

A PORÉTICA
(para todos e para ninguém,
diria NIETZSCHE)

AVISO AOS LEITORES DESPREVENIDOS: Este texto terá a forma do seu conteúdo. Será imperfeito, estúpido, problemático, e certamente muito repetitivo. Não se atreverá, por consideração pelos leitores mais sensíveis às mutações do que se apresenta como um híbrido, a ser completamente mitridático.

A PORÉTICA

O que é a Porética? A porética, em termos lexicais, tanto pode ser considerada como um substantivo, como pode ser tida por um adjetivo. Como substantivo é ou seria o equivalente - na sua específica distinção semântica - à tradicional poesia. Mas também, em muitos contextos e em outras tantas circunstâncias, ao que na tradição ocidental se designa, desde Aristóteles, por Poética. Como adjetivo assume o valor equivalente ao de poética. Assim, por exemplo, quando se fala de “linguagem porética” colocamo-nos na mesma posição daqueles que dizem, sem dúvida com uma perspectiva bastante diferente, linguagem poética. Finalmente, para se indicar os normalmente pequenos textos que figuram num “livro porético”, achou-se o nome de porisma, aquilo que os praticantes e consumidores de poesia chamam poema.

A expressão “linguagem poética” está tão entranhada na língua (portuguesa e de mais) que muitos foram aqueles que, ao lerem nos meus escritos mais teóricos a expressão “linguagem porética”, ficaram convencidos que se tratava de uma gralha. Mas não é. É uma outra maneira de se viver a literatura. Mais, é a invenção inesperada de um género literário no momento mesmo em que se pensa que a literatura estrebucha em vascas irreversíveis. Disse-se literatura, não livros que passam hoje por poesia, por romances, por filosofia, por textos

dramáticos, etc. Fala-se da literatura como foi proposta e encarada pelos românticos (que desconheciam de todo que o eram), sobretudo os da escola de Iena, no começo do século XIX, não esquecendo os autores ingleses e franceses.

Que na sua agonia, vaticinada por tantos comentadores da coisa literária, a literatura se atreva a produzir um novo género (Apêndice 1 – o livro porético), é um acontecimento digno de pasmo. Outrora dir-se-ia, um caso. Mas quem pode prever os caminhos (sempre figurados) da história? A porética encontra-se, de certa forma, e como quem vai a um encontro, entre a poesia e a filosofia. É um entre. Mas um entre que, na sua ingenuidade genuína, procura revitalizar a poesia (Harold Bloom, por exemplo, está convencido que a poesia em língua inglesa, que actualmente lê, não tem aquela originalidade, exigida desde o Romantismo, para ser considerada poesia, advogando o seu inexorável fim) e a filosofia, posta de lado ou questionada nos seus fundamentos por muitos dos seus cultores, desde Heidegger, por exemplo, na primeira metade do século XX, a Clément Rosset, contemporâneo, os dois em campos do pensamento quase opostos.

Quanto ao porisma, é preciso dizer desde já que não se trata de um neologismo, nem pretende vir substituir o tradicional poema mais ou menos lírico, mesmo quando especulativo. Significa, segundo alguns dicionários, como termo de matemática que é: “Forma de proposição entre os antigos gregos que tem sido definida de diversas maneiras, especialmente como proposição suplementar ou corolário inserido pelos comentadores de Euclides ou como proposição que afirma a possibilidade de achar condições tais que tornem certo problema indeterminado ou capaz de inúmeras soluções.” Escusado será dizer que prefiro a segunda hipótese, sobretudo aquele “problema capaz de inúmeras soluções”, como se poderá compreender pelos argumentos e factos que serão aduzidos nesta tentativa (que será, pela sua própria natureza de linguagem, sempre falha) de uma apreensão da realidade e da aventura poréticas. Etimologicamente o vocábulo,

escusado será precisar, está obviamente relacionado com “poros”, e poros com a ideia de passagem ou de saída.

Porquê pois o termo porética? Porque já existia, desde há muito, a “aporética”, no campo da filosofia antiga ocidental, que apontava muito pejorativamente para a doutrina céptica de Pirro, entre outros, designando uma discussão de problemas sem o propósito de obter soluções. De aporética para porética foi um mero passo ou salto. Bastou apenas retirar à aporética o prefixo grego *a*, que denota um sentido de negação ou de privação. A aporia é uma privação de *poros*, um lugar sem passagem, de desconforto, onde quem nela se encontra, se não for um céptico empedernido, poderá perguntar: Que estou a fazer? Que está errado comigo? A aporia, desde Platão, é uma crise de escolha, de acção e de identidade. Lugar de desconforto e de confusão, em diversos sentidos, a aporia e a sua erradicação é também uma experiência. Daí a porética surgir em português com o significado recente de “abrir caminho onde não há caminho, isto é, na aporia”. Remeto o leitor para o quase panfleto *O PORETICISMO*. (Apêndice 2)

A porética, ao contrário da poesia, não é uma forma de arte, tradução latina da palavra grega técnica, significando este termo nada mais do que poder. O poder que alguém possui de fazer alguma coisa. Um objecto. Um poema. A porética não é uma poiesis, um fazer. É uma praxis, tendo em conta o ensino um pouco nebuloso de Aristóteles. Uma prática porque para o escrevedor (e não para o poeta ou para o escritor, em geral) o importante não é fazer o quer que seja, o seu desejo é simplesmente escrever, pôr-se a escrever. O que mais é, sem ter nada para dizer. Estamos pois perante uma acção, uma prática, uma praxis que, ao contrário da poiesis, não exige um plano prévio nem a produção do que foi ideado, um produzido que, segundo Aristóteles, tanto pode ser perfeito (se o plano for seguido ao pormenor e com sucesso), como pode ser imperfeito (se o plano não foi levado a cabo tendo em consideração os seus pressupostos). A poiesis aponta para um fim, o produto ou o produzido que se espera que se

concretize. A praxis faz do seu meio o seu fim. Isto é, faz-se uma cadeira ou um edifício, mas pratica-se o futebol ou dá-se um passeio. Aristóteles, porém, é tão enviesado no seu raciocínio (ver a *Ética a Nicômaco*) que acaba por dizer que a praxis é, em última análise, uma poiesis. Isto é, e para explicar em termos acessíveis aos contemporâneos leitores, a prática do futebol tem como *finalidade* marcar-se golos na baliza do adversário. Aristóteles, desconhecendo obviamente o futebol e as suas virtudes, exemplificou a passagem convulsa da praxis para a poiesis lembrando que toda a praxis do cidadão grego tinha como fim (telos) o bem da cidade. Lá se foi a distinção tão filosófica de Aristóteles entre poiesis e praxis! Mas tal facto, de uma maneira ou de outra, vai-nos servir para explicar certos fenómenos da linguagem porética.

ESCREVER

Escrever é uma prática terapêutica levada a cabo pelo escrevedor, termo que nada tem a ver com a distinção francesa de Barthes entre *écrivain* e *écrivain*. Na sua simplicidade significativa, pois pretende-se evitar com o termo a perífrase “aquele que escreve”, este vocábulo só poderia ser traduzido em francês por um grotesco *écrivain*. Não se deve esquecer que ao usar tal expressão se deseja fazer a distinção entre o escrevedor e o escritor. Ser-se escritor é uma profissão. Ser-se escrevedor é uma condição. Que mal pois aflige o escrevedor para que seja levado a escrever? Muitos, infelizmente. Uns derivados das doenças físicas e mentais do seu corpo, outros decorrentes da periferia familiar em que evolui, outros concernindo a explicitação ou não de afectos (amizades, paixões, aventuras eróticas, preceitos sexuais), outros derivados da sua posição sempre periclitante na sociedade, outros extrovertidos pela comunicação ou não entre os seres ditos humanos (Paul de Man dizia que à falta de se estar a dizer o mesmo, já era muito bom estarmos a falar da mesma coisa), outros tendo como pano de fundo a civilização ocidental no seu empreendimento

contemporâneo e capitalista. Isto é, o mal, e que Nietzsche me perdoe por esta rimada e ritmada fragilidade, é, num plano em que o escrevedor se denuncia como um eu, ser-se real, é estar-se rodeado de realidade, e não se compreender minimamente o que é o real, o ser, ou a existência. Em termos mais kierkegaardianos, repetindo-se o filósofo dinamarquês, sem tremer nem temer, poder-se-ia proferir, numa obsessiva questionação: “Quem sou eu? Como cheguei a este mundo? Por que é que ninguém me perguntou sobre a possibilidade da minha vinda ao mundo? Por que não fui informado das suas regras e dos seus regulamentos, sendo simplesmente lançado nas fileiras da humanidade como um mero resultado de um negócio? Como me vi envolvido neste grande empreendimento chamado realidade? E por que razão deveria ser envolvido? Não se trata de uma questão de escolha? Se sou forçado a estar envolvido, quem é o responsável? Eu tenho alguma coisa a dizer-lhe sobre o que se passa. Não há um responsável? A quem poderei fazer a minha reclamação? Afinal de contas a vida é um debate, etc, etc.” Certo, caro Kierkegaard, mas um debate não é só debater, numa discussão mais ou menos acesa e acalorada, problemas existenciais. O pior é o sentido reflexivo desse verbo, debater-se, onde figura a violência da agitação, da resistência, do desenvencilhar-se do que nos fere e dói. Outros, que não o escrevedor, poderão resolver os seus problemas das mais diversas maneiras. Imiscuindo-se na santidade saudável, propagando o crime hediondo, aliterando a riqueza obtusa como um fim em si, etc. O escrevedor, incapaz de tais práticas, pelos mais variados motivos e pelas mais esdrúxulas razões, só tem à sua disposição a escrita. E na escrita, e pela escrita, como diria possivelmente Kant, talvez se possa adquirir muito tenuemente o sentimento do real. Não a sua percepção, mas antes uma intuição, um sentir que se confunde, talvez ilusoriamente, com o que se pensa que poderá ser hoje o pensar. Como Schopenhauer e como Rosset, o escrevedor está convencido que a actividade mais susceptível de nos aproximarmos do real é a música. Não é por acaso que a música assume uma importância fundamental

na linguagem porética. Não só a música ouvida e que serve muitas vezes de pretexto para que a escrita se faça, como a música que a linguagem porética procura construir através dos recursos retóricos mais ligados ao som. Desde logo jogando e brincando com as possibilidades que a estratégia concedida pelo *puncept* pode facultar. Infelizmente este conceito, da autoria de Gregory Ulmer, é praticamente intraduzível em português. Como acoplar o “trocadilho”, que traduz o “pun” inglês, a um “ceito” português soando, repentinamente, a um inexplicável barbarismo monstruoso? Mas o que interessa é o que a teoria literária americana pretende sugerir com esse vocábulo. Justamente dizer que se pode escrever (ou pensar) de duas maneiras. Ou coalescendo significados (ideias) em raciocínios lógicos e legíveis, o que é o mais comum dos processos linguísticos, ou ligando significantes (sons) em jogos fonéticos e malabarismos retóricos capazes de nos propiciarem uma outra forma de pensar e de sentir a realidade, se não forem (pensar e sentir) a mesma coisa, como pretendia Pessoa.

O ESCRVEDOR

Mas o escrevedor, homem do impoder, que não da impotência, esse zé-ninguém (Wilhelm Reich) das sociedades mais ou menos coevas, porque exposto, sem dúvida, às dificuldades sentidas na experiência escritural em que se desdobra, está convencido da sua incapacidade de pensar, e mesmo, em muitas das suas manifestações poréticas, de sentir, pondo em questão, em vários textos, a existência de uma sensibilidade ou de um sentimento (individual e colectivo) na contemporaneidade em que se vive. Incapacidade de pensar, quando se aceita essa faculdade no sentido lógico e sistemático do que tem sido a sua ideia: um discurso com começo, meio e fim, imperativo de uma qualquer composição cartesianamente francesa (há sempre excepções, como a de Montaigne, embora a sua escrita seja anterior à de Descartes). Não só por falta de uma subtil inteligência dedutiva ou

indutiva, como da manifesta confusão que alberga quando pretende relacionar a sua experiência do real com a singularidade álala desse mesmo real. Quanto ao sentir, que dizer, por exemplo, da indiferença global que se apossou do planeta, da sua humanidade, quando se trata de resolver, numa urgência que só ficaria bem com a ideia de um humanismo, os problemas que afligem aqui e ali as diversas populações da terra? A aporia também é mundo? O escrevedor pensa que sim. (Apêndice 3 – ver o texto “A Aporia” ínsito num dos livros que formam a TETRALOGIA FÁTICA). Sendo como é um realista, porque a sua escrita testemunha obrigatoriamente um estado de coisas (a escrita é a escrita de alguma coisa, diria Husserl, fazendo-se um pequeno entorse à proposição famosa da sua fenomenologia), não é já um neo-realista de longínqua memória (dizem os teóricos que o tempo está cada vez mais acelerado, que a sua passagem já nem pode ser ruminada ou digerida pela preguiça criminosa, em consequência das tecnologias vigentes). O neo-realista não tinha em conta o real. O acontecimento adveniente. O intelectual neo-realista, em todos os campos da arte como é ainda concebida no século XX (na literatura, na pintura, no cinema – os exemplos são legião), é um artista. Só que, como escreveu Sarah Kofman, “toda a ideologia tradicional da arte já estava destinada a ocultar a ausência de fundamento da vida”. O escritor neo-realista, com os seus livros, tentará ocultar essa ausência de fundamento. Dando ao que não faz sentido (existir, ser, o real) um sentido preciso: A transformação do mundo. Ao querer transformar o mundo, intenção em tudo louvável e necessária, seguindo a lição de um Marx farto de filosofia, propunha-se como tarefa essencial fazer infiltrar, na sua arte, uma ideologia que julgava a mais adequada para essa transformação: O marxismo. O escrevedor, contudo, também não é imune à ideologia, pois que todo o dito ou o escrito traz no seu bojo um sentido, mesmo se abstruso e inconcludente. Só que não sabendo, a mais das vezes, se faz sentido o que diz quando escreve, visto que a escrita, e não o escrito, é a sua finalidade, a sua terapia, a ideologia que emerge no escrito não é nem

pode ser coerente. É qualquer coisa de estranho no quase hábito em que habita. Daí que o escrito, esse resto e esse rasto de uma acção perpetrada com a urgência da necessidade e da curiosidade, não possa ser representação de nada. Um testemunho é a narrativa de um acontecimento, a apresentação em primeira mão de uma ocorrência temporal (todos os porismas são datados no duplo sentido: trazem a data explícita da sua ocasião de escrita e o que apresentam não pode ser contemporâneo de uma qualquer subsequente leitura: a leitura será sempre de um desfasamento. O intemporal e o eterno não são dados nem pressupostos da porética. São ilusões da arte. Logo, a escrita porética não poderá nunca ser uma representação que, como diria Rosset, que tanto se serve do facto literário para renegar as virtualidades da filosofia, viria ou viesse substituir o real por intermédio do seu fantasiado “duplo”. O escrevedor não tem imaginação, ou melhor, não possui uma faculdade criativa que ainda hoje vem designada como imaginação. E, por conseguinte, ao contrário de autores como Eliot ou Borges, artistas, e artistas cultivando o impessoalismo e o texto anistórico, não julga nem poderá julgar, como esses escritores, mesmo que quisesse, que tudo já nos está dado. Bastando ao artista genial, pela magia da montagem e da colagem, criar um novo mundo. Como se o mundo se repetisse, mecanicamente, num estafado retorno do mesmo. E pensar-se, como muitos filósofos imaginaram não há muito tempo, um possível retorno, senão do mesmo, pelo menos da diferença, para o escrevedor tal crença não é mais do que uma impérvia contradição. O que se passa à sua volta é sempre uma primeira vez. Daí que as aparentes contradições dos seus textos sejam inumeráveis e apocalípticas. Uma dada visão do mundo explicitada ou aparecida num porisma num certo dia, e dependente de uma certa tonalidade afectiva, poderá ser contraditada algumas páginas adiante, correspondentes a um outro dia e a um outro humor. A porética, em certo sentido, é um falhado ou ineficaz estabilizador de humores. Lembremo-nos: é na realidade tantas vezes irreal do real que o escrevedor tem que viver, é nela que sobrevive cada dia que

passa. E quando se fala em passar não se pode esquecer a passagem. O *poros* que subsume e prodigaliza a porética.

Mas escrever quando não há nada para dizer é um problema. (Husserl): “a consciência é a consciência de alguma coisa”. (Escrevedor): Quem escreve, escreve alguma coisa. (desenvolver: Estética da Estupidez).

MITRIDÁTICO

O carácter mitridático da porética (muitas vezes visível a olho nu na linguagem porética, outras vezes implicitamente sentido como presença estranha no seu corpo) deve-se ao facto de a escrita, não podendo iludir, contornar, apagar ou evitar a crueldade do real, terá que incorporá-la em sucessivas doses mínimas na substância do escrito. Daí que o texto porético contenha nele vestígios de certos aspectos mais gravosos do real para quem escreve. A escrita porética não tem a felicidade redentora da poesia porque não possui, como ela, nas suas manifestações concretas de poemas, a liberdade de se apresentar como objectos autónomos, auto-referenciais e independentes das contingências do mundo. A linguagem porética é manifestamente, para não se dizer obrigatoriamente, consciente da prisão e dos estreitos limites em que se processa e move. A actividade mitridática é o estratagema epulótico para que possam coexistir, numa dança sempre instável e incerta, o sofrimento infligido pela crueldade do real na sensibilidade do escrevedor e o alívio imediato desse sofrimento ou dessa dor através da escrita. Procurando, com esse remédio, instituir uma resiliência capaz de fazer frente a futuros ou constantes estados de crise. (Apêndice 4 - passagem do livro Quase). Essa ferida implacável no corpo da escrita é assim mitigada pelo sentido epulótico adveniente da experiência mitridática, uma vez que a incorporação (a inoculação) de certos fenómenos do real, como conflitos, doenças, crises de vária ordem (digamos, poções venenosas que excitarão anticorpos) em pequenas doses habitua, pela escrita, o corpo

que escreve e se escreve às sucessivas investidas desse mesmo real, numa porosidade contínua e sempre diferente, de entrada e saída de fluxos migratórios que deslizam como um devir, encarnando a sempre dévia relação entre o real e o seu testemunho. A função mitridática habilita assim aquele que escreve a continuar a escrever, apesar da sua evidente e perspicua dificuldade. A escrita decorrente da experiência e atitude poréticas do escrevedor é uma praxis no sentido primeiro, mas confuso e muitas vezes contraditório, que Aristóteles deu a esse termo. Suas características são determinadas pela existência do mundo em que se vive, seus traços fundamentais traduzem-se em passar o que é vivido, pensado, sentido, a experiência da escrita. A língua porética desdobra-se em várias línguas. A porética, em estado de linguagem, serve-se, pelo menos, de cinco línguas (o português, pela sintaxe, pela semântica e pelo léxico, o francês e o inglês por certos aspectos estilísticos em que se impregna, o espanhol, o latim e o grego sobretudo pelo seu léxico. Ao grego cabe também o papel de uma certa conceptualização, já que esses termos, na sua maior parte, nunca existiram na antiguidade clássica, mas são produto de uma invenção contemporânea, como no caso mais gritante dos textos FRAGMENTO 5 e FRAGMENTO 6 do livro EVIDÊNCIA E TRADUÇÃO, ínsito no volume AS ESTAÇÕES, textos que se reclamam da estética da estupidez). A porética é imanente à própria existência do escrevedor. Qual a sua função? Abrir caminho. Não só pelos obstáculos meramente vivenciais como também no manejo da língua (veja-se pois a indistinção entre vida e escrita – em certos livros aparece mesmo o homem-poema ou o poema-homem) quando procura fazer dela uma terapia. O *poros*, abertura e passagem, não só é um meio para se poder avançar na escrita (e na vida que mal ou bem a suscita), como é também uma arma polémica da estratégia linguístico-existencial.

A ESTÉTICA DO PROBLEMA

O problema (e daí a importância que reveste a Estética do Problema, ao identificá-lo com a aporia, o obstáculo, a saliência impeditiva, o promontório que não deixa ver por onde se possa avançar, se tomarmos à letra as etimologias trazidas à baila por Sarah Kofman) é que o impulso porético não é só casual e temporário, um “de vez em quando” que se tem de resolver, esporadicamente, tomando decisões mais ou menos avisadas ou periclitantes, consoante o acaso ou a sorte. É uma experiência constante, pois uma vez resolvido ou evitado o problema em questão outros se lhe seguirão sem descanso. A única diferença é na agudeza do problema e na urgência em ultrapassá-lo. A porética é uma praxis que dura enquanto houver escrita e vida para quem escreve. Não é uma poiesis porque não se define ou acaba num produto ou num produzido. A porética advém do simples desejo, sempre terapêutico, e não artístico, de escrever. Logo, é uma actividade que deixa, obviamente, pois é uma escrita, aquilo que Agamben denomina de resíduos e, outros teóricos, de traços (que são os porismas). Esse, digamos, pó verbal é decorrente da batalha (ver a etimologia) que tem lugar na escrita. E como essa batalha nunca é definitivamente ganha (será até perdida no dia em que se findará o acto de escrever ou a morte do escrevedor), ela deixa no chão da refrega (as páginas de um livro) marcas e destroços e cadáveres testemunhando o que se passou.

ESTÉTICA DA IMPERFEIÇÃO

Daí uma das várias facetas da Estética da Imperfeição: a de um processo sempre inacabado. Decorrendo sempre num aqui e num agora, isto é, no momento presente. A sua prática não reflecte um hipotético mundo anterior (Platão e as suas reminiscências de um paraíso pré-existente) nem aspira ou aceita um mundo além ou acima daquele que nos é evidente (promessa das religiões). Há imperfeição porque

não há poder, domínio sobre uma específica matéria do real (a língua). Os poetas trabalham essa matéria com um saber que lhes advém ou da inspiração divina (divinatória e profética) ou da técnica ou da arte adquirida na aprendizagem e na tutelada tradição. O escritor, não possuindo essas ferramentas fundamentais para o exercício de uma arte que possa ser reconhecível e reconhecida, tem que conceder ao real a sua quota-parte. O poeta, não estando submetido a nenhuma pressão externa, livre e plenamente dono de si mesmo, auto-suficiente como Deus, cria. Assume-se, miticamente, como o pai das suas obras e aspira para si mesmo ser seu próprio pai, diria ironicamente Freud. O problema, se houve realmente problemas (no sentido preciso de *aporias*) para a maioria dos poetas, sejam esses problemas quais forem nas suas mais variadas manifestações (não se conhece de nenhum tempo uma “estética do problema” como a porética o concebe), é que o não envolvimento com o real, com o que está sempre em devir, fazendo do presente um irremeável passado sobrevivendo pelo escrito enquanto resíduo, nunca deu nem dará aos poetas o peso da responsabilidade. Freud disse-o várias vezes: “sem dúvida os poetas são irresponsáveis. Acaso não são os únicos com direito à licença poética?” (Apêndice 6: “Freud, segundo, etc”, no livro *Tetralogia Fática*). O escritor, infelizmente, não se pode permitir ser irresponsável, porque a sua vida está sempre em jogo, em perigo. Terá sempre que responder às injunções do real, à contingência dos acontecimentos e dos factos que perpassam por ele com a inevitável espontaneidade do que é. O escritor inventa, isto é, busca na cegueira em que se encontra (o real é como um sol, mesmo se imperceptível no seu clarão e na sua evidência, ou por isso mesmo) uma saída que será a sua sobrevivência. Daí que cometa muitos erros e passe todo o tempo, de tentativa em tentativa, a errar. Mas também, considerando o outro sentido desse verbo, a tentar, tac-teando e passo a passo, porisma após porisma, contornar os obstáculos aporéticos que lhe surgem em frente, pois é sua indelével condição estar sempre a avançar pela indeterminação do tempo. Embora

muitas vezes, para continuar o caminho que terá que percorrer, dados certos obstáculos enormes, de uma amplidão incontornável, que se levantam em frente, nada mais possa fazer do que regressar atrás na esperança de encontrar uma solução diferente para o problema que o desafia.

A REPETIÇÃO

Só que esse regresso não é um voltar atrás, não se trata de uma correção do mal feito. É trazer do trás (como quem puxa pelo tempo volvido), num impulso ou espasmo ou salto para a frente (isto é, para o presente onde se encontra) um dito que não revelou o que se poderá apodar de não-dito, de não-pensado (porque impensável nesse momento passado). Esse não-dito, que ficou em estado de potência incoativa, vai ser reactivado ou actualizado pela aparente repetição do mesmo (Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Deleuze). Mas como a memória é sempre do presente (Apêndice 7 – m do p, em livros como “O Romance Contemporâneo”) e não do passado (o passado foi um presente que passou no esforço porético, os traços dessa passagem foram apagados pelo tempo, existem muito vagamente na mente de quem escreveu e passou como uma qualquer coisa de indefinido. Logo, essa repetição não significa que vá reaparecer novamente o mesmo gesto, o mesmo movimento, a mesma experiência. Dada a evolução do tempo, as suas convulsões e revoluções, a repetição (em analogia com a música, com uma peça musical, seja ela qual for, por exemplo, uma sinfonia, que vive de sucessivas variações de alguns motivos que fazem a espinha dorsal da obra) irrompe como uma retoma, para se usar o termo de Heidegger. Mas ao contrário da música, pensada numa perspectiva necessariamente espacial, (introduzir aqui a citação de Lessing que aparece no porisma CARO MON-TAIGNE, assim como o problema da pintura decorrente dessa citação e fazer a ligação com o que se segue)...

uma escrita que está à frente de quem escreve e se deixa trabalhar, pois as variações nada mais são do que desenvolvimentos de temas ou motivos iniciais, embora depois, na sua escuta, irrompa a temporalidade musical), a retoma é sempre arbitrária na emergência da sua ocasião temporal, existe e acontece de uma maneira inesperada e involuntária. Não faz parte da porética, não é vocação do livro porético que se acrescenta e se avoluma temporalmente de porismas, intentar uma busca sistemática de um qualquer sentido através de um voltar atrás que espacializaria o tempo. A porética apenas testemunha. O aqui e o agora. A única memória que a caracteriza é a memória do presente. Não é uma obra de arte. É um documento. Mas coisas acontecem na escrita, e um desses acontecimentos tem por nome repetição. Isto é, não é mais do que uma surpresa no meio de tantas outras.

ESTÉTICA DA ESTUPIDEZ

A estética da estupidez procura trazer à tona um dos traços relevantes da atitude do escrevedor. Ao contrário do espanto filosófico mas também poético (que procura traduzir o “*thauma*” grego significando assombro, admiração, perplexidade – ver Platão e Aristóteles) diante do que se nos apresenta como o real, enfim, o maravilhamento por haver qualquer coisa em vez de nada, não se pode esquecer que o verbo espantar (do latim vulgar *expaventare*) traz consigo uma duplicidade: por um lado significa a admiração e o assombro contidos no termo grego, mas também o sentido de afugentar, enxotar, assustar, etc. No escrevedor o que há é a estupefacção, o estupor diante do que é, sem dúvida um maravilhamento como no caso do que acontece aos poetas e aos filósofos, só que essa maravilha, toldada de uma profunda estranheza, só lhe traz confusão e incompreensão. O escrevedor não se assusta perante o real. Fica de boca aberta, incapaz de proferir palavra. Daí a escolha do termo estupidez para a configuração dessa estética. Interessante como certos dicionários colocam o problema da estupidez. Pontifica num deles: “A estupidez deveria

figurar entre as virtudes humanas. Vem do latim stúpeo, stupere, stúpui, que significa estupor, ficar maravilhado. Foram os romanos que lhe deram um valor pejorativo, pois consideravam que não era bom dar ocasião aos que nos rodeiam de conhecer os nossos sentimentos.” (Terei, nesta ocasião, de acrescentar qualquer coisa pressentida por Deleuze, e apresentada assim por um seu comentador: “A estupidéz é transcendental – e não transcendente – porque destrói a ideia de uma razão organizadora. Em vez disso vemos o poder do pensamento em criar conexões ridículas, ctónicas e bizarras sem um fim nem um propósito). Mas essa estética não se resume a esse facto. Apresenta como um dos seus atractivos basilares o conceito de *disparate*. O disparate, entre outras coisas, tem como corolário a seguinte fórmula, expressa agora nesta forma canhestra: “Se muitas das verdades do passado nos parecem hoje autênticos disparates, o disparate de hoje pode ser uma verdade de amanhã.” Um exemplo? Que dizer do famoso verso de Wordsworth: “The child is father of the man;” do poema *My heart leaps when I behold*, de 1802? Bom, para os leitores da época, era ou foi um autêntico disparate. Ou uma tolerada e compreensível licença poética, ou ainda, como diria Coleridge, um exemplo da “suspension of disbelief” que o leitor da época deveria caucionar. Aconteceu que no início do século XX surgem as teorias freudianas. E o disparate de Wordsworth torna-se uma verdade (pelo menos provisória, pois ninguém nos poderá afirmar que o freudismo seguirá impávido e seguro ao longo dos próximos séculos). Logo, a estética da estupidéz elicia o movimento em frente, a invenção intuitiva de um futuro que não existe mas está sempre a ser, no seu fluxo, tocado pelo presente. Os disparates que confundem e desequilibram a lógica e o bom-senso são disparos do inexistente que deseja advir existência. Esse inexistente, ainda irreál, mas pressentido com ou sem razão plausível, exige do escrevedor que o faça vir à luz do dia. O escrito, resíduo que é, pó retido na incomensurável natureza do livro porético, dá conta dessa tentativa na sua agramaticalidade, trazer ao ser o que, ainda não sendo, aspira a ser. Mas

mesmo não sendo, pois é um disparate em presença do que se conhece como real, do aqui e do agora em que se vive e se escreve, esse não-ser já é uma realidade enquanto virtualidade do virtual. Mais. O real, segundo o realismo constitutivo e não constativo de Rosset, considera o pensado, o intuído, como fazendo já parte do real, mesmo que não se apresente como evidência factual. Só que este efeito de uma sombra sem objecto, ou de um eco sem parede, nada mais é do que um nada. Mas como disseram muitos pensadores, antigos e modernos, o nada (o não-ser) também é ou existe. A porética necessita pois do concurso das três facetas que a suportam: A estética da imperfeição, a estética da estupidez e a estética do problema (ver um dos livros mais problemáticos, EM QUESTÃO, da Pentalogia Americana). Todas elas interligadas e entrelaçadas, não se sabendo muito bem onde cada uma começa ou acaba na rede em que se tecem (*A Rede do Discurso*, título de um livro, contendo em si, para que se saiba, um trocadilho que o desvela como “O Discurso do Discurso”, pois a palavra alemã *rede* significa justamente discurso).

A PORÉTICA (2)

Logo, a porética, praxis de quem escreve, deixa marcas no chão da insolvência que poderão parecer atributos da poiesis. Não é porém o caso. O que fica da actividade escritural, os restos, os porismas, não obedecem a um plano prévio nem, por isso mesmo, atingem os objectivos que nunca tiveram (os da perfeição). O que define o escrevedor é o seu desejo, a sua necessidade, de escrever. Pois escrever é-lhe uma terapia. Não é sua intenção a de dizer alguma coisa. A posição, a situação do escrevedor não é muito diferente da de John Page quando afirma: I have nothing to say, I am saying it, and that is poetry. O escrevedor emendaria esta asserção do músico na sua parte final: and that is poretics. O que determina a porética é o acaso dos seus processos, das suas manifestações, das suas tentativas e das suas

decisões – constantes e sempre provisórias (Improvisação Provisória é mais um título de um livro, este no volume NEW ENGLAND). A imagem que Sarah Kofman nos dá em relação ao impulso porético, abrir um poros na aporia, é válida até certo ponto. O meio aquático e marítimo em que o escrevedor navega é a sua característica primeira. Mas uma vez dado o confronto com a aporia, esse encontro (sucessivo ou não) transforma, qual metamorfose inaudita, a água em terra. Isto é, conforme se avança num constante movimento, está-se sempre entre a água e a terra (a porética, ao ter que se figurar em linguagem metafórica, escolheria pois como mais adequada a imagem de um pântano). Caso contrário não se poderia dar conta do processo da repetição. A prática de navegar é possível, de cada vez por outras rotas marítimas, pois que a passagem do barco não deixa rasto nem espuma que dure muito tempo. Mas o livro porético, acaso e ocasião de temas e motivos abordados mais de uma vez em situações temporais e espaciais diferentes porque sucessivas, formando uma narrativa sem história, pois as acções não são concatenadas numa causalidade significativa (é a parataxe que predomina e não a hipotaxe) encerra um testemunho.

Daí a origem na linguagem porética da dança. Música e dança são duas características do gesto porético. Não uma procura da verdade, mas uma outra procura: pró-cura, reintroduzindo-se novamente o efeito mitridático, terapêutico, epulótico da escrita. Na porética, não há avanço para nem pretensão em se alcançar a verdade ou o conhecimento. Há sem dúvida verdades pragmáticas que decorrem da evidência, comprovadas pela experiência quotidiana. Aliás, a porética, em certo sentido, para não se dizer, perentoriamente, em todos os sentidos, é a experiência de uma experiência (A Experiência da Experiência, título de um outro livro em Tetralogia Fática). Isto é, a experiência vivida de quem escreve não pode ser percebida como um “outro” (expressão filosófica em moda nos últimos quarenta ou cinquenta anos) da própria linguagem, pois as duas se envolvem, entrelaçadas, numa mútua (a)filiação. A formulação de

Gadamer parece ainda mais convincente quando afirma que “a linguagem não é só a *expressão* da experiência; é ela própria uma experiência que se reconhece como sendo esta ou aquela específica experiência (sujeita, naturalmente, sob a pressão da contínua experiência vivida pelo escrevedor, a futuras revisões linguísticas”. O que é isto senão a afirmação do conceito de repetição como já foi mais ou menos definido? Mais ou menos porque a complexidade do que está em causa derrota qualquer definitiva explanação. A repetição para Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Deleuze não é, obviamente, a mesma coisa. Mas as reflexões que a ela dedicaram tocam-se aqui e ali formando quase um plexus detectável por qualquer leitor interessado nesta problemática.

O ESCRVEDOR, O POETA

A linguagem porética: a sua característica, a maior parte das vezes, é de ser interrogativa, enquanto a linguagem do poeta é geralmente afirmativa declarativa no que enuncia e anuncia. O poeta continua, dir-se-ia que é essa a sua missão, mesmo hoje, passados dois séculos da teorização romântica, a ser um profeta. Profeta da sua própria criação. Mas também alguém que fala do futuro, ou que no presente já representa os tempos que virão. O mundo que reflecte, ou melhor, o mundo em que já vive por interposta poesia não é o real (o é do que é), mas uma realidade criada para ser autónoma, premonitória, dividindo um outro mundo (e daí a sua função inexorável de sacerdote). Esse mundo, muito compreensivelmente, permanece estático porque inexistente, traduzindo-se e expressando-se apenas esteticamente por um estilo, por uma voz que berra ou sussurra no deserto da contemporaneidade. A língua de que aufere as suas prerrogativas não lhe é suspeita, não teve ou parece não ter tido história. A sua linguagem é sempre originária, pretensamente original, auto-sugestiva. O escrevedor, das poucas coisas que sabe, apesar da muita ignorância que o absorve em interrogação e incompreensão, é que houve

história e há tradição. (A assunção, para o homem que escreve, que não era nem poderia mais ser um poeta, mas apenas um escrevedor, dá-se na encenação levada a cabo no livro *Ao Vivo* – Apêndice 8). O poeta não vem ao poema criado como um objecto estético e independente, fruto de uma liberdade livre. O poeta traz o poema dentro de si, como um tesouro a ser revelado aos demais da tribo. O escrevedor, simples mortal enredado na sua humanidade perecível, pelo contrário, não se serve da escrita para significar, para dar sentido ao mundo em que vive, para anunciar um futuro mais propício à utopia. O escrevedor vem à escrita (e daí a acção, a praxis), e através das palavras tenta chegar à consciência, a ser consciência, isto é, testemunha. Kofman fala da aporia como um problema a ser resolvido. E figura a sua travessia ou o seu contorno (pois a aporia reveste as formas de um promontório ou de um cabo – etimologia da palavra problema) como um *poros*, uma passagem marítima entre as ilhas de uma Grécia antiga. Eu diria que a figura mítica que se perfila aqui, sob a tutela da Deusa Métis, pela sua inteligência prática e pela sua astúcia, é Ulisses. Não será demais chamar a atenção para o poema *Ulisses* (Apêndice 9). (na altura da sua escrita a porética não irrompera ainda como conceito, tendo surgido apenas na passagem de 1998 para 1999, e daí a impossibilidade histórica de apelidar esse texto de porisma) que aparece no romance *Que Estupidez!*, escrito em 2000, publicado em 2003, embora o texto em questão date de 1985, pertencendo a um livro ainda não publicado. A inserção do poema *Ulisses* nesse romance tem tudo que ver com a tomada de conhecimento pelo autor, na época da sua escrita, da existência de Sarah Kofman, e do seu conceito de *poros*. Como se poderá compreender, foi com um certo júbilo que se soube que essa problemática tinha sido abordada apenas dois anos antes do aparecimento da “porética” (ocorrido no final do romance *PALINGENESIA*, escrito no fim dos anos oitenta, mas vindo a lume apenas em 1999) no seu livro *Comment s'en sortir?* E três anos antes das *Apories*, de Derrida. Se se acreditasse em Hegel dir-se-ia que o espírito do tempo até é uma

realidade. Kofman vê o *poros* como uma outra via, talvez a única, para se atingir a verdade e o conhecimento. Daí que o diferencie do *odos* (caminho terrestre e permanente) que está na origem do termo método. Mas aí a autora vergou-se ao império platônico, o que não deixa de ser muito estranho numa descendente de Nietzsche (e de Freud, que sempre sorriu do logro implícito na ideia de criação veiculada pelos artistas). Não é pois por acaso que as ciências da comunicação e da pedagogia se tenham apropriado das possibilidades contidas no vocábulo *poros*. Ao ponto de a língua portuguesa, na sua vertente brasileira, e graças à intervenção do professor Ciro Marcondes Filho, averbar como contraste ou substituto do método o termo “metáporo”, mais consentâneo com as necessidades de se compreender e estudar todos os problemas atinentes à comunicação no mundo contemporâneo. Ou o de “porografia”, introduzido por Danielle Naves de Oliveira, estudiosa no mesmo ramo da ciência: a comunicação. Que é o que a linguagem porética pretende ser, mesmo se, pela natureza dos seus pressupostos existenciais, essa escrita não necessite de leitores nem de diálogos. Não se pode esperar que resíduos verbais, rascunhos, restos de uma praxis existencial possam entabular uma conversação. Mas há tanto mistério nas malhas e redes do mundo, há tantos fenómenos e acontecimentos que, de uma maneira transparente ou insidiosa, se introduzem na perplexidade contundente ou eufórica do quotidiano, e tudo isso como se fosse a coisa mais simples do mundo, ou como se nada fosse.

A PORÉTICA (3)

Só que a figuração de uma abertura, de uma passagem, formulada por Sarah Kofman, levanta, obviamente, problemas à tentativa de conceptualização da porética e da linguagem porética. Porque não explica, ou ignora, o processo da repetição. Ou o insinua (nunca tive acesso a um livro de Kofman, e por conseguinte posso ser injusto nestas afirmações) implicitamente pela pressuposição de que em

cada viagem no mar o caminho tomado seria um outro, dependendo da tática mais oportuna e eficaz para levar o barco a bom porto, uma vez que no líquido não há traços de passagens anteriores. Cada viagem seria, em certo sentido, única. Clément Rosset concordaria com esta perspectiva. Daí que em porismas como “A MEDITAÇÃO”, do livro *QUASE*, se veja escrito: “Não se concebe conceito o que aceita o momento audaz da chegada à consciência, (...)” O momento, diria Rosset, não o confundindo com o instante, duas coisas diferentes, é sempre um aqui e agora da relação que se estabelece com o real, ou melhor, é o real enquanto diferenciação do seu “duplo” (a existência filosoficamente moral de um passado – Platão e o seu mundo das ideias perfeitas – ou um vago futuro depois da morte: a promessa da religião, pelo menos da cristã. Esta aludida consciência no porisma em questão, ao contrário da estudada e veiculada na fenomenologia de Husserl, é antes “uma ciência onde não se descobre nem se prospera no conhecimento de que os dias são feitos, desfeitos, refeitos trilhos e ritos de um jogo, etc.” Logo, mesmo sem o figurado de uma passagem (porética) líquida na extensão caótica do mar, não deixando traços (não permitindo pois um método capaz de nos levar ao conhecimento, o mesmo é dizer, a uma verdade absoluta, na passagem temporal os dias, ao serem feitos, desfeitos, refeitos mesmo nos seus trilhos terrenos, aparentam-se com o *poros* grego, afastando-se assim de um qualquer método. Pois a passagem é provisória, é feita, mas não para sempre. Fica logo desfeita. Para novamente “vir a ser” (advir) refeita. Este *refazer* é justamente o momento, a ocasião, num outro dia e num outro espaço, numa outra tonalidade afectiva, do trilho que fora desfeito pela passagem inexorável do tempo. Este refazer é uma repetição.

A REPETIÇÃO (2)

Que é, segundo Heidegger, num sumário aqui expresso com as suas imprecisões e necessárias simplificações, a actualização do que

anteriormente ficara dito. Esta actualização ou esta recuperação de uma vivência passada (da actividade do pensar) não é a definitiva completude ou resolução de qualquer coisa da ordem da meditação filosófica que ficara incompleta ou não perfeitamente explicitada. É sempre, invariavelmente, a introdução de uma outra faceta do problema tentando colmatar o que não ficou dito. Logo, o problema, devido à passagem do tempo, na sua temporalidade existencial, vai sendo tratado e equacionado de diversas maneiras. O importante é passar ou exaurir todas as suas possibilidades heurísticas. Na porética não se procura chegar a uma solução, porque ela não existe. E se e quando esporadicamente irrompe no horizonte do concebível, é mais fruto do acaso do que de um saber entretanto adquirido. A atitude porética, céptica e relativamente realista como é, não pressupõe que se possa almejar por um porto ou uma casa, isto é, não vive da ilusão de uma destinação. O fim do caminho aberto penosamente na aporia é avançar para que a paralisia não se instale numa paragem que poderia abeirar a loucura: a finalidade dessa tentativa de passagem coincide com a sua própria praxis. Na porética tenta-se resolver problemas pontuais com saberes provisórios num constante avançar para um lugar nenhum. O importante é progredir, é o seu movimento sempre em frente. A repetição, como diria Kierkegaard, não é um voltar atrás, é catapultar esse atrás ao presente num salto que parece iniciar um futuro. Mas o futuro, sempre imprevisível, acaba-se no momento presente. Lembremo-nos, já agora, da definição de *repetição* de Kierkegaard, e que, segundo alguns pensadores mais recentes, está *oculta* ou implícita na repetição heideggeriana pela simples razão de haver também entre os filósofos uma “anxiety of influence”: “Diga-se o que se disser, esta questão jogará um papel muito importante na filosofia moderna, pois a *repetição* é uma expressão crucial como o foi a “lembrança” para os Gregos. Tal como eles ensinaram que todo o conhecimento é uma lembrança, a filosofia moderna ensinará que toda a vida é uma repetição. O único filósofo moderno que pressentiu esse facto foi Leibniz. A repetição e a

lembrança são o mesmo movimento, excepto em direcções opostas, pois o que é lembrado já foi, repete-se para trás, enquanto que a repetição genuína é lembrada para a frente. A repetição, por conseguinte, se isso for possível, torna uma pessoa feliz, enquanto a lembrança fá-la infeliz. (etc.)”. Ignoro de todo o número de comentadores que se debruçaram sobre esta famosa definição do conceito de repetição. Centenas, possivelmente. Mas ao transcrevê-la agora mesmo sou tomado de uma perplexidade. Kierkegaard, ao tratar o problema da reminiscência platónica, liga-a à possibilidade de se adquirir o conhecimento. Mas ao propor (como se ele fosse a modernidade do seu tempo) o conceito de repetição ele não o liga ao conhecimento, mas à vida. E como se não bastasse o raciocínio especioso que explora com uma acuidade extraordinária, ajunta: “A repetição, por conseguinte...(e depois muito cepticamente), se a felicidade (o isso) for possível, torna uma pessoa feliz”. A porética, como atitude, como experiência, humana e da escrita, sem dúvida um abrir caminho onde não há caminho, não aspira, como já foi sugerido, nem ao conhecimento nem à verdade. Deseja, se isso for possível, a felicidade.

A PORÉTICA (4)

A porética não é uma via com uma destinação certa ou incerta, é um movimento terapêutico, em o que é importante é o deambular pela língua na esperança de se encontrar algum conforto. Mesmo se esse movimento assinalável pela e na sucessão dos porismas seja balbuciente, repetitivo, errático, imperfeito, excêntrico, ignorante. E muitas vezes mitridático. Numa permanente negociação com a língua que o escrevedor tem que habitar. À tradição o que é da tradição, à porética o que é da porética. O negócio nem sempre é fácil. Exige certos compromissos que só a situação precária do escrevedor pode explicar. Compreende-se pois agora que a imagem de Sarah Kofman, fundamental como é para a percepção do gesto porético,

não possa ser completamente (mas quem deseja a completude, o acabamento do quer que seja?) adequada ao que se passa num livro porético. O livro porético não reflecte a vida nem cria um mundo pela intervenção de uma consciência confrontando as vicissitudes do real, confunde-se antes, muitas e muitas vezes, com a vida. Daí a confusão, numa das suas facetas mais relevantes. Fusão com. Concomitância (tenha-se em conta a sua etimologia: companhia). Facetas, vertentes, polifonias, traços, jeitos, porque cada conceito explorado e implicado pela porética modifica-se ou metamorfoseia-se conforme o contexto em que está a ser vivenciado e evidenciado. Está sempre numa agitação apodemiálgica, movendo-se num constante frenesi. Variante talvez débil de uma atitude nómada pensada por Deleuze. À procura (pró-cura: para a cura) de uma panaceia capaz de aliviar os males do corpo (próprio e do mundo). A escrita porética, muito compreensivelmente, não tem pretensões a uma genialidade mítica ou heróica que absorve ainda a ilusão das populações da terra. Daí a sua indiferença perante o que se pensa que é a perfeição. Que não pode ser, por mais que se tente, e muitos o tentaram, ser pensada. Pois a perfeição, Michael e Marianne Shapire o afirmam, “quaisquer que sejam as suas propriedades positivas, necessariamente envolve a cessação do dinamismo (da vida). Qualquer coisa que seja dinâmica permanece fundamentalmente in *statu nascendi*, isto é, não atingiu o seu ponto terminal. Na realidade, no que respeita aos seres humanos, a verdade do apótegma *errare humanum est* reside precisamente na incompatibilidade de se estar vivo e simultaneamente livre de qualquer imperfeição. Por outro lado, a perfeição só pode ser concebida como um fim, para lá do qual não há mais nada. Analisada assim, tem que haver o envolvimento necessário da ideia de morte na perfeição”.

A ESTÉTICA DA ESTUPIDEZ (2)

Abrir caminho, ou melhor, tentar abrir caminho ou caminhos no futuro que se adivinha ou anuncia ou toca no presente, é uma das predisposições da estética da estupidez, através da noção de “disparate”, como já ficou dito. O disparate, neste contexto, e tendo em conta a sua etimologia, é o que separa. É o que se separa do presente. Mas quem dispara em frente esses autênticos disparos não só sonoros como conceptuais não é um profeta, aquele que chega antes do tempo. É um simples escrevedor, esse homem que sente o desejo ou a necessidade de escrever, mas sem utensílios geniais, desprovido de arte, de técnica, de um poder para fazer quer uma coisa quer um objecto. O disparate é um impulso verbal, um berro quase físico, uma intuição claudicante dirigido, no presente do momento, para uma terra de ninguém. Não faz sentido. Poderá nunca vir a fazer sentido (é estúpido). Mas o sentido, na sua proverbial complexidade, não é qualquer coisa que chega de mão beijada do futuro inexistente. Tem também que ser inventado, pois, em última análise, é uma busca. O mundo, para o escrevedor, não faz sentido. O real, do mesmo modo, não faz sentido. Mas é. E ser transporta em si muitas possibilidades. O que diz, em suma, a estética da estupidez? (ler o texto PARA UMA ESTÉTICA DA ESTUPIDEZ, ínsito no livro DA ESTUPIDEZ, um dos cinco volumes que formam a Pentalogia Americana).

(Faltam neste arremedo, possivelmente para sempre provisório, os apêndices, isto é, algumas citações.)