia*, Lisboa, Mem Martins, Europa-América, 1990, p.133.

³⁶ *Idem, ibidem.*



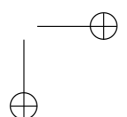
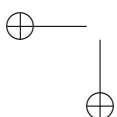
tro a fim de as poder ouvir, mas renunciando-lhes. E assim poder deliberar por que rota deve continuar livre o seu caminho.

O recorte de «Sereias» apresentado é uma técnica de som/poema criada para reflectir a estrutura de uma *fuga per canonem*³⁷ – «forma musical contrapontística, em que diversas vozes entram sucessivamente ao longo da composição, imitando-se (repetindo-se) umas às outras, mas introduzindo nessas repetições constantes variações, isto é, diferenças.»³⁸ Na abertura o tema (Soggetto) é apresentado, é a seguir retomado o tema (contrasoggetto), e repete-se em diferentes códigos (soggetto + contrasoggetto in contrapunto), até se concluir a exposição (esposizione) para todas as vozes em simultâneo. Todas as vozes entram de forma completa por fragmentos com um intervalo. Na parte da exposição da fuga as vozes entram em intervalos mais curtos de modo a provocar um efeito de clímax emocional. «O traço fundamental da fuga define-se (...) por uma plasticidade que lhe permite grande variedade de soluções e impede o seu confinamento num esquema único e rígido»³⁹. Ao

³⁷ Para a problemática da fundação musical do «estranho método de palavra em palavra» (strange word to word method) do capítulo de «Sereias» e os trabalhos de comentário que este tema encetou, cf. Brad Bucknell, *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce and Stein*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Assim, o comentário de Heath Lees («The Introduction to «Sirens» and the *Fuga per Canonem*», In *James Joyce Quartely*, Vol.22, n.º1, Tusla, University of Tusla, Fall, 1984, pp.39-54) argumenta que o modo como a abertura do capítulo se exprime a proposta é a de uma espécie de escrita contrapontística. É cânone, norma, na organização verbal que encontramos na música – é a implicação de que o capítulo é lido tanto para ser ouvido como para ser visto – e, ao contrário, fuga ao aceitar-se que cada sílaba ocupa o espaço de intervalo numa frase melódica, no caso, que faz com que se crie um problema de harmonia e que as possibilidades de leitura e de música só são por efeito disso.

³⁸ Assim a analisa Abílio Hernandez Cardoso no seu artigo, «James Joyce, o canto das sereias e o segundo fôlego de Bloolisses em Dublin», in *Humanitas*, Vol.XLVII, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos (1133-1148), 1995, p. 1135.

³⁹ *Idem, ibidem*, p.1136.



emprego da fuga, James Joyce acrescenta formas onomatopoeias e palavras/ritmos («Chips, picking chips – Lascas, arrancando lascas da unha rochosa do polegar, lascas»). O resultado é uma alegoria da estrutura da língua como da estrutura da música. As sereias deste episódio, as raparigas sedutoras que trabalham no bar do Hotel, não são o verdadeiro interesse de Leopold Bloom e dos seus companheiros que permanecem no pub, mas os efeitos e emoções de um ressoar de música na linguagem. James Joyce cria o encontro de Molly (mulher de Bloom) e Boylan (amante de Molly) às 16 horas no pub e deste encontro Boyle sai tilintando [as palavras tlintim tlintim representam o ruído das molas da cama durante o acto sexual]. A repetição do ruído dos passos de Boylan («Clapclap. Clipclap. Clappyclap.») indicia a trepidação da cópula. Bloom torturado pelo conhecimento do adultério de Molly, só, como Ulisses esteve, vive então a experiência de uma aventura da linguagem combinada com o forte conteúdo emocional da música. Será este aspecto ponderoso para fornecer uma leitura de uma análise musical do texto não exclusiva. Esta análise é insuficiente para definir as transformações estilísticas que ocorrem neste capítulo: «Words? Music? No: its whats behind.» – «Letra? Música? Não: é o que está por trás.»⁴⁰ Todavia: «a apreensão do que está para além da música não é possível sem o reconhecimento da música que está antes.»⁴¹ Ou seja, o que permanece inacessível à música que «ecoa por todas as páginas de ‘Sirens’»⁴² pode, afinal, não só fazer perder o elemento crítico da leitura, mas a própria leitura de um capítulo em que ver (ler) existe igualmente, e pode estar, no ouvir. O que diz o texto de Leopold Bloom: «He seehears lipspeech.» – «Ele ouvevé labiofala.»⁴³ Mas o dado mais relevante diz-se da própria música ao tornar-se, até certo ponto, o elemento que estava oculto para o

⁴⁰ James Joyce, *Op.cit.*, p. 354 (edição port., p. 284).

⁴¹ Abilo Hernandez Cardoso, *Op.cit.*, p. 1138.

⁴² *Idem, ibidem.*

⁴³ James Joyce, *Op.cit.*, p. 365 (edição port., p. 293).

discurso narrativo. Recompôr a música que é a palavra que atravessa o texto de James Joyce é testemunhar uma relação dialógica que existe, ou que existe em falta: a linguagem verbal, discursiva e referencial, busca uma linguagem musical, constitutiva de uma discursividade e referencialidade que estão desligadas dos acontecimentos. Em «Sereias», James Joyce transforma as palavras em sons. São sustentadas essencialmente por este. Em resultado disso, causa-se a desfiguração da sintaxe do mesmo modo que a perda de peso do código denotativo. A sintaxe normal é sujeita a um novo rearranjo («Greaseabloom» – «Banhadobloom»⁴⁴). Outros resultados: a frase musical mediatizar-se na frase verbal e os efeitos de crescendo e diminuendo de intensidade da apresentação da fuga para narrar a intensidade emocional dos que ouvem a música no pub do Hotel Ormond.⁴⁵ Significa que a relação entre a linguagem e a música gera uma escrita mais significativa ou uma linguagem reelaborada em andamentos musicais leva mais ao fundo o conhecimento das personagens e das situações. Estes andamentos conferem novas representações do texto. Uma cena dominada pelo som expõe um pequeno erotismo da menina Douce perante Lenehan: «Smack. She let free sudden in rebound her nipped elastic garter smackwarm against her smackable woman's warmhosed thigh.» – «Clac. Ela soltou num súbito ressalto a liga elástica pinçada clacálida contra as suas calcáveis cálidasmeias de mulher.»⁴⁶ O som, a música, o fascínio do canto, o sentimentalismo de capitulação, desespero, a droga de um paraíso artificial, de ficção («*Já tudo está perdido.*» – «*All is lost now.*»⁴⁷), o canto enganador das sereias de preferência à realidade, o deixar-se dominar pela sedução da música, que oferece o enquadramento ajustado às emoções, a retórica

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 334 (ed. port., p. 270).

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 350: «Mr Dedalus laid his pipe to rest beside the tuning-fork and, sitting, touched the obedient keys».

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 343 (ed. port. 276).

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 351 (ed. port. 282).

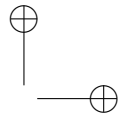
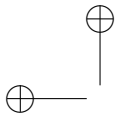
dos géneros de música: sem esses recortes não haveria desenlace da emoção colectiva da retórica da balada.

O livro *Ulisses* começa em 1914 e termina em 1921, nas deambulações de James Joyce pelas cidades de Trieste (Itália) (1905-1915), Zurique (Suíça) (1915-1919) e Paris (França). A história recria um dia de Dublin: 16 de Junho de 1904. A cada capítulo do livro é atribuído um órgão do corpo e os episódios possuem também cores próprias, artes e símbolos⁴⁸ «para reconhecimento penetrante da vida física». ⁴⁹ É uma breve história sobre o herói favorito de James Joyce, o protótipo mítico para o habitante de Dublin moderno. Pode ter surgido das deambulações sem rumo de James Joyce pela costa do Mediterrâneo a partir de 1904, depois de tomar a decisão de deixar a Irlanda depois da morte da mãe (1903), quando deavneou por Dublin a sentir-se melancólico, «não inteiramente aceite na cidade de que ele tanto faz parte»⁵⁰ e, no entanto, talentoso. Esta qualidade de falta de familiaridade ou de indiferença ou hostilidade de que se sente rodeado é atribuída a Leopold Bloom, um Ulisses dos finais do séc. XIX, que por sua vez projecta um dublinense chamado Alfred Hunter, judeu e com uma mulher infiel. As peregrinações do herói Bloom (Hunter) em torno de Dublin (Hunter circum-navegante de Dublin) seguem a viagem de Ulisses pelo Mediterrâneo e o regresso de Joyce à sua própria casa (a sua ilha de Ítaca), Eccles Street, 7, sem haver um arrasamento de cidades, manutenção de homens e abuso de mulheres. O poema utiliza elementos homéricos. Este é aliás o seu esforço principal, encontrar uma significação moderna de Ulisses em cada episódio homérico. «A característica da vida, dizia ele, não tinha mudado desde os tempos de Homero até à actualidade, e as qualidades presentes no espírito

⁴⁸ Declan Kiberd, «Introduction» in James Joyce, *Ulysses*, (ix-lxxxix), London, Penguin Books, 2000, xxiii.

⁴⁹ Richard Ellman, «Posfácio – Ulisses: uma breve história» in James Joyce, *Ulisses*, (edição portuguesa) (733-747), p. 738.

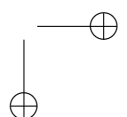
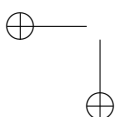
⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 737.

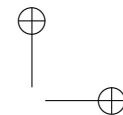
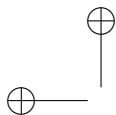


têm de ser também as mesmas.»⁵¹ Haveria uma correspondência das épocas e da maneira de pensar dos homens que lhe faz crer que os comportamentos heróicos provêm principalmente mais da inteligência, de uma qualidade de completude humana universal, do que de uma excelência única. A interpretação de Bloom que Joyce conjectura será assim como uma combinatória de virtudes: a principal, a decência, não a verticalidade, seria prudente sem ser bem-sucedido, um vagabundo entre ocupações, embora sem nunca ter uma, seria judeu, mas com conversões ao protestantismo e ao catolicismo, pleno de simpatia, mas independente e arguto, resiliente, nunca perdendo o sangue-frio, e com o talento de mudar de perspectiva, como transformar a humilhação em absurdo. Outras personagens (Marion (Molly) Bloom, Malachi (Buck) Mulligan, (Stephen Dedalus), cada uma delas uma personalidade distinta, um estilo próprio, Joyce transforma-as numa versão de amizades experimentais de Bloom como se estas tivessem de ser desbastadas para dar consistência ao espírito de Bloom. Ulisses de Joyce afirma a descoberta da afinidade entre coisas díspares, contemporâneas e homéricas, espirituais e físicas. «O universo é, se nada mais, irrevocavelmente interpenetrante. Joyce tira um prazer quase místico na convergência – de tempos, pessoas, qualidades.»⁵² O universo de *Ulisses* é uma *Paralaxe* – termo da astronomia que se refere a uma convergência que surge das diferenças de perspectiva de um objeto como necessária para determinar a sua posição. Pontos de vista diferentes e a possibilidade de poderem ser agrupados aproximam melhor a posição do objeto. No *Ulisses*, as personagens – Bloom, Molly e Stephen combinam-se para demonstrar a falibilidade de uma perspectiva de Cíclope de olho único, unidimensional, incapaz de perspectiva binocular. Onde, a compreensão das personagens tem de ser revista continuamente à medida que são consideradas mais perspectivas. O exemplo da vida amorosa pas-

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Idem, ibidem*, p. 747.





sada e presente de Molly como uma mulher promíscua, segundo Bloom e outros, que tem de ser revista a partir das revelações finais de Molly. Para este termo seria importante reler o estudo de Steven Holl, *Parallax* (2000)⁵³, precisamente, que faz uma sua aplicação na expressão arquitectónica para fazer sobressair nesta expressão uma conveniência de formas de paisagem com formas de arte paralela à composição de Béla Bartók, *Musique pour Cordes, Percussion et Célesta*,⁵⁴ composição que enfatiza a separação física dos instrumentos leves e pesados no palco no decurso da execução da peça. Steven Holl: «A expressão em Arquitectura da massa e dos materiais segundo a gravidade, peso, dinâmica, tensão, e torção revelam-se como elementos de uma orquestração instrumental musical. O material assume um fluir através do contraste do pesado (baixo, tambor, tuba) e do leve (flauta, violino, clarinete).»⁵⁵ O efeito paralaxe equivale a construir em forma de andamento musical: é o clássico bloco concreto rodeado de paisagem. Uma sequência de perspectiva de paisagem (não-arquitectura), arquitectura (não-paisagem), portanto sempre uma perspectiva de definição de uma forma reiniciada na oposição de outra forma.

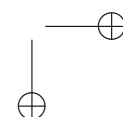
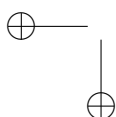
«E Berio mesmo já falava de síntese a propósito do encontro entre música e literatura, tal qual almejado em *Omaggio a Joyce*» – Umberto Eco, em «Nos tempos do estúdio»,⁵⁶ para destacar o traço originário da composição de Luciano Berio. A composição serviria uma síntese, assim, um encontro. Síntese musical. Poder-se-á dizer que reenvia para um trânsito entre os elementos componentes

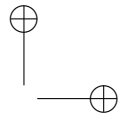
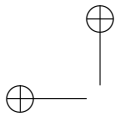
⁵³ Steven Holl, *Parallax*, New York, Princeton Architectural Press, 2000. URL: https://doubleoperative.files.wordpress.com/2009/12/holl-steven_parallax.pdf

⁵⁴ Reprodução áudio: URL: www.youtube.com/watch?v=BK2Pi87cT8I. Maestro: Pierre Boulez. Orquestra: Chamber Orchestra of Europe. Gravação: 19 Janeiro 1996.

⁵⁵ Steven Holl, *Op.cit.*, p. 255.

⁵⁶ Umberto Eco, «Nos tempos do estúdio» in Flo Menezes, *Op.cit.*, (47-64), p. 49.



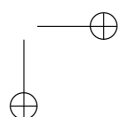
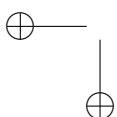


da música. Veja-se o fragmento do texto de Luciano Berio, *Poesia e música – Uma experiência*, onde Umberto Eco encontra esta ideia explicitada: «Poesia é também uma mensagem verbal distribuída no tempo: a gravação em fita magnética e os meios da música eletrônica em geral dão-nos uma ideia mais real e mais concreta disso do que uma leitura pública e teatral de versos nos poderia oferecer. Através de tais meios tentei verificar experimentalmente uma nova possibilidade de encontro entre a leitura de um texto e a música sem que tal união devesse, necessariamente, resultar em benefício de um dos dois sistemas expressivos, tentando, sobretudo, levar a palavra a um estado em que ela pudesse assimilar e condicionar completamente o fato musical.

É talvez através dessa possibilidade que se poderá chegar um dia à realização de um espetáculo ‘total’ em que uma profunda continuidade e uma perfeita integração possam se desenvolver entre todos os elementos componentes (não somente entre os elementos propriamente musicais), e em que seja possível realizar também uma espécie de relação entre palavra e som, poesia e música. Em tal caso, a verdadeira meta não seria, todavia, nem opor, nem mesclar dois sistemas expressivos distintos, mas sim criar uma relação de continuidade entre eles, possibilitando a passagem de um para o outro sem que isto seja notório, sem que se tornem manifestas as diferenças entre uma conduta de tipo lógico-semântico (aquela que se adota em meio a uma mensagem falada) e uma conduta perceptiva de tipo musical [...].»⁵⁷

Luciano Berio toma a sua síntese da música como remissão para o universo literário, dada por razão de intersecção da música e da literatura, quer dizer, da música enquanto identidade poética, que corresponde a um trabalho de «levar a palavra a um estado em que ela pudesse assimilar e condicionar completamente o fato mu-

⁵⁷ Luciano Berio, «Poesia e música – Uma experiência» in Flo Menezes (org.), *Música Eletroacústica – História e Estéticas*, São Paulo, Edusp, 1996 (2.ed., 2009), p.122, apud Umberto Eco, *Op.cit.*, p.50.



sical»⁵⁸. Não se trata, apenas, de uma nova maneira de compor os sons da música. Música poética. Quer dizer, «profunda continuidade e uma perfeita integração (...) entre todos os elementos componentes (não somente entre os elementos propriamente musicais), e em que seja possível realizar também uma espécie de relação entre palavra e som»⁵⁹, uma possibilidade de experiência de «criar[-se, desenvolver-se em *concreto*] uma relação de continuidade entre eles [componentes], possibilitando a passagem de um para o outro»⁶⁰, nunca oposição ou nada de relação, nunca diferença, «nem mistura[r] [por isso, apenas,] [de] dois sistemas expressivos distintos»⁶¹. Música poética. Quer dizer, composição lógico-semântica, de uma expressão verbal, e composição musical, de sons, e uma relação de uma gravação em fita magnética e instrumentos electroacústicos.

A música é dada na síntese de unidades. O que faz com que derive numa percepção mais complexa, não só da ultrapassagem de limites, as fronteiras, mas da *passagio*, a transição, como um remeter à alteridade. Onde essa alteridade verificada na teoria literária e antropológica de Lévi-Strauss, Roland Barthes, Maurice Blanchot, com a errância, a migração, o deslocamento. Mas, também, segundo a análise de Biagio D'Angelo: «conforme Paul Ricoeur, com o Tu último, misterioso, definitivo e indefinível, ao qual o Eu se dirige.»⁶² Esta ultrapassagem trata de procurar a intersecção, nas palavras de Goethe, as «afinidades electivas»,⁶³ dos elemen-

⁵⁸ *Idem, ibidem.*

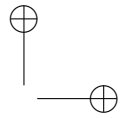
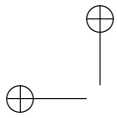
⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ Enzo Restagno, *Op.cit.*, p. 32.

⁶² Biagio D'Angelo, «Entre materialidade e imaginário : atualidade do livro-objeto» in *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.17, n.2 (33-44), jul./dez. 2013, p.35. URL: www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2015/01/07-ENTRE-MATERIALIDADE.pdf

⁶³ Cf. Johann Wolfgang von Goethe, *As afinidades Electivas* [Die Wahlverwandtschaften, 1809], Tradução Maria Assunção Pinto Correia, prefácio e notas de João Barrento, Lisboa, Bertrand Editora, 2017.

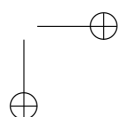
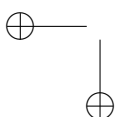


tos, como se a natureza deles fosse a de funcionarem como pontos de conexão ou de desdobramentos. Verdadeiramente, *poiesis* contínua, defendendo o diálogo com as artes, literatura, filosofia, ciência. É uma interpretação contra as distinções dos discursos estéticos que questionam os limites das linguagens, as fronteiras, as margens, as normas rígidas que se movem no campo da simbólica (arte, estética, cultura). A música, enquanto obra e prática que emerge desse campo, não é redutível, apenas, a uma percepção de forma musical. Enquanto meio de intersecção realiza uma «totalidade» de intermediação de todos os elementos – linguagem, código, técnica, processo, matéria –, realizando-se envolvendo-os, ao mesmo tempo envolvendo os espectadores.

Umberto Eco verifica uma relação muito explícita da música pelas várias representações da arte, da estética e da cultura a partir de *L'aurora di bianco vestita*⁶⁴ (1904), de Ruggero Leoncavallo, composição que regista na pauta a concepção idealista da *Estética* (1902) de Benedetto Croce, no sentido de uma estética da intuição viva da paixão do tempo.⁶⁵ Benedetto Croce define a estética pela possibilidade da experiência da intuição – implica a afirmação, em primeiro lugar, da intuição como figura da arte. A física da arte é praticamente ignorada, o problema da sua matéria, a presença de um exercício concreto sobre a fisicidade a formar, aquilo que para a arte é uma referência, um suporte, realidade externa sobre a qual o artista trabalha – «espécie de obstáculo escolhido para que se desencadeie a acção [formante, criativa, de uma forma, de acordo

⁶⁴ *L'aurora di bianco vestita* (fragmento): «*L'aurora di bianco vestita già l'uscio dischiude al gran sol, di già con le rosee sue dita, carezza de' fiori lo stuol! Comosso da un fremito arcano.... Metti anche tu la veste bianca...Ove tu sei nasce l'amor.*» – (tradução nossa) «*A manhã de branco vestida, a porta abre ao esplendoroso sol, e com os seus dedos de rosa, acaricia o campo de flores! Comovida de um frémito misterioso.... Usa tu também a veste branca... Onde tu estás o amor nasce.*»

⁶⁵ Umberto Eco, *Op.cit.*, p. 49.



com a estética da formatividade].»⁶⁶ E fica ligada a uma expressão que nasce «já como corpo expresso»⁶⁷ [som, cor, desenvolvidos como uma imagem efectiva da intuição] que distinguia da *extrinsecação*, exercício sobre a forma. Em *La Definizione dell'arte* (1968, 1972), o exame da estética da formatividade de Luigi Pareyson está presente para pôr em evidência «essas experiências concretas de trabalho que são as poéticas»⁶⁸ que se tornam óbvias no trabalho de as fazer: «fazer concreto, empírico, fabril, num contexto de elementos materiais e técnicos»⁶⁹. Estas poéticas são representadas num conceito de arte entendida como *forma* ou «*organismo*, fisicidade formada, dotada de vida autónoma, harmoniosamente dimensionada e regida por leis próprias»⁷⁰. Ao conceito de expressão crociano, Luigi Pareyson oporá o de acção formante. E a definição de Luigi Pareyson de arte parece explicar completamente a vida e a sua relação à acção. É inerente à vida a origem de formas, a criação orgânica. E as formas não são apenas abstracção, mas realização ou concretização que essa abstracção acarreta. E a produção da forma não é o traduzir da intuição. Na produção da forma passa a coisa com as exigências próprias de a realizar. Passa, de outra maneira, a artisticidade, termo a que Luigi Pareyson atribuiu a dimensão de princípio autonomizador. Nesta dimensão, as obras, produzindo-se pela acção humana, expressam uma forma que não é simplesmente artística, mas pensamento, no essencial sentido de a actividade prática formante permanecer na indivisibilidade e na iniciativa da pessoa: «numa operação artística intervém uma moralidade (...); intervém o sentimento (...); e intervém a inteligência (...）」⁷¹. De um modo genérico, a acção não aqui de artista e ali

⁶⁶ *Idem*, *A Definição da Arte*, Tradução de José Mendes Ferreira, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 18.

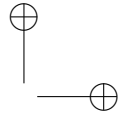
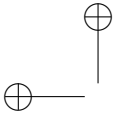
⁶⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 17.

⁶⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 14.

⁶⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 13.

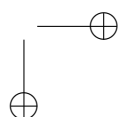
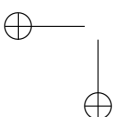
⁷⁰ *Idem*, *ibidem*, pp. 14-15.

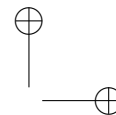
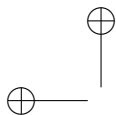
⁷¹ *Idem*, *ibidem*, pp. 15-16.



de afecto, e noutro lugar de crítica, mas a presença igual e conjunta de tudo isso, associada a essa acção formante da pessoa que forma. Luigi Pareyson definirá a formatividade pela pessoa, que é declarada pela obra como *estilo, modo* como uma pessoa se forma nela e se transforma, modo (ou estilo) que é igualmente pelo qual a obra consiste, pelas duas acções conjuntas. É um dos aspectos importantes da pesquisa de Luigi Pareyson – a produção artística permanece no campo do ensaio, é um ensaiar, um proceder dentro de uma espécie de propostas, esboços, interrogações, como se tratasse de aventura criativa, mas guiada, da obra a existir, que é uma exigência intrínseca. A solução está no «adivinhar da forma»⁷², como diz Umberto Eco.

⁷² *Idem, ibidem*, p.18.





Verbum Ommagio – Ode Mecânica

Marta Domingues⁷³

Verbum Ommagio – Ode Mecânica é uma peça electrónica construída com base nas obras *Thema (Ommagio a Joyce)* e *Sequenza III*, de Luciano Berio, tendo em conta a concepção da palavra enquanto música. É, portanto, experimento do trabalho fonético de Luciano Berio. Partindo da mesma estrutura que *Thema*, *Verbum Ommagio*, inicia-se com a leitura de fragmentos do poema *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa, gravada na voz de Tomás Longo.

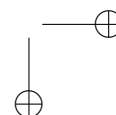
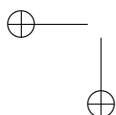
Ode Triunfal (fragmentada)⁷⁴

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-rr-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,

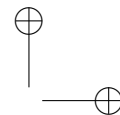
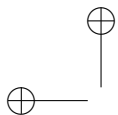
⁷³ *Verbum Ommagio – Ode Triunfal* resulta de um trabalho de concepção a respeito dessa síntese que *Ommagio a Joyce* vinca. Tem o poema de Álvaro de Campos como tema. É apresentado como o experimento de uma composição musical, exploratória, da ligação da palavra em português à nota musical com os traços da visão de Berio. *Verbum Ommagio – Ode Triunfal* situa-se na terceira parte do trabalho que tem nas primeiras duas partes: *Thema (Ommagio a Joyce)*, com a reconstrução de Berio do capítulo 11 de *Ulisses*, de James Joyce, e *Sequenza III*, com a reconstrução, de novo, de Berio, de um poema escrito por Markus Kutter especificamente para a composição de Luciano Berio – texto modular de Markus Kutter para *Sequenza III*: URL: www.lucianoberio.org/node/1459?610777482=1.

Marta Domingues salienta, no final, a abertura da composição a relações da performance electrónica e voz solo com partitura. O trabalho foi realizado no âmbito da Prova de Aptidão Artística (PAA) e apresentado ao Conservatório Regional de Castelo Branco, em 4 de Junho de 2018, sob a orientação do professor de composição Duarte Paulo Dinis Silva.

⁷⁴ Álvaro de Campos, *Ode Triunfal*, Lisboa, Clube do Autor, 2016.



De vos ouvir demasiadamente de perto,
E ardeme a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
(...)
Fraternidade com todas as dinâmicas!
Promíscua fúria de ser parte-agente
Do rodar férreo e cosmopolita
(...)
Da faina transportadora-de-cargas dos navios,
Do giro lúbrico e lento dos guindastes,
Do tumulto disciplinado das fábricas,
E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de
transmissão!
(...)
Eu podia morrer triturado por um motor
(...)
Masoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!
(...)
Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!
Ó cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!
(...)
Eia! eia! eia!
Eia electricidade (...)!
Eia telegrafia-sem-fios (...)!
Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!
(...)
Eia! eia! eia!
Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!
Eia! eia! (...) eiahô-ôô!
(...) Giro, rodeio, engenho-me.
Engatam-me em todos os comboios.
Içam-me em todos os cais.
(...)



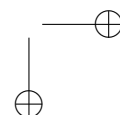
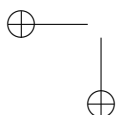
Eia! eia-hô! (...)
(...)
Eia! e os *rails* (...)!
Eia e hurrah por mim (...)!
Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!
Hup-lá, (...) hup-lá-hô, hup-lá! Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o!
Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!

Paralelamente ao texto de James Joyce que é usado na peça de Luciano Berio, também o de Álvaro de Campos tem um cariz onomatopaico, bem como uma coerência fonética. No entanto, ao contrário do primeiro, *Ode* carrega um significado semântico, o que influencia o carácter da peça enquanto obra de um dramatismo expressivo, tal como na *Sequenza III*. Por outro lado, enquanto Luciano Berio explora uma musicalidade num texto em Inglês e respectivas traduções para Italiano e Francês, o poema de Álvaro de Campos contém, em Português, o mesmo tipo de associações de articulação musical, mas numa sonoridade que apresenta qualidades fonéticas próprias da língua:

Por todos os meus nervos.....appoggiatura
Fraternidade com todas as dinâmicas.....martellato
Quase silêncio ciciante.....glissando
Masoquismo através de maquinismos!.....staccato
Eletricidade!.....trillo

Após a apresentação do texto, são reproduzidos excertos que evidenciam características semelhantes foneticamente, sendo sobrepostos de modo a criar uma estrutura polifónica de cânone cujo número de vozes varia entre três e quatro, consoante o momento, cada voz sendo realçada em certos pontos da frase através de variações de dinâmica e métrica. Os momentos canónicos são distinguidos através dos excertos que são utilizados que são divididos



consoante as suas propriedades fonéticas e musicais. Estes fragmentos, para além de serem desfasados, sofrem alterações electrónicas, nomeadamente o delay e reverberação e ainda alterações tímbricas. Ademais, são evidenciados os traços de articulação de cada expressão do texto, sendo ainda desvelados fonemas que contribuem para a equiparação da linguagem com articulação musical (ex.: [r] e [tr] – trillo; [s] e [z] – glissando). Estes fonemas são alvos de um tratamento electrónico semelhante aos excertos, mas alguns são ainda invertidos e retrogradados, sendo também alterada, por vezes, a duração e nível de frequência.

Apesar de as palavras e algumas frases serem ainda facilmente perceptíveis, pronuncia-se uma desagregação das mesmas e respetiva semântica, sendo que as frases reveladas não têm qualquer relação lógica discursiva.

Cânone a 4 vozes (vários tipos de articulações e fonemas)

Por todos os meus nervos dissecados fora

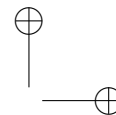
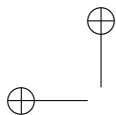
Masoquismo através de maquinismos!

Do giro lúbrico e lento dos guindastes

Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!

Cânone a 4 vozes (mesma articulação e fonema)

Silêncio Silêncio
 < > < >
 Silêncio Silêncio
 < > < >
 Silêncio Silêncio
 < > < >
 Silêncio Silêncio
 < > < >



Cânone a 4 vozes (articulação diferente, mesmo fonema)

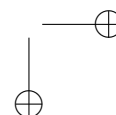
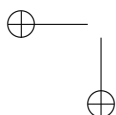
fios
fábrica
frutos de ferro
fúria

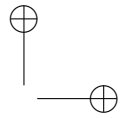
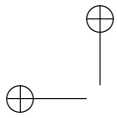
Num segundo momento, tal como na peça electroacústica de Berio, os fonemas do texto são trabalhados isoladamente. Neste caso, é evidenciada uma sonoridade característica da língua portuguesa, marcada por um enrolar de [s], [ch], [z], [r]. As letras são, portanto, reorganizadas em séries de consoantes agrupadas conforme a semelhança sonora e de articulação:

- Consoantes fricativas (contínuas): [s], [z], [f], [ʃ], [ʒ]
- Consoantes oclusivas (descontínuas): orais – [k], [t], [g], [b], [p], [d]
- Consoante lateral (contínua): [R], [l]
- Consoante vibrante (descontínua): [r]⁷⁵

Assim sendo, as consoantes constituem o objecto fundamental para a elaboração de toda obra e nomeadamente a última parte, onde estas se relacionam entre si através de processos modulatórios, recriando novos materiais composicionais, relativamente à articulação musical, dinâmica, timbre e métrica. As letras de cada série são associadas entre si segundo as suas características fonéticas, transformando-se e fundindo-se umas nas outras pelo meio de manipulações electrónicas como variações de frequência, relativamente à sua duração e nível. Tem-se, por exemplo, as consoantes

⁷⁵ Denominação do tipo de consoantes e simbologia retirada do Alfabeto Fonético Internacional [ʒ] – giro; [k] – cais; [R] – rodeio; [r] – fúria).





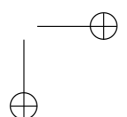
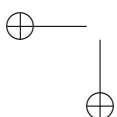
fricativas [f], [s], [z], [f] e [ʒ] que se apresentam mutáveis em cadeia ou não. Estas, quando pronunciadas, causam uma intrusão de turbulência ruidosa na corrente de ar provocada oralmente, o que confere uma sonoridade naturalmente de distorção semelhante ao ruído branco, como é referido por Berio relativamente ao Episódio [s] de *Thema*. Por outro lado, as letras podem também encontrar-se interpoladas na mesma série ou com outras, ou seja, consoantes de diferentes séries que se transmutam ou interligam tal como [tr], [gr], [pr], [br], [fr] ou [pl], entre outras formas. Para além disso, há determinadas palavras cuja pronúncia fluente e rápida parece fazer suprimir a vogal que separa as suas consoantes, como é o caso de dissecados, que soa a uma sequência de [d], [s], [k], [d] e [s].

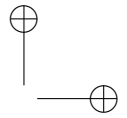
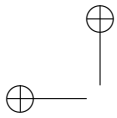
Deste modo, a última secção da obra é notoriamente caracterizada por um sibilar crescente de fonemas. Primeiramente, estes são anunciados a pouco e pouco, maioritariamente as consoantes fricativas que emergem lentamente, fundindo umas nas outras, interrompidas esporadicamente por uma consoante oclusiva. A tensão progressiva culmina num tumulto de fonemas das várias séries, sendo preponderantemente uma sonoridade acentuada (*staccatos* e *martellatos*) devido ao uso predominante de consoantes oclusivas.

Verbum Omaggio – Ode Mecânica resume-se em três secções, paralelamente a *Thema (Omaggio a Joyce)*:

1. Introdução – leitura do poema fragmentado *Ode Triunfal*;
2. Cânone – sobreposição e manipulação de texto;
3. Episódio Consoante – exploração e interação dos fonemas.

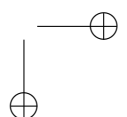
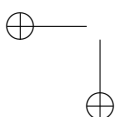
Este último momento resume em si todo o dramatismo transparido no texto de Álvaro de Campos, na medida em que reflecte o ambiente frenético a que o sujeito poético se refere – *os maquinismos em fúria* – através da exposição dos fonemas como gestos





expressivos. Semelhante ao tratamento de Luciano Berio, relativamente ao texto de Kutter na *Sequenza III*, caracterizado por uma intenção dramática, também o poema em *Verbum Omaggio – Ode Mecânica* é usado para servir um propósito expressivo estipulado previamente em si mesmo: a obra espelha o grito caótico de um mundo mecânico, motorizado e electrónico que provoca o ser humano na sua simultaneidade de ordem e desordem. Nesta, o sujeito poético reúne em si sentimentos paradoxais de repulsa e atracção relativamente ao mundo moderno (*Masoquismo através de maquinismos!*). Assim, é possível reconhecer um dramatismo à obra, não só devido aos seus processos de manipulação electrónica, sendo esta objecto de análise da parte do sujeito, como também pela sonoridade agitada que engloba ainda o carácter antitético do mundo, sendo que é aparentemente desordenada apesar de ter como base uma organização de trabalho fonético. A peça termina com o último verso do poema *Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!*, o que traduz esse mesmo sentimento idiossincrático: os fonemas apresentam-se como *toda a gente e toda a parte* numa realidade manipulada.

Verbum Omaggio – Ode Mecânica é uma obra que abraça simultaneamente o trabalho fonético de dissociação da semântica e associação à música (*verbum* – palavra enquanto material sonoro independente de um significado lógico) de *Thema (Omaggio a Joyce)* e o trabalho de relação dramática entre o texto e a música (*Ode* – texto enquanto objecto musical) da *Sequenza III*, resultando na mesma conclusão que ambas as peças: o carácter da linguagem enquanto gesto musical e não enquanto fonte de comunicação discursiva.



A Pertinência do Ensaio no Plano Curricular da Introdução à Filosofia no Ensino Secundário em Moçambique

Aristides Culimua⁷⁶

Segundo Severino Ngoenha,⁷⁷ uma das razões fundamentais que contribuíram para a introdução do ensino da filosofia no ensino secundário em Moçambique prendeu-se com a constatação nos alunos de um deficit epistemológico logo à sua entrada no ensino superior. Neste prisma, entende-se que a inclusão dos ensaios, (de forma gradativa), no plano curricular da introdução à filosofia 11^a classe pode desempenhar um papel de grande proeminência no que diz respeito a criação nos adolescentes e jovens de um espírito crítico, e incessantemente indagativo com relação a totalidade do real. Para Chambisse, o ensino da filosofia no ensino secundário reveste-se de uma importância pedagógica e gnoseológica pela sua potencialidade de conferir aos alunos uma aprendizagem significativa.

Os textos ensaísticos comportam quatro dimensões, nomeadamente: a antropológica, epistemológica, metodológica e a dimensão estética, que em conjunto podem exercer um papel fundamental no acto do filosofar por parte dos alunos do ensino secundário em

⁷⁶ Aluno do PPGE-UDESC/Brasil, Linha: Políticas Educacionais, ensino e formação (PEF), bolsheiro do PEC-PG/CAPEL. O ensaio faz conexões ao ensino da filosofia em Moçambique e é neste sentido que estrutura o seu pensamento do ensaio O ensaio foi desenvolvido âmbito da actividade «O Ensaio e a Escrita Acadêmica», Programa de Pós-Graduação em Educação, 21-24 de Maio 2019, do Centro de Ciências Humanas e da Educação – Universidade do Estado de Santa Catarina, co-ministrada por Celso João Carminati (PPGE-UDESC) e José António Domingues (LabCom.IFP – UBI).

⁷⁷ Ernesto Daniel Chambisse *et al*, *A Emergência do Filosofar 11^a e 12^a classe*, Maputo, 2003; Idem, *O ensino da filosofia em Moçambique: Filosofia como potência para a aprendizagem significativa*, Dissertação de mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Brasil, 2006.

Moçambique. Aliás, no entendimento de Kant, a didáctica da filosofia consiste essencialmente no ensino do filosofar. É justamente o ensino do filosofar que é permeável à saída do homem da minoridade para a maioridade, inscrita nos princípios iluministas de Kant⁷⁸. Para uma maior clarividência sobre a relevância das dimensões supracitadas, a seguir se procede a sua descrição-analítica.

a) Dimensão antropológica

Para Sílvio Lima, «os ensaios são da vida de Montaigne, e não da vida de outrem»⁷⁹. A partir da citação anterior, depreende-se que uma das fontes imprescindíveis do ensaio é a própria vida do autor. Neste sentido, impõe-se necessária uma introspecção por parte do autor, inserida no conhecer-te a ti mesmo (socrático), como a fonte da escrita, saber e conhecimento.

b) Dimensão epistemológica

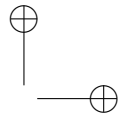
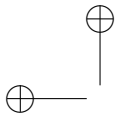
Para Montaigne, segundo Savater⁸⁰, o ensaio se inscreve num certo falsificacionismo (é feito de conjecturas), já que não tenciona fomentar dogmatismos. Ao se recorrer à vida do próprio autor como sendo a fonte do ensaio, não se pretende inferir em nenhum momento que este tenha a prerrogativa gnoseológica de construir uma concepção do mundo linear, unívoca e irrefutável. Desta forma, impõe-se necessária uma presença contínua do princípio falsificacionista no exercício de introspecção, interpretação e reinterpretação das nossas vidas como fontes do espírito ensaístico. Numa perspectiva falsificacionista, os ensaios nunca são definitivamente válidos, pelo contrário, eles são essencialmente verosímeis, já que somente se aproximam da verdade⁸¹.

⁷⁸ José Henrique A. Azevedo, «Kant e a docência: o ensino da filosofia em vista do conceito de filosofia cosmopolita» in *Galatos*, Fortaleza, 2016, pp. 11-23.

⁷⁹ Sílvio Lima, «Ensaio sobre a essência do ensaio» in Sílvio Lima, *Obras completas de Sílvio Lima, II*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

⁸⁰ Fernando Savater, *Op.cit.*

⁸¹ Karl Popper, *Conjecturas e refutações*, Brasília, Editora UnB, 1980.



c) Metodológica

Uma outra importância dos textos ensaísticos na perspectiva de Benjamin, é a sua dimensão metodológica. O ensaio, advoga Benjamin⁸², constitui um método filosófico que consiste num auto-julgamento da razão, do pensamento. Distintamente do método das chamadas ciências duras (experimentais), o método filosófico-ensaístico se dá a prerrogativa de empreender um exercício de auto-questionamento incessante e incansável, que também pode-se afirmar estar inserido na própria essência do filosofar, que é o estar a caminho na visão de Karl Jaspers⁸³.

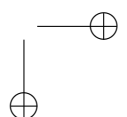
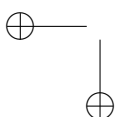
d) Estética

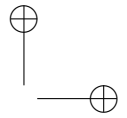
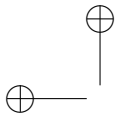
O belo, ou seja, o estilo de um texto ensaístico-filosófico não repousa na imediatez do desvelamento do seu sentido. O estilo de um ensaio, na visão de Benjamin, está na sua potencialidade de levar o leitor a ler e a reler incessantemente sobre a mesma frase, a pensar e a repensar novamente sobre a mesma realidade. Este movimento, nos termos de Benjamin, é epistemologicamente profícuo, uma vez que impulsiona ao leitor a refletir sistematicamente sobre a realidade que se lhe coloca.

Algumas notas de conclusão: As premissas colocadas no *corpus* desta breve reflexão levam a compreensão sobre a pertinência dos ensaios. Para o filósofo moçambicano Severino Ngoenha, a introdução do ensino da filosofia no ensino secundário geral do 2.º ciclo em Moçambique deveu-se a constatação nos alunos pré-universitários de um maior déficit epistemológico logo à sua entrada no ensino superior. O programa de introdução à filosofia no

⁸² Walter Benjamin, «Prólogo Epistemológico-Crítico» in *A origem do drama trágico alemão* [1925], ed. port. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp.13-45.

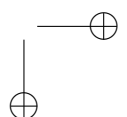
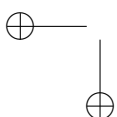
⁸³ Karl Jaspers, *A filosofia da existência*, Rio de Janeiro, IMAGO Editora Ltda, 1973.

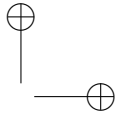
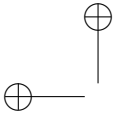




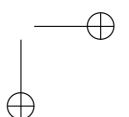
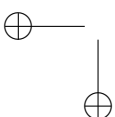
ensino secundário, comporta quatro (4) unidades didáticas, a saber: a introdução à filosofia: a emergência do filosofar, a pessoa como sujeito moral, teoria do conhecimento, e a introdução à lógica I (11^a classe), e a 12^a classe: introdução à lógica II, a convivência política entre os homens, a filosofia africana, metafísica e estética. Cada uma das unidades compreende um conjunto de conteúdos didáticos. Entretanto, actualmente, a elaboração dos ensaios no interior da educação moçambicana se limita ao ensino superior (especificamente nos cursos de licenciatura, mestrado, e doutoramento em filosofia, ou em humanidades). Por isso, nesta brevíssima reflexão, defende-se perinente uma introdução gradativa dos ensaios no programa de introdução à filosofia no ensino secundário geral em Moçambique, com vista a engrandecer o espírito criativo e crítico dos adolescentes, jovens e adultos que frequentam este nível.

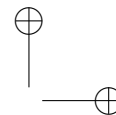
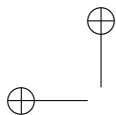
Os ensaios podem assumir no interior da educação moçambicana, especificamente no ensino médio, uma função pedagógica e potencialmente significativa, uma vez que revestem-se de quatro componentes fundamentais, nomeadamente: a antropológica, já que, para Montaigne, os ensaios têm como fonte primária a própria vida do autor (portanto, o autor questiona-se a si mesmo, realizando assim a famosa antropologia socrática); a epistemológica (na medida em que a elaboração de ensaios implica efectivamente a construção de conjecturas, ou verdades falsificáveis); a metodológica, já que o ensaio consiste num questionamento contínuo e incansável sobre a realidade universal, quer dizer, diferentemente do experimental, o método ensaístico permite que o pensamento retorne sistematicamente ao princípio, assevera Benjamin; e por fim a estética, concernente ao belo (que nos termos de Benjamin repousa na sua potencialidade de levar ao leitor a ler e a reler, a pensar e a repensar a cada instante sobre a mesma realidade, eliminando assim a hipótese de o entusiasmar). Deste modo, a introdução dos ensaios, ainda nos níveis pré-universtários, comporta a





vantagem epistémica de prover aos alunos de uma capacidade para uma melhor inserção no ensino superior, o qual demanda, de entre variados aspectos, o pensar autónomo, criativo e crítico.





Ensaio o Pensar do Ser

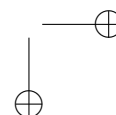
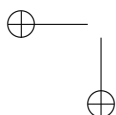
Aldemir Barbosa da Silva⁸⁴

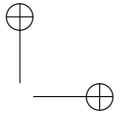
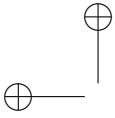
Ausentar-se das amarras que aprisionam o pensamento sinalizam caminhos que aproximam de um auto exercício da razão, pois provoca a sensação que inclinam a suspensão do juízo. No exercício de distanciar sem negar os métodos epistemológicos que engessam o ensino-aprendizagem, lanço um desafio sem pretensões pré-determinadas aos alunos. Uma breve e autêntica produção textual, que tende a ocorrer no manejo de ideias que inter cruzam o pensar sobre o ser, e oportunizar um novo olhar ao vivenciar a experiência do ser autoral, em torno de teorias que sobrepõe os livros filosóficos que repousam as carteiras da sala de aula, sem medo das muralhas avaliativas.

Nesse caminho de apurar os sentidos, ou simplesmente permite que vivenciem as sensações adormecidas pelo trivial cotidiano, lançar a reflexão filosófica sobre o ser, oportuniza captar outros fragmentos da realidade. O ato de pensar constrói novas leituras do ser no mundo, sem perder a originalidade e autenticidade das impressões, que após absorver o questionar-se, apontam novos desafios de cada ser e sua conexão existencial.

Mas, como retornar ao ponto inicial sem atribuir um juízo as experiências vividas, ou furta-se dos impactos dessas impressões no pensamento. Não procuro romper as estruturas impostas pela cultura escolar, mas deixar a possibilidade de realizarem uma crítica, que permita a cada um novo olhar ultrapassar as fendas que

⁸⁴ Aluno do PPGE-UDESC/Brasil, Linha: Políticas Educacionais, Ensino e Formação (PEF). O seu ensaio é tentativa breve ou aproximação ao pensamento do ensaio sugerida no âmbito da actividade «O Ensaio e a Escrita Acadêmica», Programa de Pós-Graduação em Educação, 21-24 de Maio 2019, do Centro de Ciências Humanas e da Educação – Universidade do Estado de Santa Catarina, co-ministrada por Celso João Carminati (PPGE-UDESC) e José António Domingues (LabCom.IFP – UBI).





absorvem fragmentos da realidade, e romper o silêncio no ato de pensar.

Nesse sentido, retornar ao desafio proposto sem determinar as regras do jogo, ou mesmo, o ato de lançar no inconsciente dos alunos tal exercício, encontro evidências que apontam os inúmeros grilhões que imperam sobre a ausência de uma autorreflexão, pois foram ceifadas nos caminhos da construção do seu conhecimento, e constantemente negadas tais experiências epistemológicas, que impedem a construção do pensar sobre o ser, ato que sinaliza a fragilidade do exercício a crítica, um saber que o ensaio permite.

Mesmo despreocupados com o texto demonstram latente o desafio, pois ao retirar o porto seguro instituído pelo método, perdem sua localização na sala, adentram no mar revolto do pensamento que provoca dores que nunca foram sentidas, mas entre algumas pinceladas começam a despertar o intelecto nos lapsos de consciência do ser, e rabiscam suas primeiras impressões autorais.

