

**Saber dizer, ousar exprimir:
Conversa com José Gil a propósito da éfrase**

José Gil

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Emília Pinto de Almeida

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

A maioria da gente enferma de não saber dizer o que vê e o que pensa. Dizem que não há nada mais difícil do que definir em palavras uma espiral: é preciso, dizem, fazer no ar, com a mão sem literatura, o gesto, ascendentemente enrolado em ordem, com que aquela figura abstracta das molas ou de certas escadas se manifesta aos olhos. Mas, desde que nos lembremos que dizer é renovar, definiremos sem dificuldade uma espiral: é um círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se. A maioria da gente, sei bem, não ousaria definir assim, porque supõe que definir é dizer o que os outros querem que se diga, que não o que é preciso dizer para definir. Direi melhor: uma espiral é um círculo virtual que se desdobra a subir sem nunca se realizar. Mas não, a definição ainda é abstracta. Buscarei o concreto, e tudo será visto: uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma.

(Fernando Pessoa - Bernardo Soares)

Uma pequena nota, em jeito de preâmbulo. Esta conversa surgiu da convicção de que uma reflexão alargada acerca da éfrase – dispositivo retórico em foco no presente número – poderia funcionar como mote para discutir parte importante do esforço filosófico de José Gil. Apesar das particularidades do seu contexto histórico-literário, tal dispositivo deixou

marcas, actualizando-se, nas múltiplas feições que os discursos sobre arte tomaram ao longo de toda a modernidade e, entretanto, também na nossa contemporaneidade. São essas marcas que, de uma maneira ou de outra, a escrita de Gil acusa, enquadra e ajuda a avaliar, ao inquirir “como descrever a percepção d[a] camada hilética a que pertence a cor” (Gil 2010: 49) ou ao indagar uma “gramática intervalar” (*idem*: 45) da pintura, da composição musical e da dança.

Fiel ao princípio deleuziano segundo o qual à filosofia caberia, acima de tudo, inventar conceitos – tarefa tão criativa como a descoberta de “perceptos” e “affectos” a que estariam incumbidas as artes plásticas, ou a descoberta de “functivos”, da responsabilidade da ciência (Deleuze/Guattari 1992: 104-176) –, o autor propôs e reinvestiu toda uma série de vocábulos e expressões, dando-lhes elasticidade conceptual e acutilância crítica. Dessa série, diversificada, saltam à vista os conceitos que directamente se medem com a especificidade do artístico, muitos dos quais aflorarão nas próximas páginas.

Partindo do espanto suscitado pelas imagens “intensivas” da matéria sensível (Gil 2010: 51), Gil tem efectivamente desenvolvido um trabalho original em torno da arte e da sua experiência, capaz de elucidar ou, ainda, de integrar as mudanças imaginativas e intelectivas que – tanto ao nível da produção como ao nível da recepção – advêm do confronto com aquela matéria. Para além disso, os fenómenos de transmediação – “fenómenos de limiar” (Gil 2005: 11) por excelência – ocupam lugar de relevo no pensamento que foi elaborando. Um pensamento que, ademais, acolhe e aprofunda vários aspectos que, enquanto operação discursiva, a éfrase levanta (desde a condição metalinguística da linguagem à oposição entre o discreto verbal e o contínuo do traço ou do esboço plástico, do som, do gesto).

Mas outros nexos entre o pensamento do autor e o tema que aqui nos mobiliza merecem ser evidenciados. Refiram-se, nomeadamente, os seus estudos acerca de tantos escritos de artista, nos quais sublinhou o alcance teórico como, por vezes, poético das palavras com que Klee, Malevitch, Duchamp ou Merce Cunningham abordaram a singularidade das suas práticas e os *media* que souberam transformar. Apontem-se os textos que assinou acerca do modo como certos escritores, a seu turno, encararam as outras artes (caso sintomático de Valéry meditando sobre o labor coreográfico). Citem-se os ensaios em

que, ele próprio, se lançou em minuciosas análises, acompanhadas de uma versátil e deveras inventiva proliferação vocabular, a partir das obras de Mondrian, Rothko, Beuys, bem como Ângelo de Sousa, Álvaro Lapa, Jorge Martins. E destaquem-se, por fim, os inúmeros momentos em que se debruçou sobre a forma como Kant, Merleau-Ponty ou Walter Benjamin trataram, respectivamente, a “música como língua das afecções” (Gil 2010: 31), *O Visível e o Invisível*, a “atmosfera (dinâmica, turbilhonante) do espaço colorido” (Gil 2005: 318).

Durante vários anos professor na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Gil escreveu um número considerável de livros, entre os quais: *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia* (2005 [1996]), *Metamorfoses do Corpo* (1997), *Movimento Total – O Corpo e a Dança* (2001), *A Arte como Linguagem – A “Última Lição”* (2010), *Poderes da Pintura* (2015) ou o recentíssimo *Ritmos e Visões* (2016). Embora, neles, a centralidade dos problemas de “Estética e Metafenomenologia” – retomemos, por facilidade, o subtítulo de uma das obras – seja flagrante, é preciso salientar uma linha potente que os percorre e que, afinal, permite compreender a dita “experiência estética” no seio de um âmbito mais lato. Trata-se de uma linha que, conforme veremos, desemboca na defesa de “uma outra teoria do inconsciente” (Gil 1997: 193), menos restritiva e particularizada do que aquela inaugurada por Freud. Da sua consideração resultará, aliás, uma perspectiva assaz surpreendente da possibilidade ecfrástica.

Como lidar com a desestabilização dos hábitos perceptivos que a arte precipita? Como reflectir sobre ou a partir dela, contornando os vícios de um arreigado – e, portanto, quase indiscernível – logocentrismo? Como, ainda, respeitar – em tentativas análogas às referidas – aquilo que seria da ordem do “impensável” (Gil 2001: 220)? Como, por exemplo, prestar justiça à ilegibilidade da mancha, à fluência do corpo em movimento, ao transporte que a música potencia, à desorganização – sintáctica, rítmica, semântica – da palavra que a poesia propõe?

E o que acontece nas passagens de um “código sensorial” (Gil 2005: 276) ou de um suporte para outro? Como equacionar as relações entre as artes? Como constituir um idioma apto a sinalizar tais passagens e relações? Eis o conjunto de interrogações que

serviram de base para a entrevista que se segue. Nela, como não poderia deixar de ser, a “renovação” linguística da materialidade ou da veemência pictórica, sonora, gestual – e, até, poética – estará em permanente escrutínio. Ao conduzi-la, pretendeu-se sobretudo mapear algumas questões, directamente ligadas a essa renovação, bem como indicar o amplo campo problemático que se abre através da atenção à zona de “fronteira” (*idem*: 14), em que a transposição inter-semiótica, enfim, ocorre.

*

Comecemos por atentar na prática da éfrase, prática que diz respeito à recriação/configuração discursiva de objectos e processos artísticos.¹ Trata-se de uma prática que, ao fim ao cabo, enfatiza – como que amplificando-a – a vocação metalinguística da linguagem, à qual tem votado tantas páginas. Quer falar-nos dessa vocação?

Com certeza. Antes de mais, em que é que ela consiste? Nomeadamente, na possibilidade de definir, através das palavras, o que as distintas artes fazem segundo outros meios – possibilidade na qual, já o veremos, a éfrase assenta. Concebo essa vocação a partir da ideia, para mim muito importante, daquilo a que chamo “inconsciente da linguagem”. O inconsciente da linguagem começa a formar-se desde cedo, à medida que a criança ouve e apreende diversas coisas, às quais faz corresponder signos subtis de prazer ou de dor, transformando-os num grito, num esgar, num gesto, etc. Françoise Dolto mostra como, na história da formação da linguagem, tais signos sedimentados no corpo se inscrevem também nos fonemas, sendo depois retomados, a um nível posterior dessa formação, nos morfemas, nos sintagmas, e por aí adiante, de acordo com a sucessão de cada estádio da formação da sexualidade infantil – é uma história sexual da linguagem, a de Dolto. Interessa-me sobretudo este processo de retoma de níveis anteriores num nível mais abstracto, retoma que jamais cessará de interferir no que, entretanto, vai ser dito e expresso pela linguagem verbal, finalmente constituída. É por causa dela que o signo linguístico tem o poder de designar todos os outros, funcionando de facto como uma espécie de meta-semiótica. A vocação que começámos por referir é então uma vocação para dizer e exprimir

(não é a mesma coisa, atenção!) o inconsciente da linguagem, o qual remete, como indiquei, para um largo espectro de semióticas corporais.

Relaciona, portanto, o inconsciente da linguagem com o corpo...

Trata-se de uma relação fortíssima!

Essa relação exige que não negligenciemos a sede corporal da linguagem, arredando o corpo da sua compreensão?

Mas não há como fazê-lo! É do corpo que tudo parte!

Lembro-me de um trecho de *Movimento Total*, onde – a propósito de Pina Bausch e do “apelo à linguagem” (Gil 2005: 51) que perpassa sistematicamente nas peças por ela assinadas – explica essa relação de modo exemplar. Diz: “Uma palavra vem sempre rodeada de emoções não-definidas, de tecidos esfiapados de afectos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço” (Gil 2001: 218). E acrescenta: “Não se trata de um ‘contexto’ [...], mas de qualquer coisa que penetra em todas as direcções daquilo que, no corpo, pode produzir sentido ou está ligado ao sentido” (*ibidem*).

É isso. Na teoria que acabo de referir, elaborada por Dolto em torno das fases erógenas da constituição da linguagem – outra maneira, entre tantas, de encarar a questão – , aquilo que os fonemas vão restituir, transformado, são justamente inscrições no corpo, nos órgãos do corpo, da criança. Do solo corporal da linguagem é que surge, aliás, a sua vocação metalinguística, bem como a sua capacidade para – insisto – dizer e exprimir uma imagem pictural, coreográfica, sonora...

Gostava que esclarecesse porque é que insiste na distinção entre “dizer” e “exprimir”.

“Dizer” é mais vasto do que “exprimir”. Ao dizer não só nos exprimimos como, por exemplo, nomeamos. O dizer implica – de um modo mais ou menos explícito – a função expressiva da linguagem. É importante não esquecer, porém, que toda a expressão requer uma transmutação de um ou de vários conteúdos – semânticos mas ainda, como vimos,

gestuais. Há, assim, qualquer coisa na expressão que é da ordem da passagem do informe – uso o termo, à falta de melhor – para a forma.

Falemos directamente dessa passagem, tendo em conta a operação da éfrase. Como, transmutando-a, lida afinal a linguagem (verbal, articulada) com a diferença semiótica da pintura, da dança ou da composição musical?

Entendo que a possibilidade da éfrase deriva directamente do inconsciente da linguagem. A capacidade de transmutar ou traduzir um gesto num som, a cor numa palavra, tudo isso está contido ou latente na linguagem, apta a remeter, então, para outras realidades psico-estéticas. Esta capacidade foi estudada por Daniel Stern. Ao fazê-lo, Stern cunhou o conceito de “transferência amodal”, o qual indica, precisamente, a passagem de um sentido (ou regime semiótico) para outro. Quando falamos em “cromatismo musical”, damos conta de uma transferência desse tipo. Não é difícil perceber como tal transferência tem a ver com a operação da éfrase: há qualquer coisa que vem do pictural, que cruza o musical, e que finalmente passa, afectando-a, para a linguagem verbal, por via da escrita.

Mas o contrário também se verifica. Percebi-o quando vi coreografias feitas a partir de conceitos filosóficos e, logo, a partir de palavras. Não é por acaso que, hoje, tantos coreógrafos e bailarinos estudam filosofia. Coisa que me espantou, e que levei algum tempo a compreender... Sempre tive a maior desconfiança relativamente às obras de arte que querem ser como que a aplicação de um conceito. Em geral, dá asneira. No entanto, vi coisas notáveis nesse campo. Também a linguagem traz matéria à expressão artística não-verbal, neste caso à dança. Na dança, ocorre uma metabolização do teórico que o torna verosimilmente performativo. Imediatamente performativo. É muito surpreendente.

E o silêncio? Que lugar ocupa na complexa economia que descreve?

O silêncio é determinante. Não pode haver passagem de campo semiótico para novo campo semiótico sem que haja uma passagem pelo silêncio, pelo vazio... O silêncio tem contornos, tem ritmo e intensidade. Nem todos os silêncios se equivalem. Há silêncios calmos, há silêncios ríspidos... Poderíamos pensar numa retórica do silêncio, que deve ser levada a sério.

Destacou Dolto e, posteriormente, Stern, ambos psicólogos/psicanalistas ou psiquiatras infantis. Que há de tão fundamental no universo da infância para devermos voltar a ele ao avaliar a percepção estética?

O universo da infância é “antepredicativo” (sirvo-me do jargão da fenomenologia). Mas, ao mesmo tempo – não podemos ignorá-lo –, desde que nasce, a criança está completamente imersa, mergulhada, na linguagem. Como fui antecipando, todo o dizer envolve uma transferência expressiva, por mínima que seja. Mesmo se residual – o que, claro está, diz respeito à ideia de um inconsciente da linguagem –, há sempre um veio expressivo que se manifesta na designação, bem como na descrição de qualquer matéria, nomeadamente, ou sobretudo, artística. Verifica-se, pois, uma influência do verbal para o ante-verbal – e não apenas no sentido inverso. O que não deixa de ser curioso e, de resto, paradoxal é que a linguagem venha moldar ou, mesmo, permitir reconhecer essa matéria como “antepredicativa” (como “ante”, “pré”, ou “não-verbal”). É esse carácter paradoxal que me interessa compreender e explorar – e que, aliás, me parece importantíssimo para resolver algumas aporias das teorias linguísticas.

Está a reportar-se, concretamente, ao movimento que – em *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, por exemplo – designou como “pós-pré-verbal” (Gil 2005: 97), movimento de “retroacção da linguagem sobre a massa amorfa de sentido de onde [ela] veio” (*idem*: 96). À maneira da articulação, acima sugerida, entre corpo e inconsciente da linguagem, também a consideração daquele movimento promove a destituição da simples oposição palavra/imagem mas, ainda, espírito/matéria.

É evidente.

A “linguagem descobre essa massa não formada *retrospectivamente*, depois da sua própria constituição enquanto sistema de signos” (*ibidem*), explicou então. E descreveu-a como uma espécie de “ganga não-verbal (gestual, prosódica, sensorial)” que a linguagem deixaria “flutuar à sua volta” (*idem*: 97), dela sempre se alimentando.

Os casos mencionados, solidários com a operação da écfrase, apontam para a necessidade de complexificar as equações em que qualquer um dos pares indicados – palavra/imagem, espírito/matéria – esteja em causa.

Sem dúvida. E isso tem fortes implicações para a crítica, constituindo-se, desde logo, como um problema, ou um desafio ao seu exercício.

Concentremo-nos pois, por breves instantes, na crítica. Não será que, finalmente, todo o discurso sobre arte se mede com a ambivalência entre dizer e exprimir que, conforme parece propor, caracterizaria a écfrase?

Pode afirmar-se que, para restituir aquilo que está incarnado numa obra artística, a crítica deveria ela mesma tornar-se expressão. Ou, no limite, obra de arte. Esta é uma ideia romântica, a da crítica como obra de arte. Mas é uma ideia que não é nada absurda. De maneira nenhuma! Simplesmente, a crítica acumula outras funções, outras virtualidades. Nela não se trata apenas de restituir – expressiva e, até, poeticamente – o pictural, o coreográfico ou o musical. Mas, ainda, de apresentar a génese de dada obra, de indicar os vários passos do seu “processo criativo”, etc.

Segundo sugere, é quando ousa tornar-se expressão que a crítica melhor exhibe, então, a sua matriz ecrástica...

E é assim porque a écfrase não só sublinha a condição metalinguística da linguagem, como põe em evidência a sua dimensão artística, criadora. O que, para mim, é mais interessante na écfrase – e que, enfim, talvez ajude a explicar a sua redescoberta contemporânea – é que ela corresponde, ao mesmo tempo, a uma operação retórica e a uma realidade efectiva.

Esbarramos de novo na ambivalência entre “dizer” e “exprimir”... Mantendo-a no horizonte, e recuperando da epígrafe as palavras de Pessoa, poderíamos resumir: a écfrase oscila entre a “definição abstracta” (“definir em palavras”) e a concretização poética (“fazer”, na linguagem, como se faz em gesto, “com a mão”, renovando as possibilidades da língua). Ao oscilar entre esses dois pólos, ela dá conta do processo de transposição

inter-semiótica, simultaneamente sinalizando o espaço entre escultura e escrita, ou entre pintura e escrita.

A écfrase é mesmo exemplar do que se passa num espaço intervalar, entre escultura e escrita, ou entre pintura e escrita, como refere. Comprova-o quase. E é isso o que nos importa. Ver o que se passa nesse espaço.

Insistamos na ideia de *entre* – ideia particularmente produtiva para a presente discussão. “Intervalo” (Gil 2005: 99) mas, também, “limiar” (*idem*: 11) e “charneira” (*idem*: 30) são termos que povoam os seus textos. Porque importa, finalmente, salientar esse espaço intervalar?

De uma maneira muito geral, pode dizer-se que o protagonismo dado ao intervalo no pensamento crítico do século XX vem de Freud. Foi Freud o primeiro a mostrar quão relevante era o intervalo – no “lapso”, por exemplo. Foi ele, de resto, que o pensou como uma espécie de acesso imediato – quer dizer, não mediado – ao inconsciente e, logo, ao real. Real finalmente bem mais vasto e complexo do que o mundo oferecido pela “abominável terceira dimensão”, como lhe chamou Pessoa. A partir de Freud disseminou-se uma atenção a tudo o que não era macroscopicamente visível. A atenção ao “espaço entre” foi, de facto, paralela à atenção à microscopia, estendendo-se a todos os domínios científicos e humanos – à história e à crítica de arte, ou à estética e à filosofia, nomeadamente. Essa mudança de escala da esfera do “macro” para o plano do “micro” foi fundamental a vários níveis. Desde logo porque nos permitiu reconhecer a dimensão lacunar do próprio pensamento e, até, dos nossos gestos, dos nossos comportamentos, constantemente interrompidos ou suspensos. Isso é muito claro em autores como Deleuze ou Foucault, autores que permanentemente insistiram na importância do espaço intervalar. Mas, ainda, antes deles, em Merleau-Ponty que, por exemplo, mostrou que todo o visível aponta para um não visível.

Passará a compreensão da relação entre as artes pela atenção a esse espaço? “Tradução” (Gil 2005: 276), “transdução” (Gil 2001: 97), “modulação” (Gil 2010: 31), “contaminação” (Gil 2010: 47), “impregnação recíproca” (Gil 2001: 179), “alusão rítmica” (Gil 2010: 47), “devir” (Gil 2005: 276), “osmose” (*idem*: 11) – refiro apenas algumas das

muitas designações mediante as quais se reporta, tanto quanto creio, a fenómenos idênticos ou equiparáveis entre si –, são operações a destacar a tal respeito? O que se joga nelas, afinal?

O que se joga nelas – e daí o destaque que lhes dou no meu trabalho – é precisamente saber o que se passa “entre”, no espaço intervalar, como operação. Como operação cognitiva, semiótica, etc. E isso é extremamente importante porque – insisto – nos aproxima muito mais do real. Coloca-nos imediatamente numa escala microscópica, molecular. Vivemos numa espécie de vertigem da exploração do “micro”: a “micro-política”, de que se fala, a “nano-tecnologia”... Tudo é “micro”, agora. À maneira da “micro-física”. Simplesmente, isso veio levantar imensos problemas.

É que não chega dizer: “ah, o intervalo”, “o espaço intervalar” – e o mesmo se passa com o “silêncio” ou com o “vazio”, de que falávamos há pouco. Isso já foi dito, até à saciedade. Interessa, agora, ir para além da mera constatação: cartografar esse espaço, ver o que, nele, realmente se passa. Entender o que é da ordem do ínfimo, do quase imperceptível mas, também, do dinâmico, contra o estático. E isso implica uma revolução do pensamento.

Porquê?

Porque fazê-lo supõe toda uma outra maneira de pensar, que desloca a nossa própria compreensão do simbólico e do seu lugar. O que exige imenso cuidado epistemológico. Nós herdámos toda uma tradição de pensamento sobre arte – mas não só – que isola o simbólico, o imaginário. Uma tradição segundo a qual o plano das imagens é auto-suficiente e autónomo, privilegiando a forma sobre as forças. Como se elas – as imagens – não resultassem, afinal, de forças. Veja as consequências desta concepção em todo o tipo de hermenêutica...

Há dificuldades acrescidas sempre que tentamos discutir criticamente fenómenos como aqueles, atrás elencados. Faltam-nos os conceitos, ao mesmo tempo que nos confrontamos com a exiguidade dos complexos vocabulares que cada disciplina académica – como área de saber delimitada – foi adiantando e mantendo, de parte a parte.

Faltam-nos, é verdade. Mas falta-nos, sobretudo, uma compreensão global – ou mesmo, quiçá, uma “teoria” – do intersticial. Já há muita coisa feita. Não estamos na total virgindade. Simplesmente, o que há é local.

Seria preciso sair desse campo isolado de cada área de competência, e cruzar os domínios...

Mas está a ver? A “interdisciplinaridade”, a “transdisciplinaridade”... É tal e qual o “intervalo”, ou o “vazio”. Não vale a pena estar a falar mais nisso. Vamos é trabalhar nisso. Com isso. São coisas concretas, sabe?

Bom, para começar, talvez fosse necessária, antes de mais, outra organização das áreas de saber na Universidade. Não?

Claro! É que, de facto, essas descobertas locais não transformam a nossa *Episteme* do conhecimento, global, das ciências humanas...

Mudar de paisagem epistemológica, perseguir a tal revolução no pensamento de que falava... Bem vistas as coisas, é quase como saltar do paradigma da física mecanicista para o paradigma da física quântica!

Sim, se quiser.

Eu percebo que o seu trabalho tem muito a ver com esse esforço, que é simultaneamente filosófico e conceptual. É por isso que fala de uma “metafenomenologia”? Para responder às dificuldades que apontou, questionando ainda a rigidez, e eventual obsolescência, das circunscrições disciplinares que herdámos?

Sim. Mas “metafenomenologia” é um termo que, entretanto, abandonei. Não é um bom termo. Porque deixa indeterminado o “meta”. E dá a impressão de visar o prolongamento da fenomenologia, quando o salto que se está para fazer – um salto de paradigma, como bem notou – implica também uma ruptura. O que é que eu quero dizer com isto? A fenomenologia parte duma série de figuras metafísicas, que têm de ser modificadas.

Desde logo a figura, ou ideia, de “sujeito”?

Por exemplo. Mas, ainda – como vimos –, a ideia da primazia de uma forma em relação às forças, da primazia da escala macroscópica relativamente ao “infra”... Atenção! Eu digo “primazia”! Não estou a varrer ou a apagar o “macro”, que também é importante. Os dois planos estão interligados, não vivem um sem o outro.

No fundo, o que defende é que – conforme acontece noutros ramos do conhecimento – saibamos olhar para a poesia, para a pintura, para a música ou para a dança, fora das coordenadas da noção euclidiana de espaço e para além de uma compreensão linear da temporalidade. Que tomemos em consideração as forças e não apenas as formas. É que as forças extravasam os contornos e os limites das formas, fazendo-as resvalar umas nas outras e, por isso mesmo, permitindo-nos compreender o incessante movimento que as anima. Não os referimos aqui, mas os conceitos de “imanência”, de “virtual” e de “actual” ou, mesmo, o de “pequenas percepções” – sobre os quais sistematicamente se deteve – são úteis a este respeito. Em concomitância, defende que se integre, de uma maneira inequívoca, a ideia de “inconsciente” nas ciências sociais e humanas, muito nomeadamente no estudo das artes. Afinal, advoga que a experiência estética não é uma experiência confinada ao domínio do consciente, procurando mostrar que, nela, o fundamental ocorre sempre a outro nível. Não é assim?

Absolutamente. E, nesse campo, sabemos pouquíssimo, depois da obra monumental de Freud. Ver o que Freud produziu como conceitos, ele e a sua escola, naquela época... É extraordinário. Agora, o inconsciente que nós queremos, ou devemos, explorar é outra coisa, já. É outra coisa. Há estudos que se fazem actualmente sobre o “inconsciente inteligente”. O “inconsciente inteligente” pouco tem a ver com o que Freud propunha. Freud afirmava que o inconsciente não era inteligente – nem inteligente, nem estúpido, de resto. Para Freud, ele não produzia nada. Apenas reelaborava o conhecido, mais ou menos recalcado. Ora nós sabemos, hoje, que o inconsciente produz imensa coisa nova. É um outro conceito de inconsciente que é preciso desenvolver, então. Um conceito de inconsciente produtivo, construtivo. E já não o inconsciente definido pela negativa, pela repressão e pela censura, de que falava Freud.

Para terminar...

Para terminar, gostava de citar um excerto de Fernando Pessoa-Bernardo Soares, do *Livro do Desassossego*, que destaco e analiso no meu último livro, *Ritmos e Visões*:

As phrases que nunca escreverei, as paisagens que não poderei nunca descrever, com que clareza as dicto à minha inercia e as descrevo na minha meditação, quando, recostado, não pertenço, senão longinquamente, à vida. Talho phrases inteiras, perfeitas, palavra a palavra, contexturas de dramas narram-se-me construídas no espirito, sinto o movimento metrico e verbal de grandes poemas em todas as palavras [...]. Mas se der um passo, da cadeira, onde jazo estas sensações quasi cumpridas, para a meza onde quereria escrevel-as, as palavras fogem, os dramas morrem, do nexo vital que uniu o murmúrio rhythmico não fica mais que uma saudade longinqua, um resto de sol sobre montes afastados, um vento que ergue as folhas ao pé do limiar deserto, um parentesco nunca revelado, a orgia dos outros, a mulher, que a nossa intuição diz que olharia para traz, e nunca chega a existir.

Projectos, tenho-os tido todos. A Iliada que compuz teve uma logica de estimulo, uma concatenação organica de epodos que Homero não podia conseguir. A perfeição estudada dos meus versos por completar em palavras deixa pobre a precisão de Virgilio e frouxa a força de Milton. As sátiras allegoricas que fiz excederam todas a Swift na precisão symbolica dos particulares exactamente ligados. Quantos/ Verlaines/ fui!

E sempre que me levanto da cadeira, onde, na verdade, estas cousas não foram absolutamente sonhadas, tive [*sic*] a dupla tragedia de as saber nullas e de saber que não foram todas sonho, que alguma coisa ficou d'ellas no limiar abstracto em eu pensar e ellas serem. (*apud* Gil 2016: 14-15)

De que é que ele está a falar? A meu ver, está a falar da éfrase... Mas de uma éfrase, por assim dizer, invertida. Porque não chega a passar à forma escrita.

Uma éfrase que permanece “no limiar”, no tal *espaço entre*. Em estado embrionário. Ele menciona “versos por completar em palavras”: o que dá a entender que o verso começa antes!

É por causa do ritmo. É curioso, não é? Parece que Pessoa se reporta, efectivamente, à condição de possibilidade da própria escrita poética. Aponta para uma espécie de pré-língua da língua, ou avesso da linguagem. “Nexos vitais”, “concatenações orgânicas”, eis o que caracterizaria essa língua. De facto, o ritmo desempenha aqui o papel fundamental.

Pessoa fala num “murmúrio rítmico”... Mas fala, ainda, num “movimento métrico”, para além de uma “precisão simbólica dos particulares exactamente ligados” ou, como frisou, de “nexo vital” e de “concatenação orgânica” [sublinhados meus]. Reencontramos, aqui, a ideia de um *continuum* que me faz pensar, novamente, nalgumas passagens que escreveu. Por exemplo, em *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*: “Se o pintor apreende o movimento de conjunto das formas e das cores de um outro pintor, é porque capta o seu ritmo de engendramento” (Gil 2005: 277). Em *Movimento Total*: “É uma questão de tradução (ou antes: de transdução) de palavras, de formas, de imagens e de pensamentos em movimento. Tal é o que a dança consegue” (Gil 2001: 97). Ou, finalmente, em *A Arte como Linguagem*: “[N]ão há possibilidade de isolar uma unidade discreta no contínuo do som, no contínuo da cor e da luz, ou dos gestos, quando se trata de dança. [...] [H]á uma espécie de deslize, de sobreposição aos recortes obtidos” (Gil 2010: 11). E reencontramos, também, aquela cadeia de transmutações que, acima, através do exemplo das “transferências amodais” de Stern, indicou.

Em ambos os casos, trata-se da retoma de um ritmo visual num ritmo que já é auditivo, e por aí fora... Depois pode é acontecer o que lhe acontece a ele, Pessoa-Soares. Não se sabe bem porquê, mas dá a impressão que, de repente, não encontra a expressão verbal para aquele extraordinário “murmúrio rítmico” que persegue.

Graças a este excerto, percebemos melhor aquilo que antes procurei avançar: ao contrário do que poderia parecer, a éfrase não é uma mediação. Possivelmente é um grau. Não é uma mediação. É real. O que diz, ainda, respeito à performatividade do simbólico (ou do imaginário), de que fomos falando. E tudo isto tem a ver com o ritmo.

Bibliografia

Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1992), *O que é a Filosofia?*, tradução de Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença [1991].

Gil, José (1997), *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água.

-- (2001), *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio d'Água.

-- (2005), *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água [1996].

-- (2010), *A Arte como Linguagem – A “Última Lição”*, Lisboa, Relógio d'Água.

-- (2016), *Ritmos e Visões*, Lisboa, Relógio d'Água.

José Gil é formado e doutorado em Filosofia pela Universidade de Paris (1982), com o estudo *O Corpo como Campo de Poder*. Foi *Directeur de Programme do Collège International de Philosophie* de Paris e, durante largos anos, professor na Universidade Nova de Lisboa (actualmente jubilado). A sua vasta obra está publicada no Brasil e traduzida em várias línguas. Entre outros livros, é autor de *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia* (1996), *Metamorfoses do Corpo* (1997), *Movimento Total – O Corpo e a Dança* (2001) ou *Ritmos e Visões* (2016), que acaba de ser publicado. Colabora com revistas portuguesas e estrangeiras de várias áreas e é autor de algumas entradas na Enciclopédia Einaudi. Em 2004, foi considerado, no número especial do *Le Nouvel Observateur*, um dos 25 “grandes pensadores” de todo o mundo, ao lado de Rorty, Sloterdijk, Toni Negri e Slavoj Zizek.

Emília Pinto de Almeida é licenciada em Estudos Portugueses e mestre em Filosofia (Estética) pela FCSH-UNL. Tendo beneficiado de uma Bolsa de Investigação da FCT, actualmente finaliza, na mesma instituição, um doutoramento em História da Arte (Teoria da Arte) sobre a obra – poética, plástica, crítica – de Mário Cesariny. Na FCSH, integra o IHA, no âmbito dos quais co-organizou e leccionou vários cursos de verão. Co-organizou, também, os seminários EPEA (Estética e Política entre as Artes), cuja última edição teve lugar na Culturgest, em 2014. Desde 2008, publicou alguns ensaios, dispersos, sobre literatura e prefaciou catálogos de várias exposições de arte contemporânea. Teve uma breve experiência docente na Universidade Lusófona do Porto, entre 2009 e 2011.

NOTA

¹ Importa acrescentar que tal recriação tanto pode ser empiricamente fundada como totalmente efabulada. Apesar do seu inegável interesse, manteremos de parte, ao longo da nossa entrevista, esta última hipótese, já que ela nos desvia, em muito, dos propósitos que acima enunciámos e, afinal, nos orientam.