



**A Tradução de Texto Filosófico:
Entre Tradução Técnica e Tradução Literária**

Ana Filipa Da Silva Rego

**Relatório de Estágio
Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas**

Porto – 2015

**INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO
INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO**



A Tradução de Texto Filosófico: Entre Tradução Técnica e Tradução Literária

Ana Filipa Da Silva Rego

**Relatório de Estágio
apresentado ao Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
para a obtenção do grau de Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas,
sob orientação da Doutora Manuela Veloso e do Doutor Alberto Couto.
Esta versão contem as alterações propostas pelos membros do júri.**

Porto – 2015

**INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO
INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO**

Resumo:

A tradução tem sido tendenciosamente categorizada em dois grupos: a tradução de texto técnico e a tradução de texto literário. Contudo um determinado tipo de texto vem questionar essa separação sistemática: o texto filosófico. Apresentando tanto características de texto literário, devido ao seu estilo discursivo, como características de texto técnico, com uma forte presença de vocabulário técnico e específico, o texto filosófico apresenta-se como um híbrido entre texto literário e texto técnico.

O que torna, portanto, este texto diferente das tipologias de tradução geralmente identificadas? Quais serão as implicações da tradução de um texto desse cariz? Quais serão os processos e metodologias subjacentes a essa tradução?

A tradução para francês da obra *Filosofia do Ritmo Portuguesa* de Rodrigo Sobral Cunha, realizada no âmbito de um estágio na Editora e Livraria Portuguesa e Galega Orfeu, teve como principal objectivo responder a todas essas perguntas. Com base numa breve incursão teórica relativa ao texto filosófico, às suas características, à forma como diverge da separação clássica de texto técnico ou literário, sendo uma junção de ambos, e às implicações que essas características têm no processo de tradução, a tradução da obra de Rodrigo Sobral Cunha, em si, permitiu destacar uns processos e metodologias de tradução e de resolução de problemas ligados à mesma, adaptados à especificidade deste tipo de texto.

Palavras chave: Tradução, Texto filosófico, Texto literário, Texto técnico, Processos de tradução, Metodologias de tradução.

Abstract:

Translation has been tendentially categorized in two groups: technical translation and literary translation. However, a specific type of text has been putting this systematic separation into perspective: the philosophical text. Presenting characteristics of both literary texts, due to its discursive style, and technical texts, with a strong presence of technical and specific vocabulary, the philosophical text appears as a hybrid between literary and technical texts.

Therefore, what makes this text different from the generally identified translation typologies? Which are the implications of the translation of such a text? Which are the processes and methodologies underlying this translation?

The translation of Rodrigo Sobral Cunha's work *Filosofia do Ritmo Portuguesa* into French, carried out in the context of an internship at the Portuguese and Galician Publisher and Bookshop Orfeu, aimed at answering to all these questions. Based on a brief theoretical reflection regarding the philosophical text, its characteristics, the way it differs from the classic separation between technical and literary text, being a junction of both, and the implications of these characteristics in the translation process, the translation of Rodrigo Sobral Cunha's work into French enabled the highlighting of processes and methodologies, both of translation and translation-related problems solving, adapted to the specificity of that kind of text.

Key words: Translation, Philosophical text, Literary text, Technical text, Translation processes, Translation methodologies.

Résumé:

La traduction a tendance à être catégorisée en deux groupes: la traduction du texte technique et la traduction du texte littéraire. Néanmoins, un certain type de texte remet en question cette séparation systématique: le texte philosophique. Présentant aussi bien des caractéristiques du texte littéraire, à travers son style discursif, que des caractéristiques du texte technique, avec une forte présence de vocabulaire technique et spécifique, le texte philosophique se présente comme un hybride entre texte littéraire et texte technique.

Qu'est-ce qui rend donc ce texte différent des typologies de traduction généralement identifiées? Quelles sont les implications de la traduction d'un tel texte ? Quels sont les processus et méthodologies sous-jacents à cette traduction?

La traduction vers le français de l'œuvre *Filosofia do Ritmo Portuguesa* de Rodrigo Sobral Cunha, réalisée dans le cadre d'un stage dans la Maison d'Édition et Librairie Portugaise et Galicienne Orfeu, eut pour principal objectif répondre à toutes ces questions. Sur la base d'une brève réflexion théorique concernant le texte philosophique, ses caractéristiques, la façon dont il diffère de la séparation classique entre texte technique et littéraire, en tant que jonction de ceux-ci, et les implications que ces caractéristiques ont dans le processus de traduction, la traduction de l'œuvre de Rodrigo Sobral Cunha en soi permet la mise en évidence de certains processus et méthodologies de traduction et de résolution de problèmes de traduction liés à celle-ci, adaptés à la spécificité de ce type de texte.

Mots-clefs: Traduction, Texte philosophique, Texte Littéraire, Texte Technique, Processus de Traduction, Méthodologies de traduction.

Agradecimentos

Ao meu cônjuge Juliano, agradeço a paciência, a ajuda constante, o amor e o carinho que sempre demonstrou e sobretudo o apoio incondicional que forneceu durante todo este processo, estando sempre presente nos momentos mais difíceis, ajudando-me a ultrapassar todas as dificuldades que se apresentaram.

À minha mãe e ao meu padrasto, sem os quais nada disto teria sido possível, agradeço o amor, o carinho, e a força constante que me têm dado incondicionalmente ao longo dos anos, assim como todos os sacrifícios que têm feito para eu poder atingir esta meta.

À minha orientadora, Dra. Manuela Veloso, e ao meu co-orientador, Dr. Alberto Couto, agradeço a disponibilidade constante, os preciosos conselhos, o trabalho incansável de orientação, e o apoio, dedicação e compreensão que demonstraram ao longo da elaboração deste relatório.

Ao Dr. Joaquim Pinto Da Silva, agradeço a formidável oportunidade que me foi concedida de realizar este estágio, o apoio constante, as palavras e sorrisos encorajadores, e a simpatia, paciência, generosidade e amizade que demonstrou ao longo de todo o processo.

Aos meus colegas de Mestrado, especialmente aos meus amigos Ana Teresa, Bárbara, Fábio e Teresa, agradeço a solidariedade, a ajuda, o apoio incondicional nos bons como nos maus momentos e os grandes momentos partilhados durante todo o caminho que percorremos juntos. Nunca teria imaginado experienciar um companheirismo tão forte e precioso durante esta fase, pelo que gostaria de expressar a todos o meu sincero muito-obrigada.

A todos os professores do Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas do ISCAP, agradeço todos os ensinamentos, os incentivos e a simpatia ao longo de todo o meu percurso académico.

**Á minha mãe, pela sua total dedicação, força inabalável
e pelo rumo que deu à minha vida**

Índice geral

Introdução.....	1
Capítulo I – A prática da tradução.....	5
1.1. A tradução: um factor de comunicação.....	6
1.2. A equivalência na tradução.....	7
1.3. Variedades da tradução: texto literário e texto técnico.....	9
Capítulo II – O texto filosófico.....	13
2.1. Sobre o texto filosófico.....	14
2.2. Entre texto literário e texto técnico.....	15
Capítulo III – Tradução do texto filosófico.....	17
3.1. Traduzir o texto filosófico.....	18
3.2. Diferença entre termos técnicos e léxico geral.....	22
3.3. Necessidade de uniformização terminológica.....	23
3.4. O tradutor de texto filosófico.....	25
Capítulo IV – Enquadramento do estágio.....	29
4.1. Sobre o estágio.....	30
4.2. Sobre a Editora e Livraria Galega Orfeu.....	31
4.3. <i>Filosofia do Ritmo Portuguesa</i> de Rodrigo Sobral Cunha.....	33
Capítulo V – Processo de tradução da obra.....	37
5.1. Pesquisa prévia.....	38
5.2. Processo de tradução.....	40
5.3. Metodologias usadas durante o processo de tradução.....	45

Capítulo VI – Recursos de tradução.....	51
6.1. Dicionários.....	52
6.2. Outros recursos.....	56
6.3. A importância da intertextualidade na tradução do texto filosófico.....	60
Capítulo VII – Dificuldades associadas ao processo de tradução.....	63
7.1. Dificuldades ultrapassadas ao longo do processo de tradução.....	64
7.2. Decisões finais.....	70
Conclusão.....	73
Referências Bibliográficas.....	77
Anexos	
Anexo 1: <i>Filosofia do Ritmo Portuguesa</i> de Rodrigo Sobral Cunha.....	1
Anexo 2: <i>Philosophie du Rythme Portugaise</i>, tradução para francês da obra <i>Filosofia do Ritmo Portuguesa</i> de Rodrigo Sobral Cunha, realizada por Ana Filipa Da Silva Rego.....	76

O presente relatório de estágio foi desenvolvido no âmbito da obtenção do grau de mestre em Tradução e Interpretação Especializadas pelo Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto. O estágio curricular, de uma duração de seis meses, foi realizado na editora Orfeu com sede em Bruxelas, que tem sido um pilar da comunidade portuguesa no estrangeiro há quase trinta anos. O seu vasto terreno de acção inclui a publicação de obras de autores portugueses traduzidas para flamengo e para francês, entre outras línguas.

No intuito de continuar a nobre e honorável tradição de divulgação da cultura portuguesa no estrangeiro desempenhada pela Orfeu, a tarefa que foi aqui desenvolvida no âmbito do estágio foi a tradução de uma obra de filosofia portuguesa de Rodrigo Sobral Cunha intitulada *Filosofia do Ritmo Portuguesa* (cf. anexo 1), de português para francês, sob o título *Philosophie du Rythme Portugaise* (cf. anexo 2). Ao longo do processo tradutivo dessa mesma obra, tornou-se evidente que ela apresentava várias características associadas a diferentes tipologias da tradução, nomeadamente uma grande qualidade discursiva geralmente associada ao texto literário, mas também uma vertente técnica muito profunda. Estes elementos levantaram uma interrogação sobre a tipologia do texto filosófico e as suas características dualistas, tanto de texto literário como de texto técnico, e sobre as implicações dessas características no processo de tradução.

Perante a novidade que tal texto representava, surgiu a necessidade de fazer uma pesquisa aprofundada sobre a metodologia de tradução do texto filosófico, nomeadamente sobre as particularidades e dificuldades inerentes a este tipo de tradução. Infelizmente, a bibliografia existente relativamente a este tema era muito limitada, sobretudo em língua portuguesa dado que a tradução de texto filosófico é, de facto, um estudo ainda embrionário. Contudo, dada a importância que o texto filosófico continua a ter na nossa sociedade devido ao interesse que desperta nos leitores, surgiu então o desejo de efectuar um contributo a esta problemática tão fascinante, e contudo tão pouco abordada, que é a tradução de texto filosófico. Este relatório de estágio irá portanto incluir uma breve incursão teórica sobre o texto filosófico e os processos associados à tradução do mesmo, com o intuito de orientar e enquadrar o processo mais prático de tradução da obra, o qual será abordado em seguida.

Convém sublinhar que, embora este trabalho inclua um enquadramento teórico, trata-se sobretudo, pela sua natureza de relatório de estágio, de um trabalho prático o que explica a brevidade desse mesmo enquadramento. Houve contudo aqui uma tentativa de não cair no modelo básico do relato exaustivo do processo de tradução. De facto, o objectivo deste trabalho, na sua vertente mais prática, foi de identificar os aspectos centrais do processo de tradução da obra de Rodrigo Sobral Cunha, os recursos utilizados e as dificuldades ultrapassadas no decorrer do processo, com o intuito de evidenciar as etapas do processo e os métodos de tradução, em vez de simplesmente efectuar uma listagem das várias decisões tradutivas tomadas durante todo o processo. Cada tradução, tal como cada texto, é única e vai requerer tomadas de decisão diferentes, pelo que uma simples listagem das decisões tomadas seria pouco útil. Tentaremos então manter aqui o espírito da tradução como aprendizagem subliminar, onde a teoria e a prática estão constantemente interligadas, criando teoria a partir da prática e evidenciando processos e princípios, sustentados por exemplos, que poderão ser consultados, assimilados e, posteriormente, aplicados a outras traduções.

Assim, a estrutura deste relatório inclui, num primeiro tempo, a elaboração de um enquadramento teórico relacionado com a temática da tradução do texto filosófico. Esse enquadramento teórico incluirá algumas linhas gerais sobre a prática da tradução focando a separação clássica da tradução que tende a opor o texto “literário” ao texto “não-literário” ou técnico, embora essa separação não seja tão rígida quanto possa parecer. Incluirá também uma análise das características do texto filosófico, abordando de forma mais pormenorizada a sua natureza dualista como híbrido entre texto literário e texto técnico. Por fim, este enquadramento teórico abordará o tema mais específico da tradução do texto filosófico, estabelecendo quais são as suas características, especificidades e implicações.

A segunda parte deste trabalho terá uma vertente mais prática, baseando-se no estágio. Será feito, num primeiro tempo, um enquadramento do estágio em questão. Esse enquadramento incluirá informações sobre a empresa, o seu âmbito de acção, o seu papel e as suas concretizações. A segunda vertente desse enquadramento do estágio irá focar a apresentação da obra que, no âmbito do estágio, foi sujeita a uma tradução na perspectiva de uma eventual futura publicação em língua francesa pela editora Orfeu. Num segundo tempo, esta segunda parte do relatório irá focar a vertente prática do estágio. Nessa parte, será descrito, de forma mais pormenorizada e exemplificada, o

processo de tradução da obra de Rodrigo Sobral Cunha, mencionando as metodologias utilizadas, tendo em conta os aspectos ligados à tradução de texto filosófico abordados na parte teórica deste mesmo relatório, assim como as principais dificuldades encontradas durante o processo e os recursos utilizados para as ultrapassar.

Capitulo I – A prática da tradução

1.1. A tradução: um factor de comunicação

Somos confrontados com todo tipo de dificuldades de forma diária tanto para entender certos textos, como para manter ou estabelecer comunicação com outrem, para nos orientarmos num país estrangeiro ou efectuar trocas de todo tipo. Como o defendeu Emily Apter:

“War is the continuation of extreme mistranslation or disagreement by other means. War is, in other words, a condition of nontranslatability or translation failure at its most violent peak.” (Apter, 2006:16).

Para ultrapassar essas dificuldades necessitamos da mediação de uma actividade chamada “tradução”. Esse exercício de tradução implica a transmissão de uma mensagem de uma língua de partida para uma língua de chegada no intuito de possibilitar a compreensão e a comunicação entre indivíduos. A tradução torna-se assim uma ponte entre línguas e culturas, tornando o processo de tradução no principal factor de compreensão e transmissão interlinguística e intercultural do pensamento.

Christian Berner examinou essa relação entre compreensão e tradução e chegou à conclusão que quando se compreende, não se traduz (Berner, 2011:42) e sublinha portanto a importância do papel da tradução e da língua na compreensão. As diferentes línguas não dizem as mesmas coisas da mesma forma e o propósito da tradução é de substituir as palavras e as estruturas que nos são estranhas no sentido de elaborar um discurso compreensível na língua de chegada.

Embora qualquer locutor esteja dependente da força, do pensamento e das normas da sua língua na forma como se exprime, também contribui da mesma forma à formação da língua e das suas normas e estruturas. Uma língua só existe por intermédio dos seus falantes, pelo que uma língua que deixa de ser falada passa a ser uma língua morta. A língua cria assim uma relação intrínseca entre o indivíduo e a comunidade na qual se insere, sendo influenciada por ambos estes agentes. Essa relação omnipresente entre língua, comunidade e falantes demonstra assim o facto de uma língua não poder existir por si só, estando sempre interligada a uma série de outros elementos, entre os quais o uso que os próprios falantes fazem dela. Assim, a tradução também permite uma

consciencialização das potencialidades racionais de uma língua: pode ser assimilada ou aberta a outras formas da razão (cf. Berner, 2011:13).

Mas a língua também está sujeita a certos limites, pelo que ao traduzir focando exclusivamente na língua, o tradutor corre o risco da sua tradução encontrar rapidamente determinadas dificuldades, as quais só poderão ser resolvidas quando determinados elementos inerentes à língua, tais como a cultura, serão tomados em consideração. De facto, para além da ligação crucial existente entre a língua e os falantes, a língua também está em correlação constante com a cultura, e evolui com a mesma; os próprios aspectos linguísticos de uma língua não são fixos, mas sim mutáveis, o que implica que variam conforme a história e a evolução da cultura. Nesta perspectiva, uma abordagem puramente linguística da tradução, que implica uma fixação no tempo do original, torna-se errónea.

Segundo Hans-Georg Gadamer, é nas situações em que o entendimento é difícil e que a comunicação é possibilitada pela tradução que o processo linguístico é o mais elucidativo. O tradutor deve reproduzir o sentido da mensagem para ela se manter no contexto sociocultural da língua de chegada. A fim de o sentido ser entendido, tem de se apresentar na língua de chegada de forma diferente, o que implica um processo não só tradutivo mas também interpretativo (Gadamer,1990:387).

1.2. A equivalência na tradução

Não existe uma equivalência certa e única entre termos de línguas diferentes. O facto de um tradutor trabalhar com duas línguas diferentes, cada uma com as suas especificidades, já torna improvável a ideia de uma equivalência certa de uma língua para a outra. Essa improbabilidade é ainda reforçada quando acrescentamos a essa especificidade da língua os factores de contexto cultural e de desenvolvimento histórico dos termos, que lhes atribuem conotações que vão muito para além das simples definições geralmente reconhecidas dos termos em questão, que nunca podem ser exactamente replicadas na língua de chegada. Por vezes, podem existir determinadas correspondências próximas em línguas que por sua vez, pela sua gramática, etimologia, sintaxe, etc..., também são consideradas como próximas, tais como a língua francesa e a

língua portuguesa, por exemplo. Uma das grandes dificuldades na tradução do português para o francês, como na tradução do francês para o português, é, de facto, a existência de um grande número de *falsos amigos*.

Essa expressão *falsos amigos* refere-se geralmente a palavras derivadas do latim que aparecem em diferentes línguas com uma morfologia semelhante e que partilham portanto uma origem comum. Os falantes poderão assim estabelecer uma ligação entre dois termos de línguas diferentes com base numa forte parecença na sua grafia ou pronúncia, que poderá ser totalmente inadequada em termos de significado. Estes termos similares mas com significados diferentes também podem ser denominados “heterosemânticos”. O termo “portanto”, por exemplo, apresenta uma grande semelhança com o termo francês “pourtant”, cuja tradução correcta seria “contudo”. Assim, a tradução de um desses termos pelo seu heterosemântico afectaria por completo o sentido da frase.

Por outro lado, existe uma grande probabilidade de erro na tradução se uma mesma palavra do texto de partida é sistematicamente traduzida da mesma forma para a língua de chegada, segundo um instinto ingénuo de consistência. O facto de querer chegar a uma determinada consistência no texto é um objectivo louvável por parte do tradutor, mas só será possível atingir esse objectivo tendo em conta o contexto em que essas palavras são usadas, e tendo em conta a possibilidade de outro termo ser mais adequado em determinado contexto. Cada termo pode ter vários usos e significados diferentes, que muitas vezes até não encontrarão o seu equivalente na língua de chegada da tradução. De facto, devido à interligação constante entre evolução da cultura e da história e evolução da língua, cada termo adquire ao longo do tempo o seu próprio carácter histórico, sendo assim sujeito a determinadas *nuances* contextuais e associações que são, por vezes, implícitas mesmo por parte do autor. Estas têm, contudo, de ser minuciosamente analisadas e, se tal for possível, transpostas pelo tradutor. Assim, através de uma análise lógica e aprofundada do texto e do contexto no qual um termo está inserido, é possível encontrar soluções às dificuldades que o texto apresenta em termos linguísticos e discursivos.

Por esse motivo podemos afirmar que nunca existe uma só tradução correcta. Existe uma grande diversidade de traduções possíveis para cada texto, sem haver necessidade de se concluir que uma delas é “correcta” e as outras “erradas”. Aliás, é possível que

várias traduções diferentes do mesmo texto possam todas ser “correctas” de formas diferentes, sendo que algumas podem ser mais correctas que outras em determinados aspectos.

Estas afirmações são baseadas na nossa própria experiência de tradutor. É ela que, de maneira geral, nos fornece a maioria dos exemplos concretos que são a base da teoria da tradução. No processo de tradução é essencial associar constantemente a reflexão teórica sobre a tradução a uma prática real da tradução. A tradução é uma descoberta subliminar : o estudo da tradução cria experiência para a prática e a prática reforça a teoria. Ambos são teoricamente indissociáveis e estão em constante interligação na prática.

1.3. Variedades da tradução: texto literário e texto técnico

De maneira geral no mundo da tradução, a classificação dos diferentes tipos de texto tende a limitar-se a um modelo dualista que opõe a discursividade literária a elementos mais ou menos técnicos do texto (Ladmiral, 1981:19). Assim, as várias características desses textos alvo de tradução parece apontar para uma distinção entre textos “literários” e textos “não-literários”. A tradução “não-literária” constitui um domínio relativamente vasto que inclui todo tipo de textos, de âmbitos e temáticas muito variados, e que pode ser designado de várias formas diferentes. Entre as principais designações geralmente encontradas, destacam-se as seguintes: tradução técnica, tradução especializada ou tradução profissional, tradução pragmática ou funcional, sendo a expressão mais frequentemente usada a de “texto técnico” por ser mais abrangente. São conhecidas as características do texto dito literário e do texto dito técnico, assim como as metodologias de tradução referentes a ambas essas tipologias. Estas noções servirão apenas para localizar o enfoque deste trabalho sobre o texto filosófico.

Embora a tradução do texto técnico e a tradução do texto literário requeiram ambas muito trabalho, pesquisa e atenção por parte do tradutor, o processo de tradução em si deve ser abordado de forma relativamente diferente. A tradução técnica é um processo relativamente limitativo, no sentido em que o tradutor não pode dar asas à sua imaginação e intuição. O texto técnico é caracterizado por uma determinada fraseologia

e terminologia, que o tradutor tem de respeitar e transpor para o texto de chegada mantendo absoluta fidelidade ao texto de partida. Não obstante, é importante realçar que a tradução técnica não é desprovida de criatividade por parte do tradutor. O processo de tradução implica sempre a criação de um novo texto, embora este seja fiel ao original, e qualquer processo de criação tem uma importante vertente de criatividade; o tradutor terá sempre de fazer escolhas tradutivas a partir de um leque de possibilidades, o que lhe confere uma certa margem de manobra em termos de fraseologia. Por outro lado, por muito técnico que o texto seja, o tradutor terá sempre de ter em atenção determinados aspectos culturais que irão influenciar as suas tomadas de decisão, pelo que a criatividade do tradutor e os seus conhecimentos da língua e cultura de chegada são fulcrais na produção de uma boa tradução técnica. Contudo, a tradução técnica segue sempre um certo padrão estilístico e terminológico, que implica por parte do tradutor um trabalho de pesquisa bastante extenso e aprofundado para encontrar a terminologia existente aplicada ao contexto. O mesmo não pode ser dito de um texto literário.

De facto, na tradução de textos literários, a criatividade é o elemento chave. O tradutor tem de conferir um certo ritmo e uma certa beleza ao texto através dos seus conhecimentos linguísticos. Embora tenha, por sua vez, de manter-se fiel ao original e ao estilo do autor, tem uma maior liberdade de expressão e de criação. A tradução do texto literário é muito mais intuitiva e livre que a tradução do texto técnico, tendo o tradutor a possibilidade de jogar com a terminologia e com a fraseologia. Um tradutor de texto literário tem de ter um dom para a escrita, uma faceta de escritor muito superior à de um tradutor técnico. Mais uma vez, convém realçar que, por sua vez, o texto literário não é desprovido de elementos técnicos. O texto literário está inserido num contexto, numa história com características próprias que, por conseguinte, apresenta uma certa tecnicidade. Se tomarmos por exemplo as obras de ficção científica, a preponderância das áreas das ciências e da física são evidentes. A obra contará portanto com uma certa terminologia associada a essas áreas que irá requerer uma rigorosa pesquisa por parte do tradutor. Podemos assim ver que, embora a tradução técnica e a tradução literária sejam duas variedades relativamente diferentes de tradução, ambas estão também interligadas, sendo ambos os processos de tradução indissociáveis. A tradução técnica não pode ser realizada sem um certo nível de criatividade e intuição da língua, da mesma forma que a tradução literária também não prescinde de uma pesquisa rigorosa e de um respeito pela terminologia pré-existente de determinadas áreas. Assim,

podemos afirmar que tanto a tradução de texto técnico como a tradução de texto literário requerem um determinado grau de criatividade e um determinado grau de rigor e precisão, embora não da mesma maneira.

Mas na realidade, como o explica Ladmiral, esta diferença não corresponde tanto a uma alternativa linguística relacionada com a natureza dos textos a traduzir mas sim a uma dicotomia de ordem económica estabelecida entre duas categorias socioprofissionais mais ou menos antagonistas (Ladmiral, 1979:14). Regressamos sempre a essa distinção que cria uma sistematização e uma divisão desses dois tipos de texto que o Ladmiral chama de Separação Literária (Ladmiral, 1979 : 106) que consiste em fazer uma distinção sistemática entre traduzir literatura e traduzir as “ciências”.

Mas para além dos dois termos bem conhecidos do dueto clássico que opõe a tradução técnica, caracterizada pela especificidade dos termos que são próprios a determinada área, à tradução literária, cuja estrutura e retórica constituem um mistério obcecante que é bem familiar a qualquer tradutor (Ladmiral, 1979:108), também convém mencionar a especificidade de um terceiro modo de tradução. Estamos a falar de um texto que, pelas suas características tanto técnicas como literárias, representa uma variedade híbrida da tradução, cujas especificidades implicam uma abordagem nova do processo de tradução para além da clássica divisão dualista: o texto filosófico.

Capítulo II – O texto filosófico

2.1. Sobre o texto filosófico

Os textos filosóficos são muito difíceis de categorizar, sendo de natureza poliglota e obscura, o que os torna tão fascinantes. Embora seja geralmente associada à literatura, a filosofia distingue-se da mesma apresentando características próprias, entre as quais uma terminologia técnica. Tal como o explica Siobhan Brownlie, essa terminologia refere-se a conceitos que eles próprios estão ligados a uma série de preocupações de cariz filosófico, e representam portanto uma ferramenta de grande importância que possibilita a comunicação entre especialistas da área (Brownlie, 2002:296). Acrescenta ainda que, ao contrário da terminologia técnica e científica onde os termos são acordados e elaborados por uma comunidade de especialistas da área, os termos filosóficos são intimamente associados a indivíduos (Brownlie, 2002:296). De facto, no caso do texto filosófico, ao contrário do texto técnico, o vocabulário técnico utilizado tem um carácter mais único, pelo que não tende a remeter à área da filosofia em geral, mas sim ao próprio autor do texto, sendo parte da identidade do mesmo. Michèle Lamont, por sua vez, defende esta ideia explicando que a elaboração de um conjunto de termos distintivos é um critério essencial para a legitimação intelectual de um filósofo, que consiste a atribuir à obra do mesmo um certo estatuto nos meios intelectuais. Esse conjunto de termos distintivos constitui uma “marca teórica” que permite distinguir e reconhecer a obra do filósofo e que favorece a rápida disseminação e assimilação da teoria, esses termos distintivos desempenhando a função de “etiquetas”. (Lamont, 1987 :592).

O termo filosófico é frequentemente uma palavra pré-existente à qual o filósofo atribuiu um novo sentido ou um sentido mais específico. Trata-se de um empréstimo feito a outra “área”. Também existem certos termos inventados pelos especialistas de uma disciplina (neologismos) e pouco usados fora do contexto da mesma. No caso da filosofia encontra-se, segundo Alain Rey, dois tipos de termos: termos emprestados vindos de áreas vocabulares correntes e termos que não se encontram nessas áreas vocabulares correntes (Rey, 1990 :779).

Essa especificidade de vocabulário e esse uso de conceitos-chave, usados de forma consistente, são uma característica típica do texto técnico, o que nos leva a assimilar o

texto filosófico ao texto técnico. Contudo, o estilo discursivo do texto filosófico levamos a assimilá-lo ao texto literário levantando aqui a questão do texto filosófico poder ser um texto híbrido, com características tanto literárias como técnicas, quebrando assim o aspecto dualista único geralmente constatado na tradução.

2.2. Entre texto literário e texto técnico

O texto filosófico raramente é visto como um texto de cariz técnico, o que pode parecer contraditório dado a forte presença de vocabulário técnico no mesmo. Mas a verdade é que, embora os textos filosóficos usem de facto termos técnicos pertencentes a diversas áreas, a terminologia técnica presente nesses textos é geralmente o fruto do espírito criativo do filósofo. De facto, como o explica Gerald Parks, os filósofos inventam frequentemente os seus próprios termos, atribuem significados novos a termos pré-existentes ou usam palavras de uso diário de forma mais técnica, atribuindo-lhes assim também um significado diferente (Parks, 2004:1). Cabe portanto ao tradutor reconhecer os termos em questão e ser capaz de identificar os seus significados em função do contexto no qual estão inseridos.

Na mente da maioria dos indivíduos, o texto filosófico não se deixa separar do que costumamos compreender sob a rúbrica de “Literatura”. Sendo caracterizado pela sua complexidade tanto em termos de terminologia como em termos de estilo discursivo, o texto filosófico é geralmente associado ao texto literário. No nosso século, vários tradutores e pensadores têm vindo a colocar em questão a separação entre a filosofia e a literatura (Seligmann-Silva, 1998:11).

Contudo, muitos textos filosóficos, sobretudo modernos, são caracterizados pelo facto do conteúdo do texto geralmente não poder ser separado do aspecto discursivo do texto: é precisamente o estilo discursivo e a terminologia usada que constituem a essência do texto e do conteúdo que ele tenta transmitir. Assim, a língua adquire um papel ainda mais decisivo no texto filosófico, dado que não se limita a ser um meio para transmitir determinado conteúdo; passa a ser parte integrante e característica do mesmo. Nesse aspecto, a filosofia aproxima-se da literatura.

A principal diferença entre o texto filosófico e o texto literário é que o conteúdo filosófico de um texto pode ser sustentado para uma discussão realmente racional: eis a diferença fundamental entre esses dois textos. De facto, um texto filosófico apresenta sempre uma série de ideias e raciocínios os quais podem ser teoricamente sustentados. O texto literário por sua vez, é mais caracterizado por uma liberdade criacionista que não se requer tais sustentações. Uma tradução literária terá sempre a marca da subjectividade literária que lhe é própria, tal como é própria do texto original. Sendo a vertente de criatividade muito mais forte num texto literário, a tradução desse texto também permitirá uma maior liberdade do tradutor, daí ser frequente existirem muitas traduções de um mesmo texto literário. No caso do texto filosófico se houver várias traduções de um mesmo texto, é numa perspectiva de substituição, provavelmente por a tradução anterior ser inadequada ou precisar de uma actualização.

Embora a área dos estudos da tradução já tenha entrado em vários debates quanto a problemas em relação com a tradução literária, o seu contributo quanto aos problemas ligados à tradução de textos filosóficos foram muito menores. Muitas dificuldades estão enraizadas na natureza inerentemente ambígua da própria filosofia. O texto filosófico, tanto pelo seu conteúdo como pelos seus aspectos discursivos, apresenta uma certa complexidade que pode levantar várias dificuldades durante o processo de tradução, obrigando por vezes o tradutor a ter de explicar o texto em vez de poder focar em aspectos mais estilísticos. Essa necessidade de especificidade, de explicação, de manter rigorosamente o conteúdo do texto, por sua vez, é um dos elementos que nos permite assimilar o texto filosófico ao texto técnico.

Segundo Alain Rey, a fina fronteira entre os vários termos, e conceitos-chave, existentes no texto é característica da retórica filosófica, pois sem a arquitectura lexical, o discurso não seria mais filosófico, mas sim literário (Rey, 1990:781). A existência e a ligação entre esses termos é um dos elementos que permite uma diferenciação mais eficiente entre o texto filosófico e o texto literário, sendo assim um dos critérios que nos permite confirmar o carácter filosófico de um texto. Embora os termos sejam um elemento crucial no estudo dos textos filosóficos, também é importante ver o que acontece a esses termos durante o processo de tradução do texto.

Capítulo III – Tradução do texto filosófico

3.1. Traduzir o texto filosófico

Em países onde a importação de textos filosóficos excede a produção nativa, podemos questionar-nos sobre o processo de tradução dos textos filosóficos. De facto, muitos dos problemas ligados ao declínio do género da filosofia podem começar com o facto de ela não ser muito discutida, e ter tão pouca influência na formação de jovens tradutores, baseando-se a formação dos mesmos essencialmente na tradução de textos literários e na tradução de textos técnicos, para voltar a essa dicotomia clássica.

Poderíamos achar paradoxal, quase contraditório, associar a tradução filosófica à tradução técnica. A verdade, é que a tradução filosófica é de facto uma forma de tradução técnica. Outros poderiam dizer que, pelo seu estilo discursivo, a associam mais à tradução literária, sendo também verdade que a tradução filosófica é uma forma de tradução literária. A tradução filosófica representa um paradoxo em si, pois por um lado, é um caso particular da tradução técnica, e pelo outro, é também parte do oposto pertencendo igualmente à tradução literária.

Podemos acrescentar que a tradução de textos filosóficos tem recebido pouca atenção na literatura sobre estudos da tradução. De facto, se já existe um grande número de obras de referência sobre os temas da tradução literária e da tradução técnica, tais obras ainda não se encontram sobre a temática da tradução do texto filosófico. Sem ter passado totalmente despercebida, a tradução de texto filosófico não conseguiu recolher a atenção que merece dada a sua importância no campo dos estudos da tradução, principalmente devido a essas características dualistas. Defendendo a existência de uma linguagem filosófica caracterizada pelo uso de uma terminologia relativamente técnica, os tradutores literários definem a filosofia como pertencente ao ramo da tradução técnica; por sua vez, os tradutores técnicos afirmam que a importância da discursividade característica do autor no texto filosófico faz da tradução do texto filosófico uma actividade ligada à tradução literária. Na filosofia, talvez mais que em qualquer outro género, a tradução é levada ao limite numa tentativa de comunicar termos que não existem na língua de chegada. Veremos, mais adiante neste mesmo relatório, os processos e metodologias subjacentes à tradução desses termos.

Voltando à especificidade da tradução do texto filosófico, convém sublinhar que esta não representa uma especialidade completamente isolada e incomparável a outras, e que a experiência adquirida na prática da tradução filosófica é transferível e pode ter a capacidade de ser elucidativa sobre a tradução em geral. Uma língua está sempre dependente da cultura na qual se insere, e evolui em função da mesma, pelo que a tradução de um termo não é um processo puramente linguístico, mas também cultural. Como o explica Tiina Arppe, um termo ou uma expressão poderá em si fazer referência a vários elementos históricos e culturais, que serão muitas vezes impossíveis de transmitir ao leitor do texto traduzido. Da mesma forma, um termo poderá referir-se, em filosofia, a toda a sua história conceitual, com tudo o que isso implica de debates e de discussões que possam decorrer sobre esse tema e muitas vezes será impossível para o tradutor juntar o conjunto desses elementos terminológicos num só termo (Arppe, 2006).

Em média, cada língua adquire cerca de 3000 palavras novas todos os anos, mas a realidade é que os neologismos não podem ser devidamente quantificados dado que muitos são criações momentâneas, muitas vezes usadas por um certo grupo de pessoas durante um determinado período, e que rapidamente desaparecem. De maneira geral, termos novos, palavras e frases figurativas, calão e outros tipos de palavras associadas a determinadas “modas” tornam-se parte da linguagem do dia-a-dia com tanta celeridade que nenhum dicionário pode, nem deve, registá-las como parte da língua de forma instantânea. Um neologismo é hoje em dia definido como uma palavra que expressa um novo conceito, o qual surge através da criação de um novo termo, nomeadamente com base nas regras gerais de formação de palavras.

A tradução é uma actividade de uma grande complexidade que se intensifica com a introdução de elementos lexicais como os neologismos. De facto, a tradução de novos termos é sem qualquer dúvida um dos maiores desafios do trabalho do tradutor dado que, como já o mencionamos anteriormente, essas palavras ainda não se encontram em dicionários, por muito especializados que esses possam ser, e, por conseguinte, ainda não têm precedentes de tradução nem equivalentes na língua de chegada, sendo uma criação do autor da língua de partida. Nesta circunstância, o tradutor tem de ser capaz de, em primeiro lugar, reconhecer esses neologismos. Eles são, de facto, uma parte importante do discurso, fazendo referência a ideias do autor, e a significados e particularidades de cada língua que não podem ser ignorados ao traduzir um texto,

sobretudo um texto técnico. Cabe ao tradutor descobrir qual o verdadeiro significado do neologismo em questão com base no contexto no qual está inserido. O tradutor também tem de ser capaz, em segundo lugar, de determinar qual seria a melhor forma de o traduzir para a língua de chegada, seja ao seleccionar um equivalente pré-existente na língua em questão, seja ao criar um equivalente para essa palavra na mesma.

Peter Newmark distingue os métodos de tradução (Newmark, 1988:45), que se aplicam a textos na sua integridade, e os procedimentos de tradução (Newmark, 1988: 81) que, por sua vez, estão direccionados para a tradução de unidades linguísticas mais pequenas. Sendo os neologismos unidades lexicais, os procedimentos de tradução irão aplicar-se à tradução dos mesmos. Embora identifique 18 processos diferentes, dois deles destacam-se como sendo os processos mais usados na tradução de neologismos, sobretudo em textos técnicos:

- Transferência (*Transference*): Este processo consiste na transferência de uma palavra da língua de partida para um texto na língua de chegada, sem alterar a mesma nem procurar um equivalente na língua em questão. A palavra passa então a ser um empréstimo linguístico, isto é, uma palavra existente noutra língua que se integrou sem qualquer alteração na língua de chegada em questão. Aplicando este processo aos neologismos, o tradutor não precisará de encontrar um equivalente para a palavra em questão na língua de chegada, poderá simplesmente mantê-la. Podemos mencionar aqui como exemplo, a questão da Saudade, que é um termo que, na maioria das traduções de obras portuguesas para línguas estrangeiras, é mantido devido a uma inexistência de um termo ou expressão equivalente na língua de chegada criando, por conseguinte, uma impossibilidade de tradução.

- Naturalização (*Naturalization*): Este processo, por sua vez, consiste na adaptação da palavra para a língua de chegada. Durante este processo, a palavra da língua de partida é alterada para se adaptar à língua de chegada em termos de pronúncia e de morfologia, criando assim um novo neologismo na própria língua de chegada. Podemos aqui referir, por exemplo, o termo “Ritmanálise” que é central na obra de Rodrigo Sobral Cunha, o qual foi traduzido para francês, segundo este processo de naturalização, por “Rythmanalyse”.

Dadas as características técnicas do texto filosófico, um destes procedimentos seria sem dúvida a melhor opção para a tradução de neologismos encontrados no mesmo. No caso

mais específico da tradução de texto filosófico de português para francês, que é o caso que, em termos práticos, é mais relevante para nós dado o trabalho que será desenvolvido posteriormente, a segunda opção torna-se ainda mais adequada por dois motivos. O primeiro é um motivo de ordem gramatical; de facto, a língua portuguesa e a língua francesa têm raízes comuns o que as leva a ter morfologias e processos de formação de palavras bastantes similares. Neste contexto, torna-se muito mais relevante “naturalizar” a palavra em questão, dado que o processo de criação do neologismo será similar em ambas as línguas. O segundo motivo é de ordem cultural; de facto, a cultura francesa tem uma tendência a evitar empréstimos de todo tipo (linguísticos ou culturais) e tende portanto a adaptar tudo aquilo que tem origens estrangeiras. Um bom exemplo dessa tendência é o facto de todos os filmes serem dobrados para francês, e não legendados, ou ainda o facto de os artistas da indústria musical francesa cantarem quase exclusivamente em francês. Nessa perspectiva, o processo de “transferência” teria as suas limitações pois poderia haver uma oposição cultural à integração da palavra da língua de partida.

A linguista Maria Teresa Cabré introduziu uma nova abordagem à noção de neologismo, que por sua vez também facilita a tomada de certas decisões em termos de tradução, afirmando que existe uma distinção entre dois grandes grupos de neologismos lexicais cujo comportamento difere: aqueles que são parte integrante da linguagem considerada comum (sendo estes os verdadeiros neologismos), e aqueles que estão presentes em linguagens mais específicas (os quais ela também denomina *neonyms*) (Cabré, 1999:206). Com base nessa distinção, podemos sublinhar umas diferenças existentes entre estes dois tipos de neologismos, começando pelo seu grau de espontaneidade. De facto, os neologismos comuns geralmente aparecem sem qualquer motivo específico, simplesmente integram a língua à força do uso. Como tal, tornam-se voláteis e costumam cair em desuso relativamente rapidamente; é o que acontece, por exemplo, com o calão, que está em constante evolução. Em contrapartida, os neologismos técnicos emergem devido a uma necessidade de compensar uma falta de terminologia existente para designar um determinado conceito; esse é o principal motivo pelo qual, ao contrário dos neologismos comuns, costumam ser mais estáveis, pois aparecem por necessidade de preencher uma lacuna em termos de vocabulário numa área específica. Outra diferença que merece ser sublinhada entre estes dois tipos de neologismos, é o facto de os neologismos comuns poderem ser sujeitos a uma

substituição por outro termo sinónimo sem afectar o discurso e o seu conteúdo. Por sua vez, os neologismos técnicos emergem da necessidade de criar um termo específico para denominar um conceito específico, pelo que, neste caso, o uso de um sinónimo nunca seria um equivalente exacto e poderia assim causar uma distorção na comunicação.

Existe uma consciencialização por parte do tradutor do que pode acontecer se destruir elementos polissémicos. Todos os neologismos usados sejam eles para distorcer a linguagem, como para combinar línguas existentes ou ainda para criar novos termos, têm o propósito de controlar a polissemia, que é algo de natural em qualquer língua. A multiplicidade de significados pode estar escondida num termo, numa frase, ou até no decorrer da própria argumentação, e é importante ter essa polissemia em conta permanentemente durante o processo de tradução do texto filosófico.

3.2. Diferença entre termos técnicos e léxico geral

Embora a discursividade seja um elemento chave do texto filosófico, a terminologia técnica usada no texto, como parte característica da identidade e da ideologia do autor, tem uma grande importância. Como o sublinha Brownlie, dado que os termos filosóficos são elaborados por indivíduos num contexto cultural particular e numa língua específica, ao contrário da terminologia tecnológica e científica, muitas vezes ainda não existem equivalentes pré-existentes noutra língua (Brownlie, 2002:297). Cabe portanto aos tradutores do texto filosófico, como o veremos em pormenor mais adiante, recriar equivalentes para esses termos para a língua de chegada, com a ajuda e validação do editor e, se houver possibilidade para tal, do próprio autor.

Um dos elementos que caracteriza a tradução do texto filosófico é a diferença de abordagens entre a tradução da terminologia técnica, própria do autor, e a tradução da terminologia considerada como sendo parte integrante do léxico geral. Esse aspecto dualista da tradução implicará portanto, num primeiro tempo, a tradução de termos técnicos com base numa reprodução do vocabulário do texto de partida na língua de chegada, isto é, uma tradução literal, com base na seleção de termos pertencentes à língua de chegada, similares aos do texto de partida; e num segundo tempo, a tradução

dos termos do léxico geral, que geralmente leva à elaboração de traduções idiomáticas, fiéis à língua e à cultura de chegada, sendo estas menos coladas ao texto de partida.

O léxico geral faz parte da enunciação e do estilo discursivo do próprio texto, pelo que a sua tradução não precisa de ser muito colada ao original; o tradutor tem aqui de manter o sentido da palavra ou da expressão, mas adaptando-a conforme achar necessário para ela se enquadrar da forma mais natural possível no contexto da língua e da cultura de chegada. Pelo contrário, os termos técnicos são conceitos-chave e característicos do pensamento do autor e a sua tradução tem portanto de ser muito rigorosa.

Após ter identificado as características gerais do processo de tradução do léxico, apercebemo-nos ao reexaminar o texto que existem várias excepções e que a situação é afinal mais complexa que aquilo que pode parecer. Pode, de facto, haver uma dificuldade por parte do tradutor em distinguir o léxico geral e o léxico técnico. Tal equívoco pode levar o tradutor a tratar o léxico geral como se fosse técnico, procedendo assim a uma tradução mais literal do termo em questão, o que pode levar à produção de um texto de chegada incorreto ou inadequado às normas da língua de chegada. O tradutor corre aqui o risco de produzir uma tradução demasiado literal devido ao seu receio de alterar demais o original.

Outro aspecto deste processo tradutivo, recorrente neste tipo de texto nomeadamente para a tradução do léxico técnico, consiste na consulta de traduções anteriores dos termos técnicos em questão. Certos termos técnicos encontrados no texto filosófico podem, de facto, já ter sido mencionados em outras obras de temática similar, as quais podem ter sido traduzidas para a língua de chegada em questão. Assim sendo, torna-se importante manter a tradução previamente usada em outros textos, desde que esta seja considerada correcta. Este procedimento está intimamente ligado com uma necessidade de uniformização terminológica que é essencial na tradução do texto filosófico.

3.3. Necessidade de uniformização terminológica

No que toca ao léxico técnico do texto filosófico, existe uma grande necessidade de uniformização terminológica, o que implica manter a mesma tradução cada vez que um termo técnico aparece. Esta operação não pode ser repetida no que diz respeito ao léxico

geral que, por sua vez, é variável e tem de ser sempre adaptado ao contexto. Os termos técnicos que serão aqui traduzidos são como palavras-chave do pensamento do filósofo, e terão de ser utilizados consistentemente cada vez que o termo aparece na língua de partida numa perspectiva de uniformização dessa terminologia técnica que constitui a marca do filósofo. Assim, ao traduzir os termos técnicos, ou os termos principais do texto, o tradutor reproduz a sistemática do texto de partida pela uniformidade das suas escolhas e pela reprodução de conjuntos de palavras partilhando a mesma raiz.

A permanência de uma mesma forma do significante é um índice terminológico, pois a marca característica de um termo é o facto de ele manter a sua unidade específica – acabar com a unidade específica do termo original o levaria a perder a sua função terminológica (Ladmiral, 1979 :220). Num só texto traduzido, a uniformidade de tradução de um termo é fundamental para que o leitor consiga acompanhar o fluxo e a argumentação do texto, pois esses termos técnicos são pilares em torno dos quais se constrói o sentido do texto. O facto de ter em conta traduções anteriores desses termos técnicos indica a importância dos laços intertextuais na perspectiva de uma eventual uniformização dos termos traduzidos. Essa standardização é necessária para garantir a compreensão de um conjunto de textos por parte do leitor. Seja num só texto, ou num conjunto de textos, é a coerência terminológica que garante a “consistência” teórica; é portanto necessário conservá-la na tradução (Rey, 1990:779). A uniformização dos termos traduzidos também garante a eficiência da comunicação e assim a disseminação do filósofo e do seu pensamento na cultura de chegada graças à reutilização dos termos que será posteriormente feita pelo leitor; essa reprodução da “marca teórica” do filósofo (Lamont 1987:592), graças às traduções distintivas na língua de chegada que são usadas de maneira uniforme, constitui então uma condição para que os termos sejam postos em circulação e que as obras do filósofo sejam legitimadas na cultura de chegada.

Falemos agora de outro aspecto do factor temporal que tem uma importância particular na tradução de textos contemporâneos. O tradutor pode não reconhecer um termo técnico do filósofo porque o conceito do filósofo ainda está em processo de elaboração ou aparece pela primeira vez neste texto. Cabe então ao tradutor criar um precedente que mais tarde deverá ser seguido na mesma perspectiva de uniformização terminológica. Este processo requer obviamente uma pesquisa muito avançada das características etimológicas, linguísticas e conceptuais do termo novo na língua de partida como na língua de chegada na perspectiva de criar uma tradução o mais

adequada possível. O uso de um termo estrangeiro, de um neologismo ou de uma expressão estranha ou desconhecida na língua de chegada são pistas que indicam ao leitor que está na presença de um conceito previamente inexistente na cultura de chegada, ou seja, um termo próprio do filósofo. Os procedimentos imitativos fornecem assim ao leitor formas distintas e distintivas. A tradução adequada do léxico geral também tem aqui uma grande importância do ponto de vista do enquadramento desses novos termos. Onde o tradutor usa expressões desconhecidas ou estranhas, mas expostas de maneira familiar, o leitor irá aprender o sentido pretendido ao longo da leitura do texto : por outras palavras, o próprio texto faz emergir o conteúdo semântico (Ladmiral, 1979:228).

3.4. O tradutor de texto filosófico

Sendo um texto com características próprias, o texto filosófico requer portanto do seu tradutor uma determinada metodologia assim como uma determinada atenção a certos pormenores que podem não ser encontrados em textos de outro cariz. Como o explica Tiina Arppe, um texto filosófico questiona, antes de tudo, determinados clichés ligados à tradução, como a ideia geralmente aceite que o tradutor não traduz palavras, mas sim ideias. Isto também se aplica à filosofia : o tradutor tem de ser capaz de transmitir a argumentação do filósofo aos leitores sem os afogar numa sintaxe demasiado complexa (Arppe, 2006). O texto filosófico já possui em si uma terminologia muito própria e específica assim como uma sintaxe relativamente complexa, pelo que cabe ao tradutor torna-lo o mais acessível possível ao leitor da língua de chegada. Contudo, o tradutor tem de manter em mente que esses elementos discursivos são parte do estilo do autor, pelo que deverá manter-se fiel a uma série de elementos tais como a terminologia específica; por muito que ela pareça complexa e por vezes inacessível ao leitor, esta tem de ser mantida, sendo característica do autor e do conceito ou ideia que este defende. O tradutor de texto filosófico é portanto um mestre na arte da ponderação, tendo a responsabilidade de tornar o texto acessível ao público-alvo da língua de chegada, sem interferir com a essência do texto.

Em certos casos, o tradutor poderá não concordar inteiramente com determinadas escolhas estilísticas ou lexicais do autor; deverá contudo manter um certo rigor na

tradução do texto e uma certa fidelidade ao texto de partida. Não cabe ao tradutor decidir como o texto que é alvo de tradução deve ser escrito, ou deveria ter sido escrito. O objectivo aqui, é que o tradutor se possa desprender dos *prestígios da intuição* (Ladmiral, 2010 :23). Ao longo dos anos, os tradutores profissionais tendem a desenvolver uma certa intuição da tradução, isto é, uma série de mecanismos tradutivos que são uma mais-valia preciosa para a sua produtividade, acelerando o processo de tradução. No entanto, cada texto tem as suas especificidades, sobretudo no caso dos textos filosóficos, e o tradutor tem de ter sempre o cuidado de não generalizar o uso dos mecanismos adquiridos mas sim verificar meticulosamente se de facto a escolha mais óbvia é a mais adequada à situação com a qual está confrontado. Isto implica que o tradutor não acredite de forma imediata nas suas competências, embora sejam elas reais e grandes, prescindindo uma reflexão aprofundada. Terá de ter cuidado com os mecanismos intuitivos adquiridos tanto ao longo da sua experiência como na leitura do próprio texto, e terá de aprender a construir o sentido de um texto.

O tradutor filosófico tem de ter em consideração o problema comum a qualquer outra tradução que é a obrigação de fazer constantemente interpretações do texto de partida antes de proceder às suas escolhas lexicais, por muito básicas que estas sejam. As suas escolhas baseiam-se na sua própria interpretação do texto filosófico – por outras palavras, traduzir um texto filosófico, também é filosofar, raciocinar sobre questões de filosofia. O tradutor tem portanto de estar preparado para enfrentar dificuldades de ordem literária quando estas aparecem. A ideia é que o tradutor tem de ser capaz de lidar de forma adequada com um texto que apresentará ao mesmo tempo elementos técnicos (por vezes até bastante técnicos) e elementos literários, tornando-o acessível ao público-alvo, sem alterar a essência e o estilo do texto. Um tradutor profissional tem fluência suficiente para entender o texto sem necessitar de uma tradução; o propósito da tradução é de tornar o texto acessível às pessoas que não poderiam ter acesso ao mesmo de outro modo, ou que preferem ler um texto na sua própria língua. Assim sendo, é normal que a ideia de fidelidade do tradutor coincide com a fidelidade esperada pelo leitor: uma transposição correcta do conteúdo do texto numa segunda língua, que seja conforme ao original como o poderão comprovar pessoas que tenham acesso a ambos os textos. O maior medo do tradutor, é de não se sentir tão à vontade com o texto produzido como gostaria. Sendo assim e tendo em conta a necessidade de não perder

informação, poderá trazer com a sua tradução as suas próprias interpretações erróneas do texto, frequentemente sem estar ciente disso.

O tradutor filosófico pode e deve estar em medida de defender cada uma das suas escolhas tradutivas com confiança, fundamentando a sua convicção sobre cada um dos tópicos controversos com argumentos racionais, o que não seria pedido ao tradutor literário. De facto, dado a sua característica técnica, o texto filosófico vai implicar escolhas de termos que podem não ter um termo equivalente definido na língua de chegada, como será o caso dos neologismos por exemplo, pelo que cada uma das suas escolhas tem de ser bem reflectida e ponderada. Também existe a probabilidade de o cliente não concordar com a escolha em questão; o tradutor terá então de fazer uso da sua capacidade de argumentação para defender a sua escolha.

Sendo o tradutor de textos filosóficos aquele que cria os equivalentes linguísticos da terminologia usada pelo filósofo, previamente inexistentes na língua de chegada, é essencial que ele tenha um bom conhecimento do pensamento do filósofo que está a traduzir. Obviamente, esta regra aplica-se igualmente à tradução de qualquer texto pertencendo a uma área específica com uma terminologia própria. O tradutor do texto filosófico tem como objectivo recriar nas suas traduções famílias de conceitos cuja coerência e interligação são difíceis de conservar, se o conhecimento na área em questão é reduzido. Contudo, não é sempre possível para o tradutor ter um entendimento avançada de todas as áreas para as quais terá de traduzir.

Resumindo, o tradutor terá de medir as várias dificuldades com as quais vai ser confrontado e reflectir sobre as mesmas. Por isso é que, em tempos em que o tradutor tem de demonstrar eficiência e rapidez na realização do seu trabalho, tem de ser capaz de se distanciar, olhando tanto para o original como para a sua tradução, para avaliar adequadamente as dificuldades encontradas e as opções tomadas para as resolver. Se não o fizer, o texto original, relativamente complexo, não terá sido objecto de uma leitura interpretativa suficientemente rigorosa: ao escolher de maneira imediata e por defeito um equivalente similar ao original aparentemente satisfatório, o tradutor poderá cometer um grande erro (mais uma vez, precisamente ligado à existência de uma certa competência tradutiva que levou à criação de automatismos e ao desenvolvimento de uma certa confiança). Esta é a principal razão pela qual a primeira tradução de um texto nunca é satisfatória; a falta de distanciamento do original leva o tradutor a cair na

tentação do falso amigo, criando assim uma tradução demasiado literal e terminologicamente errónea. Um tradutor venera, de certa forma, o texto devido ao seu respeito desproporcionado pelo autor e pelo original. Além disso, a quantidade de trabalho que a tradução do texto vai implicar vem aqui intensificar esse respeito pelo original e poucos tradutores teriam a arrogância de meter de início a sua tradução ao nível do original, atribuindo-se o direito de o alterar ou de o melhorar. Esta postura de encantamento perante o texto original é precisamente a razão do desencanto do leitor com a resultante tradução (Swanson, 2005:128).

Torna-se portanto essencial o tradutor proceder a várias etapas de revisão da sua tradução, em primeiro lugar, para certificar-se que nenhum elemento do texto original foi ignorado por lapso e, por outro lado, para garantir que o texto criado durante o processo de tradução está de facto correcto na língua de chegada dos pontos de vista linguístico, sintáctico, terminológico, etc. Essa série de traduções e revisões é a única forma de o tradutor produzir um texto de chegada de qualidade e fiel ao texto original.

Capitulo IV – Enquadramento do estágio

4.1. Sobre o estágio

A obtenção do título de Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas, implicava a entrega de um trabalho final que podia ser de natureza variada (dissertação, projecto ou relatório de estágio). A tradução é uma actividade na qual, embora a teoria e a prática estejam constantemente interligadas, a prática tem um papel determinante; embora a teoria providencie indicações sobre os métodos a seguir na prática, a prática por sua vez é criadora tanto de experiência como de teoria em si. Assim, grande parte da aprendizagem relativa ao processo de tradução passa pela vertente prática do mesmo. Com base nessa constatação e numa perspectiva de inserção no mercado de trabalho e de acumulação de experiência prática, a realização de um estágio profissional sustentado por um relatório de estágio apresentou-se como sendo a opção mais adequada.

Tendo previamente efectuado um estágio direccionado para a tradução técnica, surgiu o desejo de efectuar um estágio desta vez mais direccionado para a vertente da tradução literária. A opção que se apresentou, portanto, como sendo a mais aliciante, foi a de trabalhar para uma editora, participando, idealmente, no processo de tradução de uma obra literária. Foi então que foi estabelecido um contacto inicial com a Orfeu, editora e livraria portuguesa localizada em Bruxelas, contacto que deu logo início a uma colaboração enquadrada por um estágio profissional.

A realização do estágio passou pela atribuição, por parte da Orfeu, de um único trabalho: a tradução de uma obra filosófica intitulada *Filosofia do Ritmo Portuguesa*, escrita por Rodrigo Sobral cunha, do português para o francês. Uma primeira leitura da obra em questão levantou logo a questão da metodologia a usar para tal tradução. De facto, o texto em questão, sendo de cariz filosófico, apresentava muitas particularidades que incluíam uma escrita de tipo literária aliada a uma terminologia muito específica e técnica. A principal interrogação foi portanto de saber se o texto deveria ser traduzido como um texto técnico ou como um texto literário.

Essa questão levou a uma pesquisa preliminar relativamente à tradução do texto filosófico a qual levou à realização que a bibliografia existente relativamente ao tema da tradução filosófica não é tão extensa como poderíamos pensar. A ideia de um trabalho

baseado na metodologia relativa a tradução deste tipo de texto ganhou portanto vida, dando início a este relatório de estágio. Esta seria, assim, a oportunidade de oferecer um contributo para a questão da tradução do texto filosófico que, embora sempre fosse e ainda seja de uma grande importância no mundo da literatura, continua a ser pouco abordada. Sendo a editora Orfeu, uma grande defensora da cultura, literatura e filosofia portuguesa no estrangeiro, tornou-se um mentor da maior eficácia para a realização do presente trabalho.

4.2. Sobre a editora Orfeu

A cultura portuguesa é uma cultura bastante aberta ao mundo exterior. Trata-se de uma cultura que importa muito de outras culturas sendo, em contrapartida, pouco conhecida e divulgada no estrangeiro. Contudo, com o crescimento exponencial da área do turismo em Portugal, é a melhor altura para despertar um interesse pela cultura portuguesa no mundo. Existe portanto uma necessidade imediata de promover a nossa cultura, e é precisamente isso que a livraria/editora Orfeu tem feito.

Fundada em 1986 por Fernando Gandra e Maria Manuela Gandra, que chegaram à Bélgica junto com a primeira onda de portugueses que foram trabalhar para a Comissão, passou a ser dirigida por Joaquim Pinto Da Silva em 1999, sendo ele também funcionário da Comissão. Ponto de encontro intelectual e humano e de difusão cultural no sentido amplo, a Orfeu adquiriu, pelo seu trabalho árduo e dedicação, um lugar de consideração na Bélgica e nas comunidades de língua portuguesa em geral, e é hoje em dia um espaço aberto e acolhedor, propício à partilha de opiniões e à cooperação entre pessoas de diversas nacionalidades e de diversos quadrantes políticos e sociais.

A livraria Orfeu, com sede em Bruxelas é um Centro Cultural, Editora e Livraria Portuguesa e Galega que tem sido um pilar da comunidade portuguesa. Reconhecida como um centro cultural da língua portuguesa e de todas as suas variantes, organiza todo tipo de eventos desde apresentações de livros e conferências, até concertos e exposições, que visam promover a cultura e a literatura portuguesa tanto a nível

nacional como a nível internacional, tendo actualmente uma média de cerca de um evento organizado por semana.

Embora começasse como sendo uma livraria, a Orfeu ganhou em prestígio e influência e tem, hoje em dia o estatuto de editora, com já várias obras publicadas que fazem honra à cultura portuguesa registadas no seu palmarés. A empresa edita actualmente, com os seus próprios meios e com certos apoios, obras representativas da cultura e do saber português, de grande relevância e importância na difusão da cultura e do pensamento português que são geralmente ignoradas pelas editoras comerciais. Assim, a Orfeu demonstra um grande orgulho por todas as obras que editou, considerando-as todas como sendo representantes fundamentais da língua e da cultura portuguesa e procura, através de todas as suas publicações, assegurar e prestar voz a uma variedade de líricas e modos. Essa ambição é característica daquilo que a Orfeu representa: um espaço potenciador de criação e de encontro e divulgação culturais.

Hoje em dia, a Orfeu é muito mais que uma simples livraria com um propósito puramente comercial; é um centro cultural dedicado à língua portuguesa, à sua cultura, aos seus vários tipos de literatura e às suas variantes no mundo (Brasil, Moçambique, Angola, Galiza). Publicando obras portuguesas, mas também traduzindo algumas das mesmas tanto para flamengo como para francês, ou para outras línguas estrangeiras como o checo ou o lituano, a Orfeu procura apelar aos públicos mais variados e tem sido um verdadeiro pólo difusor da cultura portuguesa tanto na Bélgica como noutros países, tendo nomeadamente numerosas obras em bibliotecas do Québec, do Luxemburgo e de grandes cidades francesas como Paris e Lyon.

No intuito de continuar com a sua missão de divulgação dos saberes e ideais portugueses, a Orfeu está actualmente empenhada num novo projecto no qual tivemos o privilégio de poder estar envolvidos e de desenvolver um papel activo. Esse projecto envolve a tradução para francês, numa perspectiva de eventual publicação, de uma obra tão interessante como revolucionária, com poder para evidenciar aos olhos do mundo o pensamento filosófico português: *A Filosofia do Ritmo Portuguesa* de Rodrigo Sobral Cunha.

4.3. Filosofia do Ritmo Portuguesa de Rodrigo Sobral Cunha

No âmbito do estágio realizado na editora Orfeu, regido por um protocolo de estágio estabelecido entre a Orfeu e o Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto, foi-nos pedida a realização da tradução da obra *Filosofia do Ritmo Portuguesa* de Rodrigo Sobral Cunha (cf. anexo 1), de português para francês sob o título *Philosophie du Rythme Portugaise* (cf. anexo 2) na perspectiva de uma futura publicação da obra pela editora Orfeu. Essa obra de cariz filosófico tem como intuito de trazer à luz um pensamento filosófico que, embora já tenha sido abordado por alguns autores, ainda não beneficia da exposição e do interesse geral que merece: a filosofia do ritmo portuguesa. Nesta obra, Rodrigo Sobral Cunha tenta portanto elucidar-nos sobre essa filosofia, qual a teoria por detrás da mesma, quais são as suas implicações, mencionando os autores que mais influência no seu desenvolvimento e na sua difusão tiveram, a diferentes níveis e de maneiras diferentes.

Uma das teorias centrais desta filosofia do ritmo portuguesa e a que mais interesse desperta é sem dúvida a da ritmanálise desenvolvida por Lúcio Pinheiro dos Santos. Professor, matemático, físico, psicólogo, político e filósofo português nascido em Braga em 1889, Lúcio Pinheiro dos Santos tornou-se famoso precisamente por ter sido o autor da teoria da *Ritmanálise*. Contudo, Lúcio Pinheiro dos Santos faleceu no Rio de Janeiro em 1950 e a sua obra sobre a ritmanálise nunca mais foi encontrada. Caberia portanto ao autor francês Gaston Bachelard, amigo de grande data e colaborador de Lúcio Pinheiro dos Santos a divulgação da mesma. De facto, Bachelard recebeu, por volta de 1931, uma carta de Lúcio Pinheiro dos Santos, a qual continha dois volumes do texto intitulado *La Rythmanalyse*, os quais estão hoje em dia perdidos. Convencido do potencial da mesma, dedicou-lhe um capítulo na sua obra *La Dialectique de la Durée*, cuja primeira edição foi publicada em 1936. Essa publicação é portanto o único rasto existente da ritmanálise de Lúcio Pinheiro dos Santos, a qual vai aplicar-se a diversos campos do conhecimento, desde a física quântica até à psicologia, passando pela biologia e a antropologia, e não apenas aos campos referidos por Bachelard. Essa teoria tem, mais recentemente, vindo a ser abordada por certos investigadores tais como Sant'Anna Dionísio nos anos 50, Joaquim Domingues e, mais recentemente, com grande eficácia, por Rodrigo Sobral Cunha.

Tal como Gaston Bachelard, outros autores e contemporâneos de Lúcio Pinheiro dos Santos também tinham conhecimento dessa teoria e consciência da sua importância e do seu potencial. *Filosofia do Ritmo Portuguesa* de Rodrigo Sobral Cunha explica o papel menosprezado do ritmo como elemento gerador de equilíbrio no universo, e como potenciador de harmonia total a todos os seres, juntando os pensamentos de vários filósofos, os quais orientavam-se claramente para a existência de uma filosofia do ritmo portuguesa, ou ritmanálise. Assim, a primeira parte da obra de Rodrigo Sobral Cunha intitulada *Da Monadologia Rítmica de Leonardo Coimbra a Lúcio Pinheiro dos Santos e a Ritmanálise* foca a relação existente entre Lúcio Pinheiro dos Santos e o seu contemporâneo e amigo Leonardo Coimbra, cuja teoria da monadologia rítmica abria o caminho para o pensamento ritmanalítico.

Segundo o próprio Lúcio Pinheiro dos Santos, Leonardo Coimbra foi “o primeiro a compreender, por volta de 1916, a significação filosófica dos primeiros trabalhos da ritmanálise, que só vinte anos mais tarde haveriam de encontrar acolhida no pensamento de Bachelard, o filósofo do ‘novo espírito científico’, e junto de alguns dos novos trabalhadores da moderna pesquisa filosófica” (Santos: 1950). O período de maior convívio entre esses filósofos foi o triénio de 1914 a 1917, durante o qual ambos leccionaram no Liceu Gil Vicente em Lisboa. Na sequência desse convívio, Leonardo Coimbra considerará na sua própria obra *Do Amor e da Morte* (1922) as várias facetas antropológicas, cosmológicas e metafísicas dessa teorização experimental do ritmo, o seu pensamento estando intimamente ligado ao de Lúcio Pinheiro dos Santos que ele considerava, por sua vez, como o melhor intérprete do pensamento experimental criacionista.

Na segunda parte da sua obra, intitulada *Afinidades*, Rodrigo Sobral Cunha refere os pensamentos filosóficos e teorias de determinados autores que, de certa forma, se assimilam ou aparentam com a ritmanálise de Lúcio Pinheiro dos Santos e que, por conseguinte, se enquadram na teoria experimental da filosofia do ritmo. Entre os autores aqui representados, Rodrigo Sobral Cunha foca especificamente Joaquim Domingues, cujas notas relativas à convergência entre a antiga doutrina do Pitagorismo, e do pensamento científico contemporâneo através da ritmanálise, puseram a filosofia do ritmo e a pessoa de Lúcio Pinheiro dos Santos no centro das atenções. Sublinha também o contributo de Ludwig Klages cuja teoria da biomorfologia do ritmo estabelece a diferença entre os ritmos naturais do universo e a tentativa de repetição mecanizada

desse ritmo que acaba por aniquilá-lo, criando assim uma situação de arritmia crónica que, segundo ele, seria responsável pelas diversas perturbações do equilíbrio natural do mundo, tanto em termos físicos e biológicos, como em termos psicológicos. Todos esses pensamentos filosóficos sublinham portanto a importância do ritmo para a própria vida, suportando assim a existência e a relevância da filosofia do ritmo que Rodrigo Sobral Cunha tenta evidenciar nesta obra.

Por fim, a terceira e última parte da obra, intitulada *O ritmo excelso*, descreve, através da menção do trabalho de vários autores, o conhecimento português da natureza. Durante séculos, e muito antes das tendências ecológicas actuais, que levaram a uma consciencialização a nível internacional do papel do meio ambiente e da importância da sua preservação, vários autores portugueses já tinham uma compreensão intrínseca e avançada da natureza, a qual os tornava mais sensíveis aos ritmos da mesma. Assim, mesmo antes da emergência da filosofia do ritmo portuguesa, muitos autores já tinham estabelecido a relação entre a natureza e o ritmo, estando assim cientes do impacto negativo que as arritmias e as repetições mecanizadas podiam ter na mesma. Rodrigo Sobral Cunha faz-nos aqui um recapitulativo da extensão desse conhecimento português da natureza, sublinhando o papel fulcral do ritmo na essência da mesma, e a necessidade de manter esse ritmo original para ela manter o seu equilíbrio. Menciona ainda a importância da obra de Dalila Pereira da Costa, *A Força do Mundo* (1972), na disseminação da noção de ritmo extático, também conhecido como *ritmo excelso*, o qual poderia ser associado à experiência de êxtase, pela forma como é potenciador da harmonia do Universo, reafirmando a ideia que o ritmo é a essência do Universo e a base do seu perfeito equilíbrio.

Dado o seu cariz filosófico e a sua complexidade, tanto em termos de estilo discursivo como em termos de conteúdos, o processo de tradução da obra de Rodrigo Sobral Cunha foi bastante meticuloso. Para além do próprio tema da obra que, pela sua originalidade, requereu uma pesquisa aprofundada, o próprio processo de tradução, por sua vez, também foi relativamente exigente em termos de metodologia, e bastante variado no que toca às dificuldades que apresentou, requerendo um certo rigor, e por vezes até, uma certa originalidade para ultrapassar estas últimas.

Capitulo V – Processo de tradução da obra

5.1. Pesquisa prévia

Como o referimos anteriormente, o tradutor do texto filosófico tem a missão delicada de transmitir, não só o pensamento de um filósofo de uma língua para outra, mas também o seu estilo discursivo. Através da tradução, o leitor deve ser capaz de identificar não só a ideologia mas também o estilo e a terminologia que são próprios de determinado autor. Por outro lado, e como também já o esclarecemos anteriormente, o texto filosófico é um texto que, para além de apresentar um estilo discursivo geralmente associado ao texto literário, também consegue ser um texto de uma certa tecnicidade. Focando aqui mais especificamente a obra de Rodrigo Sobral Cunha, *Filosofia do Ritmo Portuguesa*, podemos ver que esta aborda a questão do ritmo criador, equilibrador e fonte de harmonia de vários pontos de vista, explicando a sua influência tanto no domínio da física, como da biologia, como ainda da psicologia, entre outros. Todas estas áreas são caracterizadas por uma terminologia específica a cada uma delas, a qual é bastante técnica. Tanto esse nível de literariedade como esse nível de tecnicidade são elementos que dificultam o processo de tradução. Esse é o motivo pelo qual o tradutor tem de ter um bom conhecimento, tanto do autor, como do pensamento filosófico que está a traduzir.

A tradução desta obra requereu portanto vários tipos de pesquisa. A primeira, a qual já foi exposta de forma mais pormenorizada na primeira parte deste trabalho, era referente ao próprio processo de tradução de texto filosófico. Essa pesquisa teve por objectivo estabelecer umas matrizes metodológicas para a tradução de um texto de cariz filosófico, o qual, como já o vimos, apresenta determinadas especificidades.

A segunda pesquisa que foi aqui necessária é referente ao autor em si, mas não só. De facto, esta obra reúne uma série de estudos, de pensamentos e de filosofias de vários autores, embora todos eles estejam ligados à temática do ritmo. Assim, para além da obtenção de informação acerca de Rodrigo Sobral Cunha, da sua ideologia e do seu estilo, também surgiu a necessidade de fazer uma pesquisa similar aprofundada dos autores mencionados na obra. Essa pesquisa foi uma ajuda valiosa para a compreensão da visão e da ideologia dos autores em questão, permitindo também ter uma certa percepção, um certo discernimento dos seus estilos, temas de predilecção, escolhas terminológicas, etc. Como estivemos em medida de observá-lo anteriormente, essa

pesquisa foi nomeadamente direccionada para autores como Lúcio Pinheiro dos Santos, Leonardo Coimbra, Gaston Bachelard, Ludwig Klages, Joaquim Domingues, e outros, com um enfoque muito especial na pessoa de Lúcio Pinheiro dos Santos, considerado como o génio fundador da ritmanálise, teoria que terá servido de base para o desenvolvimento do pensamento dos outros autores, e na sua colaboração e grande relação de amizade com Leonardo Coimbra que, segundo o próprio Lúcio Pinheiro dos Santos, terá sido dos primeiros autores a ter um entendimento profundo da sua teoria. Dado que o texto filosófico apresenta características estilísticas geralmente associadas ao texto literário, esta pesquisa orientada para os autores foi da maior importância, pois a tradução literária é muito mais orientada para o autor que para a terminologia em si; o processo de tradução passa muito mais por um entendimento daquilo que o autor pretende comunicar (em termos de linguagem, de sentimentos, de visão, de imagem, etc.), e de como o quer comunicar, do que pelo uso de uma terminologia específica.

Contudo, tendo também características do texto técnico, muito mais ligado à especificidade da terminologia, a obra de Rodrigo Sobral Cunha também requereu um terceiro tipo de pesquisa. Abordando o tema do ritmo enquadrado em áreas como a física, a biologia, a psicologia, o espiritualismo, etc., tornou-se necessária uma vasta pesquisa terminológica no âmbito de adquirir uma melhor compreensão das áreas em questão. Embora alguns conceitos presentes nesta obra fossem acessíveis a qualquer pessoa com um conhecimento básico das áreas previamente referidas, outros por sua vez já apresentavam um grau mais elevado de tecnicidade e de especialidade. Por muito que os conceitos técnicos tendem a ter traduções específicas, directas, sem um entendimento dos aspectos subjacentes a cada conceito, o processo de tradução nunca será produtivo ou bem-sucedido, a incompreensão transparecendo sempre no texto de chegada, retirando sempre um pouco da sua essência ao texto de partida.

Todas estas pesquisas não passaram de um trabalho preliminar. Embora este conhecimento adquirido seja benéfico à tradução, criando a aproximação necessária entre o tradutor e o texto de Rodrigo Sobral Cunha, ajudando-o a relacionar-se com ele, com os vários pensamentos e autores nele expostos e a ter um entendimento mais profundo do mesmo para melhor transmitir os princípios da filosofia do ritmo portuguesa para a língua de chegada, não passou de um trabalho preparatório. O processo de tradução, por sua vez, teve outras implicações.

5.2. Processo de tradução

Após ter realizado o trabalho de pesquisa previamente exposto na perspectiva de melhorar a compreensão do texto e de gerar uma maior familiarização com o mesmo, passamos à parte mais prática do processo que consiste na tradução da obra em si. Por muito simples e de execução imediata que este processo possa parecer, o processo de tradução é na realidade um processo bastante elaborado requerendo diferentes fases. De facto, não se trata apenas de iniciar o processo com a tradução da primeira palavra do texto, e de o terminar com a tradução da última. Uma boa tradução não deve ser uma tradução literal de um texto, com umas alterações em termos de estrutura frásica para que o texto de chegada se encaixe minimamente no contexto da língua de chegada; pelo contrário, deve aparentar-se mais a uma nova versão do texto que se enquadra na perfeição no contexto linguístico e cultural de chegada, mantendo-se sempre, contudo, fiel ao texto original tanto em termos de conteúdos, como de estilo ou de objectivos do texto. Sendo essa tarefa bastante complexa, várias etapas foram seguidas ao longo deste processo para garantir a melhor compreensão possível dos conteúdos e um melhor controlo de qualidade da versão final.

Antes mesmo de dar início ao processo de tradução, passamos por uma fase de leitura e de análise do texto. Ao contrário do processo anteriormente mencionado de pesquisa prévia, esta fase só consiste numa leitura cuidadosa do texto, a qual deve ser acompanhada por uma análise estilística e de conteúdo do mesmo. Esta primeira leitura permite-nos verificar se de facto temos uma compreensão do texto necessária para iniciar o processo de tradução. No caso da tradução da obra *Filosofia do Ritmo Portuguesa*, essa primeira leitura levou de imediato a uma consciencialização de várias lacunas terminológicas. De facto, o texto apresenta uma grande diversidade e uma forte especificidade terminológica, a qual teve de ser alvo de alguma pesquisa para garantir a compreensão clara da obra. Essa pesquisa passou por um simples processo de levantamento terminológico. Todos os termos desconhecidos presentes no texto foram identificados e catalogados da maneira seguinte:

- Termos desconhecidos; estes eram os termos que eram totalmente desconhecidos, e no caso dos quais o contexto não ajudava à suposição do significado dos mesmos, os quais foram marcados a vermelho. Estes termos requeriam uma pesquisa de raiz que incluía a

consulta de dicionários tanto monolíngues como bilingues até que o seu significado se tornasse claro no contexto no qual ele se encontrava inserido no texto. Um exemplo de termo desconhecido cujo contexto não ajudou à sua compreensão é o termo “parcamente”. Embora a sua posição na frase e a sua estrutura indiquem claramente que se trata de um advérbio, mais nenhum aspecto nos pode aqui indicar o seu significado, caso esse não fosse previamente conhecido, como foi aqui o caso. Assim, tornou-se necessário o uso tanto de um dicionário bilingue como de dicionários monolíngues da língua de partida e da língua de chegada para, em seguida, proceder à tradução do mesmo.

- Termos “deduzíveis”; por sua vez, estes eram os termos que eram desconhecidos mas cujo significado podia de certa forma ser deduzido pelo contexto no qual estavam inserido, os quais foram marcados a verde. Estes termos não requereram uma pesquisa muito aprofundada, uma simples consulta de dicionário monolíngue era o suficiente para determinar o significado preciso do termo e para o traduzir da forma mais adequada. Podemos aqui referir como exemplo a expressão “experiência excelsa” na qual, embora o termo “excelsa” apresentasse uma certa dificuldade, o próprio contexto permite-nos deduzir que se trata aqui de um adjectivo que transmite uma ideia de grandeza, de supremacia. A consulta de um dicionário monolíngue viria confirmar esta dedução.

Após esse levantamento terminológico e a pesquisa subjacente, a compreensão do texto foi muito facilitada. Uma única dificuldade permanecia: os termos inexistentes, isto é, os termos presentes na obra que não são oficialmente reconhecidos na língua portuguesa, não estando catalogados em nenhum dicionário. De facto, *Filosofia do Ritmo Portuguesa* é uma obra repleta de neologismos, termos criados (ou adaptados) utilizados por Rodrigo Sobral Cunha para transmitir certas ideias que não seriam transmitidas de forma tão eficiente se este se limitasse à terminologia existente. Alguns desses neologismos, embora não tivessem sido usados previamente, eram de compreensão fácil dada a sua estrutura que, com o único conhecimento intuitivo da língua, podia ser decomposta revelando assim o seu significado, não prescindindo, mesmo assim, de uma pesquisa de verificação. Esse seria por exemplo o caso do termo *anticousista*, no qual o núcleo do termo é claramente o termo “cousa” o qual foi inicialmente transformado num adjectivo, *cousista*, para depois se transformar no adjectivo qualificando o seu oposto, *anticousista*. Outros neologismos, como por

exemplo a ideia de paradigma *sapiencial* requereram uma pesquisa mais aprofundada devido ao carácter ambíguo do termo *sapiencial*. Mais uma vez, a sua estrutura, mais precisamente o seu sufixo, e o seu posicionamento na frase são indicadores do seu papel de adjectivo. Contudo, nenhum destes elementos foi suficiente para reconhecer o significado do termo, muito menos fazer uma tradução adequada do mesmo. Neste caso foi necessária uma pesquisa para identificar qual seria o núcleo do termo e o seu significado para poder encontrar o equivalente desse núcleo na língua de chegada e, em seguida, proceder à sua tradução. Este exemplo será um pouco mais pormenorizado adiante quando discutiremos o processo de tradução dos neologismos.

Uma vez o processo de levantamento terminológico acabado, temos a base necessária para poder começar o processo de tradução em si. Nesse mesmo processo, podemos salientar várias etapas diferentes; de facto, o processo de tradução não consiste na tradução directa e instintiva da obra mas sim num processo plurifásico que requer uma reflexão profunda e constante de todas as escolhas feitas.

A primeira fase da tradução, ou primeira tradução, da obra de Rodrigo Sobral Cunha consistiu, depois da leitura e análise prévia do texto, na tradução da integralidade do mesmo para a língua francesa. Esta tradução inicial foi assim o primeiro passo no processo de transmissão da obra da língua portuguesa para a língua francesa. Contudo, esta primeira versão revelou-se pouco satisfatória principalmente por ser muito literal. Devido a um certo receio de alterar demasiado o texto de partida durante o processo de tradução, afectando assim o seu significado e a sua essência, esta primeira versão revelava uma presença demasiado grande do texto de partida, do seu vocabulário e da sua estrutura, levando assim à criação de um texto cujas estruturas fráscas não são as mais fluidas e correctas na língua de chegada, assim como um uso exagerado de falsos amigos. Como já o explicamos anteriormente, um falso amigo é um termo existente na língua de chegada que, embora seja muito parecido com o termo da língua de partida alvo de tradução, não tem o mesmo significado no contexto em questão, ou por vezes até de todo. Podemos, por exemplo, referir que durante a primeira versão, o fragmento “conforme se apura, em especial, dos estudos de Lima de Freitas” (Cunha:2011, p40) foi traduzido por “telle qu’elle s’épure, particulièrement, des études de Lima de Freitas”. Embora “s’épurer” seja a tradução francesa do verbo “apurar-se”, esta tradução não faz sentido neste contexto em francês. Neste contexto podemos afirmar que a escolha desta tradução foi portanto uma decisão demasiado impulsiva, literal e

precipitada. Numa fase mais avançada do processo, essa tradução terá assim sido reconhecida como sendo incorrecta e alterada para “de par la façon dont elle s’inspire, tout particulièrement, des études de Lima Freitas”. Este é um dos exemplos que demonstram que, de facto, esta primeira tradução, a qual foi relativamente impulsiva e demasiado colada ao texto de partida, apresentou algumas anomalias não estando, portanto, totalmente contextualizada na língua de chegada.

Surgiu portanto a necessidade de passar para a segunda fase deste processo de tradução, a qual consistia numa releitura do texto de chegada, sem qualquer apoio do texto de partida. Este processo de alheamento total do texto original obriga-nos a olhar para o texto em questão não só como uma tradução presa a uma versão anterior noutra língua, mas bem como uma nova versão que deve apresentar uma perfeita fluidez na língua de chegada, permitindo assim identificar anomalias que ainda poderiam passar despercebidas se ainda estivéssemos sob a influência do original. Podemos aqui referir a título de exemplo o seguinte fragmento do segundo capítulo da obra:

“O romantismo alargaria a ideia de polaridade ao conceito de polaridade do mundo (Weltpolarismus) e de harmonia com a língua simbólica da Antiguidade e da Pré-história, encontra esta polarização fundamental entre morte e devir, que abraça a totalidade do nosso mundo”.

Este fragmento foi inicialmente traduzido da seguinte forma:

“Le romantisme élargirait l'idée de polarité au concept de polarité du monde (Weltpolarismus) et en harmonie avec la langue symbolique de l'Antiquité et de la Préhistoire, il trouve cette polarisation fondamentale entre mort et avenir, qui englobe la totalité de notre monde”.

Embora esta tradução esteja correcta em termos de estrutura, sintaxe e terminologia na língua francesa, o uso da expressão “en harmonie avec”, neste contexto, não seria o mais adequado. Após esta releitura, a expressão que se apresentou como a alternativa mais usada em contextos similares na escrita francesa foi a expressão “en accord avec”. Da mesma forma, uma pequena alteração em termos de pontuação pareceu necessária para facilitar a compreensão do fragmento. Feitas essas alterações, a versão final da tradução desse fragmento foi a seguinte:

“Le romantisme élargirait l'idée de polarité au concept de polarité du monde (Weltpolarismus) et, en accord avec la langue symbolique de l'Antiquité et de la Préhistoire, il trouve cette polarisation fondamentale entre mort et avenir, qui englobe la totalité de notre monde”.

Assim, esta leitura do texto de chegada sem recurso ao texto de partida permitiu portanto uma maior imersão no texto em si, tornando possível a identificação das anomalias previamente referidas e de eventuais erros ou lapsos que não tivessem sido detectados durante o primeiro processo de tradução e evitando a criação de traduções demasiado literais e, por conseguinte, incorrectas.

A etapa seguinte do processo de tradução consistiu numa nova releitura da versão previamente corrigida do texto, desta vez com o apoio do original. Este processo tem vários objectivos. O primeiro intuito deste processo é de verificar que nenhuma informação foi esquecida ou mal interpretada durante o processo de tradução. Dado que a primeira tradução foi, como o mencionamos, bastante impulsiva e que a segunda etapa do processo implicou um alheamento total do texto de partida, existe uma possibilidade que alguma informação tenha sido ocultada ou mal entendida durante a primeira etapa do processo sem que isso pudesse ser detectado durante a segunda etapa do processo. Neste caso esta verificação permitiu detectar uma anomalia na numeração das notas, pois o que correspondia às notas número 2, 3 e 4 no texto de partida apresentavam a numeração 1, 2 e 3 no texto de chegada. Uma revisão atenta de ambos os textos permitiu demonstrar que não se tratava de um erro de numeração, mas sim da omissão de tradução da primeira nota no texto de chegada. Após a devida identificação e tradução da mesma, a situação foi automaticamente regularizada.

O outro objectivo desta etapa foi de confirmar que nenhuma das alterações efectuadas durante a segunda etapa do processo tenha afectado o significado ou o intuito do texto de partida. De facto, poderia ocorrer que ao ler o texto de chegada sem apoio do texto de partida, alguns termos surgissem como melhor alternativa ao termo que teria sido usado durante a primeira tradução. Contudo, após uma verificação com o texto de partida ao lado, esse termo poderia já não ir totalmente de encontro com o significado do termo usado pelo autor no texto de partida. Da mesma forma, uma expressão ou uma frase poderia ter sido alterada na perspectiva de obter uma maior fluência no texto de chegada, mas afectando a mensagem inicial do autor. Neste caso, nenhuma das

correções efectuadas durante a segunda fase do processo afectaram o significado de qualquer termo ou a mensagem do autor em geral.

Procedemos portanto ao que foi a fase final deste processo de tradução, que foi a revisão e releitura final do texto. Este processo foi uma opção própria de controlo de qualidade. Implicou um certo afastamento do texto caracterizado por uma pausa de dois dias no processo de tradução. Essa pausa permitiu-nos obter um certo distanciamento do texto, permitindo assim ter um olhar mais fresco e objectivo sobre o texto final na perspectiva de averiguar se, de facto, a versão final da tradução em francês apresentava a fluência e a qualidade necessárias.

5.3. Metodologias usadas durante o processo de tradução

Como já o esclarecemos anteriormente, o texto filosófico tem tanto características de texto literário como características de texto técnico e deve portanto ser traduzido como tal. Esta constituição híbrida levantou algumas questões no início do processo de tradução. Como traduzir este tipo de texto? Usando uma abordagem literária mais focada no estilo discursivo? Usando uma abordagem mais técnica, dando uma maior importância ao vocabulário?

Já tivemos a oportunidade de afirmar que o texto técnico e o texto literário não são propriamente opostos. Tanto um como outro requerem uma certa tecnicidade e uma certa criatividade no processo de tradução, simplesmente em graus diferentes. Um texto literário irá requerer mais criatividade no processo de tradução, não prendendo tanto o tradutor a uma série de termos sendo o elemento central o estilo discursivo; por sua vez o texto técnico será mais limitativo em termos de opções de tradução dada a especificidade dos termos usados. Assim, a pesquisa previamente feita no âmbito do enquadramento teórico deste trabalho foi uma ajuda preciosa na determinação da metodologia a seguir durante o processo de tradução.

Relativamente aos aspectos menos técnicos e mais discursivos do texto, foi seguida uma abordagem mais interpretativa e criativa da tradução, ou, por outras palavras, uma abordagem mais literária. Convém aqui sublinhar que literariedade nada tem a ver com

literalidade. O objectivo foi portanto de manter o sentido original do texto, tornando-o, contudo, mais acessível e mais fluido para o leitor francês. Embora houvesse um certo cuidado na tentativa de afastamento do texto original para recriar, de forma fluente na língua de chegada, um texto com a mesma essência que o texto de partida, evitando assim a produção de uma tradução demasiado literal, emergiu o receio de criar um distanciamento demasiado grande do texto de partida, alterando a sua mensagem original. Sendo este um texto filosófico cujo intuito é de trazer à luz uma determinada teoria, uma nova forma de pensamento, tornou-se essencial manter todo o conteúdo e garantir que nenhum contra-senso viesse alterar esse pensamento. As várias etapas do processo de tradução previamente mencionadas participaram a essa certificação que nenhum conteúdo importante fosse perdido. Tendo isso em conta, no que toca ao estilo discursivo foi possível dar asas à criatividade na tradução do texto, mas tendo sempre em conta o registo e o estilo do autor.

O estilo e a linguagem são de facto a marca de um autor. As suas escolhas discursivas são os elementos que vão caracterizar o seu pensamento em geral, é portanto importante mantê-los. Sendo a obra de Rodrigo Sobral Cunha um texto com um registo e um grau de formalidade bastante elevados, houve uma necessidade de manter esses critérios na tradução do mesmo. Mas essa decisão de manter o registo do autor levou a outra interrogação; a questão do público-alvo. Se o registo da tradução for demasiado elevado, correrá o risco de perder o seu público-alvo?

Esta obra é de cariz claramente filosófico; o seu próprio título o indica, *Filosofia do Ritmo Portuguesa*. Perante este título, o leitor já pode deduzir que não só se encontra na presença de uma obra filosófica, mas que a mesma tem uma temática ainda pouco abordada, que é a do ritmo. Assim sendo, esta obra já apela a um público muito específico, um público que tem um certo gosto pela filosofia e por pensamentos novos e temáticas previamente pouco desenvolvidas. Como tal, esse público já está habituado a lidar com obras de alto nível de literariedade, pelo que já vêem essa literariedade como uma característica essencial desse tipo de obras. Por conseguinte, o facto de manter esse registo formal na tradução não afectará o público-alvo da obra, o qual está habituado a essa linguagem, mas sim reforçará o carácter da mesma. Tornou-se portanto evidente que o estilo de Rodrigo Sobral Cunha era um elemento que teria obrigatoriamente que ser mantido e transparente na tradução de *Filosofia do Ritmo Portuguesa*.

O processo de tradução que se seguiu implicou portanto certas escolhas em termos de estilo discursivo que tinham como objectivo ir de encontro com essa recriação, com essa transmissão do estilo de Rodrigo Sobral Cunha. Podemos aqui referir alguns fragmentos cuja tradução mais literal para a língua francesa seria perfeitamente correcta, mas apresentaria um registo menos formal. Vejamos por exemplo a nota 25 da obra, a qual, no texto original em português, menciona os “novos e incessantes trabalhos do mundo”. Neste caso, uma tradução do termo “trabalhos” pelo seu equivalente directo na língua francesa, “travaux”, não seria incorrecta de todo. Contudo o uso do termo “travaux” neste contexto traz uma certa informalidade à frase na língua francesa. Numa perspectiva de restaurar o carácter formal do discurso a substituição de “travaux” pelo termo “labeurs” pareceu uma óptima opção. O mesmo pode ser constatado com a expressão “fazer muito mais do que nós” que se encontra nessa mesma nota. Uma tradução para um equivalente directo, mais literal seria “faire beaucoup plus que nous”. Mais uma vez, esta tradução também não seria incorrecta, porém caracteriza um discurso muito mais informal que aquele que se destaca nesta obra. A alternativa que se revelou mais adequada neste contexto para uma transmissão mais precisa e formal da expressão foi “accomplir bien plus que nous”. Na mesma perspectiva, um simples “já” nessa mesma nota, o qual poderia ter sido simplesmente traduzido para “déjà”, ganha uma dimensão e um impacto completamente diferentes transformando-se num “d’ores et déjà” acentuando aqui o estilo literário e sustentado de Rodrigo Sobral Cunha.

Estas foram portanto as metodologias utilizadas no que diz respeito à tradução dos conteúdos mais literários. No entanto, este texto, fiel ao seu carácter filosófico, também apresenta aspectos mais técnicos. Estes, por sua vez, requereram um maior rigor, não permitindo tanta liberdade e criatividade na adaptação do texto dado o enfoque em terminologia muito específica, e a importância da mesma para o enquadramento teórico preciso e rigoroso do pensamento em diferentes áreas tais como a física, a química, a biologia, a psicologia, entre outros. No caso dessas áreas científicas, os termos técnicos, como já o explicamos previamente no âmbito do enquadramento teórico deste trabalho, tendem a ter um equivalente preciso na língua de chegada, o qual é oficialmente reconhecido. O tradutor está portanto limitado a essa terminologia pré-existente no processo de tradução não podendo fazer tanto uso da sua criatividade como o pode fazer com aspectos mais discursivos.

Para a tradução desses termos técnicos vários recursos estão disponíveis, como o esclareceremos um pouco mais adiante, para determinar qual é a tradução pré-existente aceita na língua de chegada, pelo que a metodologia mais eficaz e utilizada para estes aspectos da tradução foi uma simples consulta de recursos terminológicos, a qual foi validada pelo uso de dicionários monolíngues em ambas as línguas para certificar que de facto a definição do termo escolhido em francês correspondia à do termo original usado por Rodrigo Sobral Cunha no texto de partida em português. Contudo, alguns dos termos técnicos utilizados não tinham ainda precedentes na literatura; estamos a falar, mais uma vez, da forte presença de neologismos na obra *Filosofia do Ritmo Portuguesa*.

No caso desses termos, houve primeiro uma necessidade de verificar a eventual pré-existência do termo consultando não só dicionários e todo tipo de outras fontes que possam explicar a natureza do termo, como também obras nas quais o termo em questão pode ter aparecido. Tomemos por exemplo o tema central desta obra, que é a noção de “ritmanálise”, que embora não tivesse definição em qualquer dicionário português, já tinha uma tradução pré-existente devido à sua presença na obra de Gaston Bachelard, como o iremos esclarecer logo a seguir. No caso de não haver precedência na existência do termo surgiram então duas metodologias possíveis para a sua tradução. A primeira, consistia numa tradução um pouco mais explicativa e não terminológica. Embora o autor tivesse optado por criar uma nova palavra para expressar determinada ideia, poderia parecer demasiado arriscado reproduzir essa criação na língua de chegada; a alternativa seria portanto de substituir esse termo por uma curta expressão explicativa na tradução. A segunda, seria de proceder à recriação desse mesmo neologismo na língua francesa, seguindo os mesmos processos de formação de palavra usados pelo autor. Neste trabalho, sublinhamos a importância da terminologia e dos neologismos como parte integrante do estilo do autor e portanto como elementos característicos da obra. Assim sendo a metodologia escolhida para lidar com este tipo de situação foi a segunda, pois a primeira levava a um desaparecimento desses termos que o autor escolheu criar para transmitir os seus pensamentos de uma forma que a terminologia pré-existente não lhe permitia fazer. Por conseguinte, foi considerado importante, no intuito de manter a integralidade e a essência do texto do autor proceder à recriação desses termos. Assim, o termo “desubstancializar”, por exemplo, que consiste na criação de um oposto do verbo substancializar pela adição de um prefixo de negação, foi submetido ao mesmo processo na língua francesa dando assim origem ao termo “désubstancialiser” que embora

também não tenha precedentes na língua francesa, é tão transparente e compreensível quanto o termo “desubstancializar” em português. Desta forma conseguimos manter o texto de chegada fiel ao intuito e ao estilo do original, conseguindo ainda que o texto seja perfeitamente compreensível em francês.

Podemos portanto afirmar que diferentes processos e metodologias foram usados durante a tradução para francês da obra *Filosofia do Ritmo Portuguesa* de Rodrigo Sobral Cunha. Diferentes metodologias foram aplicadas a diferentes situações, conforme as exigências e dificuldades que cada uma delas apresentava. Da mesma forma a aplicação dessas metodologias implicou o uso de diferentes recursos, como já o mencionamos brevemente em várias ocasiões, cada recurso, embora fosse ele usado para diferentes situações, ajudando a resolver determinados aspectos problemáticos que tenham surgido ao longo do processo de tradução.

Capitulo VI – Recursos de tradução

6.1. Dicionários

Quando se aborda o tema de recursos de tradução, o primeiro recurso que vem à mente é sem qualquer dúvida o dicionário. Essa associação tem toda a sua lógica pois de facto não há recurso mais útil para um tradutor que os seus dicionários, sejam eles em papel ou consultáveis online. Contudo essa associação entre tradução e dicionário é geralmente referente a um determinado tipo de dicionários: os dicionários bilingues. Parece existir um consenso entre indivíduos que não são tradutores de profissão, que um tradutor limita-se a consultar um dicionário bilingue em caso de dúvida, e a usar como tradução o que lá estiver referido como tal. Como já o fomos demonstrando até agora, o processo de tradução é algo muito mais complexo que isso, e o mesmo pode ser dito dos recursos usados para o mesmo. De facto, o dicionário bilingue é um recurso indispensável para qualquer tradutor, mas também não tem qualquer tipo de utilidade por si só; o uso de um dicionário bilingue só poderá ser considerado como produtivo se houver um uso paralelo de dicionários monolingues, tanto na língua de partida como na língua de chegada, para certificar que o termo está de facto bem inserido no seu contexto. Tomemos aqui por exemplo o termo “recuo” usado por Rodrigo Sobral Cunha nesta obra; a consulta de um dicionário bilingue nos da como tradução o termo “recul”, a qual está perfeitamente correcta transmitindo a ideia de distanciamento nomeadamente no âmbito de uma reflexão, para uma eventual melhoria futura. Contudo existe outra tradução possível desse termo que, por sua vez, não é proposta pela maioria dos dicionários bilingues, que é a noção de “retour en arrière”; neste caso estamos a falar do oposto da evolução, de um ponto de vista negativo, ou de um regresso em termos de tempo ou de espaço. Embora os significados de ambas estas traduções sejam próximos, têm contudo o poder de mudar a interpretação da frase. Neste caso foi portanto necessária a consulta de um dicionário monolingue francês e de outras fontes na língua francesa para ter uma melhor percepção da distinção entre ambos os termos, assim como a consulta de um dicionário monolingue português para averiguar qual o significado do termo do texto original na perspectiva de determinar qual dos dois termos seria o mais adequado a este contexto. No caso da frase “O recuo genético da filosofia do ritmo, se nos quedássemos pelo âmbito filosófico, poderia levar-nos ainda, na lonjura incerta da nossa tradição matemática e poética, até à ontologia da relação e do movimento e à cosmologia da “ligação de todas as partes do Universo entre si”, que

Silvestre Pinheiro Ferreira desenvolveu, em diálogo com as *Categorias* de Aristóteles, com a *Monadologia* de Leibniz e o pensamento científico coevo, a partir do Brasil, desde 1813, resultante na sua teoria da harmonia do universo”, a opção que se apresentou como a mais correcta foi o termo “recul”.

Existe portanto essa necessidade de garantir que o termo seleccionado na tradução realmente tenha o mesmo significado que o termo do texto de partida, dentro do contexto no qual este está inserido, e a única forma de o poder fazer, é de usar dicionários monolingues em ambas as línguas como complemento ao dicionário bilingue. Como o defendeu o filósofo James Heisig, os problemas de infidelidade na dimensão linguística do pensamento filosófico não ocorrem por se depender demais em dicionários, mas por se depender demais em demasiado poucos deles (Heisig, 2005:132); o mesmo pode ser dito da tradução. Assim para acabar com a ideia de infalibilidade dos dicionários bilingues, a solução é de moderar o seu uso, complementando-o com o uso de dicionários etimológicos e históricos de ambas as línguas. É importante relembrar durante toda as etapas do processo de tradução que o uso dos dicionários bilingues não é um recurso viável por si só; sem dicionários monolingues para confirmar a definição dos termos escolhidos e outras fontes para aprofundar a pesquisa, podem vir a ser totalmente inúteis.

O uso exclusivo de dicionários bilingues por certos indivíduos é assim um dos principais factores que tem levado à elaboração de traduções insatisfatórias. O uso de ambos tipos de dicionários, bilingues e monolingues, é tanto necessário quanto produtivo sobretudo quando o tradutor se encontra perante alguns termos cujo significado lhe é desconhecido. Já mencionamos anteriormente, no âmbito da nossa pesquisa prévia, a etapa que consistiu no levantamento terminológico dos termos que apresentavam uma certa dificuldade. Durante esse levantamento, os termos foram separados em duas categorias distintas: os termos desconhecidos mas “deduzíveis”, cujo significado é de certa forma implícito devido ao contexto no qual estão colocados, e os termos totalmente desconhecidos que, por sua vez, nem fazem parte do vocabulário do tradutor nem deixam qualquer indício do que poderia ser o seu significado dentro da frase. Este processo de levantamento terminológico foi muito ilustrativo da importância de usar vários tipos de dicionários. Como o referimos anteriormente, os termos que eram “deduzíveis” pelo seu contexto não apresentaram uma dificuldade tão grande, como foi o caso da expressão “experiência excelsa” que, embora o adjectivo “excelso”

tenha causado algumas dúvidas, transmite uma certa noção de grandeza. Aqui uma simples consulta de dicionário monolíngue é suficiente para confirmar o significado do termo em questão para depois proceder à tradução da frase. Neste caso, o dicionário online da língua portuguesa Priberam definiu o adjetivo “excelso” como:

1. Muito alto. = EMINENTE

2. Que tem qualidades muito superiores. = EXCELENTE, SUBLIME

3. Ilustre, magnificente

"excelso", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/excelso> [consultado em 22-01-2015].

Esta definição confirma o significado que tinha sido atribuído à expressão por contextualização; o dicionário monolíngue teve aqui portanto um papel validador o qual já nos fornece informação suficiente para proceder à tradução. Contudo é sempre útil, embora não fosse absolutamente necessário, complementar essa informação com a consulta de um dicionário bilingue na perspectiva de encontrar um termo que mais se aproxime do termo português. Assim, uma consulta do dicionário bilingue Português-Francês da Porto Editora, também sugeriu como tradução do adjetivo “excelso” a tradução “éminent” a qual corresponde perfeitamente aos dados fornecidos pelo dicionário monolíngue português.

No que toca aos termos totalmente desconhecidos, o uso de um dicionário bilingue como complemento ao dicionário monolíngue de português, não se apresentou tanto como uma opção mas sim como uma necessidade. Houve ainda uma necessidade de consulta de dicionário monolíngue francês para confirmar a definição do termo francês encontrado no dicionário bilingue, pois, como o termo era totalmente desconhecido, todo cuidado é pouco para garantir que a tradução escolhida corresponde perfeitamente ao que foi pretendido pelo autor no texto de partida. Podemos referir o exemplo da expressão “paradigma sapiencial”. Uma consulta do dicionário da língua portuguesa Priberam online permitiu esclarecer que o adjetivo “sapiencial” era definido como “relativo à sapiência”. Uma segunda consulta do termo “sapiência” levou finalmente a uma definição mais esclarecedora:

sa·pi·ên·ci·a - substantivo feminino

1. Sabedoria.

2. [Teologia] O Verbo.

in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/sapi%C3%Aancia> [consultado em 03-12-2014].

Uma vez o significado do termo esclarecido em português, passamos portanto à fase da tradução do mesmo para francês. A etapa seguinte consistiu portanto na consulta de um dicionário bilingue para averiguar se existia alguma tradução desse termo para francês. De facto o dicionário bilingue Português-Francês da Porto Editora, reconheceu “sagesse” ou “sapience” como traduções do substantivo “sapiência”, embora o adjetivo “sapiencial” não figurasse nesse mesmo dicionário. Restou portanto esclarecer se existia algum adjetivo em francês relativo ao substantivo “sapience”. Uma simples consulta do dicionário francês Larousse permitiu-nos verificar que de facto existia o adjetivo “sapientiel”, cuja definição correspondia perfeitamente às definições encontradas nos dicionários da língua portuguesa, pelo que a expressão foi traduzida para francês como “paradigme sapientiel”. Este é mais um exemplo da importância do uso em conjunto de dicionários monolingues e bilingues para a verificação das escolhas tradutivas, permitindo assim um melhor controlo de qualidade.

Para além do levantamento destas duas categorias de termos desconhecidos, também mencionamos a questão da tradução dos neologismos. A tradução desses termos teve várias implicações como já o vimos anteriormente e como o veremos novamente mais adiante. Convém simplesmente sublinhar aqui que, mais uma vez, os dicionários foram uma ajuda preciosa para a tradução desses neologismos. Fiéis às recomendações de Heisig, não estamos aqui a falar dos dicionários bilingues mas sim do uso simultâneo de dicionários bilingues e dicionários monolingues. Podemos aqui referir um exemplo de neologismo presente na obra *Filosofia do Ritmo Portuguesa*, cuja tradução foi auxiliada pela consulta de dicionários: o termo “ritmognósico”. Sendo um neologismo, o termo não existe em nenhum dicionário. Contudo o primeiro passo para a compreensão e a tradução deste neologismo é a sua fragmentação. Podemos aqui evidenciar dois fragmentos neste termo: ritmo + gnósico. O primeiro fragmento representa um género de prefixo referente à noção de ritmo. Por sua vez, o segundo fragmento foi o mais problemático pois o seu significado era desconhecido. Uma pesquisa no dicionário do adjetivo “gnósico” não obteve qualquer resultado. Contudo, uma pesquisa um pouco

mais aprofundada evidenciou a existência do adjectivo “gnóstico”; surgiu então a possibilidade de estarmos aqui perante um simples erro de tipografia. Uma consulta da definição do adjectivo “gnóstico” viria confirmar essa ideia; de facto, o dicionário da língua portuguesa Priberam definiu o adjectivo gnóstico como sendo “relativo à gnose”, sendo esta definida como:

gno·se |ó| - (grego gnôsis, -eos, conhecimento)

substantivo feminino

[Filosofia] O saber, por excelência; ciência superior. = GNOSTICISMO

in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/gnose> [consultado em 01-12-2014].

Esta definição enquadra-se perfeitamente no contexto no qual o termo foi usado por Rodrigo Sobral Cunha, o que veio confirmar o eventual erro tipográfico previamente detectado. Uma consulta do dicionário bilingue Português-Francês referente ao adjectivo gnóstico permitiu-nos então chegar à tradução “gnostique”, cujo significado foi em seguida confirmado num dicionário monolíngue da língua francesa. A etapa final consistiu na reconstrução do termo, seguindo o mesmo processo que foi utilizado no texto de partida para chegar à tradução final de “rythmognostique”. Podemos portanto ver que mesmo nas situações mais invulgares e mais complexas do processo de tradução, tais como a recriação de neologismos na língua de chegada, os dicionários são sempre um recurso da maior importância. Contudo, o trabalho do tradutor não se pode limitar ao uso dos seus dicionários. Outros recursos também estão disponíveis, os quais podem ser de uma grande utilidade tanto em termos de pesquisa de significado, como de pesquisa terminológica ou para obter informações adicionais que não estejam directamente relacionadas com a terminologia mas que são contudo necessárias para a elaboração de uma boa tradução.

6.2. Outros recursos

Já ultrapassámos de longe a época em que um dicionário era dos únicos recursos com o qual um tradutor podia contar. Com a forte emergência das tecnologias de informação e

comunicação, nomeadamente a internet, os recursos à disposição do tradutor são tão variados como fáceis de acesso. Um tradutor já nem precisa, hoje em dia, de sair de casa para poder consultar todo tipo de obras, podendo fazê-lo no conforto da sua sala de estar usando somente o seu computador. A internet permite-nos, de facto, aceder a todo tipo de recursos com a maior das facilidades. Caso um dicionário não seja suficiente para obter informação acerca de um termo ou de uma expressão, uma simples inserção desse termo num motor de pesquisa é o suficiente para obter instantaneamente as fontes mais diversas referentes ao termo em questão.

Como já o referimos no enquadramento teórico deste trabalho, a língua é um elemento vivo que muda e evolui no tempo. Torna-se então muito difícil registar todas as alterações e emergências terminológicas que possam ocorrer na nossa língua. Assim, a rapidez e a variedade de fontes e recursos que a internet nos potencia são uma forma eficiente de pesquisar certos fragmentos linguísticos (sejam eles termos ou expressões) descobrindo se foram usados, por quem e em que contexto. A tradução da obra de Rodrigo Sobral Cunha requereu um processo similar para a tradução do conceito de “múltiplo-uno”. O próprio conceito é relativamente transparente na sua formulação; trata-se da junção das duas ideias opostas de unicidade e multiplicidade aplicadas ao ser. Contudo esta informação não é suficiente para fazer uma tradução. Sem ter um entendimento claro do propósito desta expressão neste contexto, a tradução não passaria de uma simples tradução literal. Surgiu portanto a necessidade de fazer uma pesquisa no intuito de encontrar qual seria o sentido dessa expressão neste contexto. Os dicionários não foram um recurso produtivo neste aspecto, não fornecendo nenhuma informação acerca dessa expressão. Entra então em cena a internet. Uma rápida pesquisa do conceito na internet levou-nos automaticamente a uma série de páginas referentes à filosofia de Aristóteles do Uno e do Múltiplo. Uns momentos de atenção a essas fontes permitiram então elucidar a questão da presença dessa expressão na obra *Filosofia do Ritmo Portuguesa*; trata-se aqui de pegar na oposição de base criada por Aristóteles do Uno e do Múltiplo, juntando-os como um só mostrando que o ser, neste caso o Uno, também é múltiplo pela sua complexidade e na sua maneira de ser, daí a expressão múltiplo-uno. Para proceder, em seguida, à tradução da mesma, a questão era de saber como essa oposição do Múltiplo e de Uno, fruto do pensamento de Aristóteles, teria sido traduzida para francês. Mais uma vez, uma simples pesquisa referente a Aristóteles num motor de pesquisa francês levou-nos à sua teoria “L’Un et le Multiple”. Estes

dados já foram suficientes para, seguindo o modelo criado por Rodrigo Sobral Cunha, juntar estes dois elementos num só, criando assim o conceito de “Un-Multiple”. Este é um exemplo ilustrativo do facto que os dicionários não são um recurso infalível, da mesma forma que a internet não é necessariamente um recurso pouco fiável. Cabe ao tradutor saber identificar a informação que lhe é apresentada e usá-la de forma sensata. Se assim o fizer, a internet pode então ser vista como uma fonte inesgotável de informação que pode ser benéfica a qualquer tipo de tradução.

Continuando na temática da internet, existe um recurso muito valioso aos olhos de qualquer tradutor que se encontra disponível em grandes quantidades e variedades na internet; estamos aqui a falar dos glossários. Um glossário é uma lista de vocabulário de uma área específica e a internet disponibiliza, em todo tipo de fontes, glossários tanto monolíngues como bilingues. Esses glossários bilingues são geralmente criados por profissionais da área em questão pelo que costumam ser fontes relativamente fidedignas. Como sempre, cabe ao tradutor fazer uma selecção das fontes que lhe são apresentadas, isolando as que lhe parecem pouco profissionais ou específicas, consultando somente as fontes de organizações, instituições ou entidades fidedignas em cuja informação pode confiar. Feita essa selecção de qualidade, esses glossários são uma mais-valia imensurável para o tradutor. De facto, os dicionários bilingues podem muitas vezes carecer de terminologia específica, de uma determinada área tais como terminologia jurídica, médica, física, etc... terminologia que pode ser encontrada em fontes de organizações ligadas a essas áreas. No caso da obra *Filosofia do Ritmo Portuguesa*, embora haja uma forte presença de várias áreas científicas e antropológicas, a terminologia específica em questão já era conhecida em ambas as línguas pelo que não foi necessária a consulta de glossários online para a tradução da mesma. Contudo foi necessária a consulta de obras nas quais apareciam determinada terminologia numa perspectiva de mantimento de traduções pré-existentes. Foi o caso nomeadamente do conceito de “Ritmanálise” e dos seus termos derivados (ritmanalítico, ritmosfera, entre outros) para a tradução dos quais a obra de Gaston Bachelard, *La Dialectique de La Durée* fez ofício de glossário.

Várias obras são mencionadas em *Filosofia do Ritmo Portuguesa*. Seja para referenciar uma citação, seja para sustentar alguma ideia que já tenha sido desenvolvida na obra em questão, muitos títulos emergem ao longo do texto. No âmbito da tradução surgiu então a necessidade de verificar se as obras mencionadas foram ou não traduzidas para francês

e com que título. De facto, se as obras já tivessem sido traduzidas, os seus títulos também deveriam ser traduzidos nesta obra conforme foram publicados em francês. Mas como descobrir se essas obras de facto tinham sido traduzidas para francês? A primeira etapa para responder a essa pergunta passou por uma pesquisa da tradução literal do título da obra, isto é, uma tradução para francês dos títulos das obras em português e uma pesquisa dessa tradução acompanhada do nome do autor e da data de publicação. Essa pesquisa revelou-se infrutuosa, pois os resultados em português eram demasiado variados e nenhum parecia apontar para uma tradução em francês. Esse procedimento não tendo funcionado, a etapa seguinte consistiu em efectuar uma pesquisa da bibliografia de cada autor num motor de pesquisa francês, no intuito de conseguir encontrar uma bibliografia de obras do mesmo que fossem publicadas em francês. Essa pesquisa levou-nos a descobrir um novo recurso que, neste processo de pesquisa de traduções pré-existentes das obras em francês, foi particularmente valioso: a página web da BNF (Bibliothèque Nationale de France). Trata-se de uma base de dados pertencente à biblioteca nacional de França que pode ser consultada online. Todas as obras, jornais, revistas ou outros documentos alguma vez disponibilizados na biblioteca nacional de França, seja em papel ou em formato digital, estão referidos nesta base de dados. Uma pesquisa das obras e autores mencionadas por Rodrigo Sobral Cunha, levou-nos à conclusão que, de facto, estas foram disponibilizadas na biblioteca, mas na sua versão original. É nomeadamente o caso de obras como *Do Amor e da Morte* de Leonardo Coimbra ou *Teoremas de Filosofia* de Joaquim Domingues. Contudo, nenhuma versão traduzida dessas obras estava registada. Após essa constatação, ficou portanto claro que os títulos das obras mencionadas por Rodrigo Sobral Cunha deveriam ser mantidos em português na tradução para francês de *Filosofia do Ritmo Portuguesa*. O mesmo acontece com as obras de Lúcio Pinheiro dos Santos cujos textos da ritmanálise somente estão presentes em publicações francesas relacionadas com Gaston Bachelard. Já no caso de obras como a *Ética* de Espinoza, estamos na presença de uma obra que já é muito conhecida e consagrada, pelo que já nos foi possível encontrar a tradução da mesma, sendo essa, “*Éthique* de Spinoza”.

Todos estes recursos, de diferentes formas, participaram ao processo de tradução para francês da obra de Rodrigo Sobral Cunha. Existe contudo mais um grande recurso que, embora já tenha sido mencionado em várias ocasiões, ainda não foi devidamente

abordado, sobretudo dada a sua importância nos processos de tradução em geral e muito particularmente neste: a intertextualidade.

6.3. A importância da intertextualidade na tradução de texto filosófico

A intertextualidade é um recurso que, embora seja muitas vezes ignorado, tem a sua importância. Essa intertextualidade pode apresentar-se sob várias formas. Podemos falar de intertextualidade em termos de consulta de outros textos do mesmo autor. De facto, embora a tradução seja um processo que nos permite criar uma grande aproximação com o autor e desenvolver um grande conhecimento do seu estilo e do texto, uma familiarização com outras obras do autor, preferencialmente abordando o mesmo tema, é sempre uma mais-valia permitindo criar uma base de conhecimentos acerca do autor e da sua escrita. Neste caso, Rodrigo Sobral Cunha tinha outra publicação sobre a temática da ritmanálise, *O Essencial Sobre Ritmanálise*. Embora essa obra fosse posterior a *Filosofia do Ritmo*, não deixou de ser uma boa ajuda na perspectiva de analisar e entender a escrita de Rodrigo Sobral Cunha e de nos familiarizar um pouco mais com o conceito de ritmanálise.

Outro tipo de intertextualidade que pode ser muito útil para o processo de tradução é a consulta de obras que já tenham abordado a temática em questão. Mais uma vez, a consulta dessas obras pode ajudar-nos a ter um melhor entendimento da temática em questão, sobretudo sendo tratada de um ponto de vista diferente. A obra de Rodrigo Sobral Cunha sendo em si um género de colectânea do pensamento e da filosofia do ritmo, já expõe os pontos de vista e teorias de vários autores, pelo que já nos fornece um leque bastante interessante de diferentes perspectivas da temática. Porém, a consulta de obra de outros autores sobre a mesma temática pode tornar-se ainda mais útil quando a obra em questão foi traduzida para a língua de chegada da nossa tradução. Por outras palavras, uma obra portuguesa consultada que tenha sido traduzida para francês pode representar uma mais-valia ainda maior no processo de tradução para francês do texto que temos à nossa frente. Essas obras apresentam uma grande vantagem bastante evidente para o processo de tradução: a disponibilização da tradução de terminologia específica.

Não há dúvida que a consulta de traduções pré-existentes tem uma grande utilidade no processo de tradução. É sempre necessário ter um certo cuidado no que toca a consultar traduções prévias, pois não devemos deixar que a tradução feita por outro tradutor nos faça perder de vista a nossa própria abordagem e interpretação do texto. Contudo há casos em que essa intertextualidade tradutiva se torna um recurso muito benéfico; estas traduções podem nomeadamente servir de glossários adicionais para a tradução de certos termos que possam causar dificuldade. Além de ser um recurso útil, torna-se necessário numa perspectiva de uniformização terminológica, nomeadamente quando se trata de terminologia técnica associada a determinada área ou a determinada temática. Focando mais precisamente na tradução do texto filosófico de Rodrigo Sobral Cunha, o léxico geral não necessitou qualquer tipo de consulta intertextual prévia, pois, sendo esse mais ligado a questões de estilo discursivo, essa parte requereu mais criatividade na perspectiva de criar uma tradução tão fiel quanto coesa, coerente e de boa redacção. Contudo a uniformização tornou-se necessária para o vocabulário técnico, o qual requer um maior rigor. Se determinado termo já foi traduzido de determinada forma noutra obra, convém que haja uma uniformização da tradução para que o termo seja automaticamente e claramente identificado, sem a ambiguidade de existirem vários termos numa língua de chegada para um mesmo termo na língua de partida.

O termo central de “Ritmanálise” usado na obra foi criado propositadamente no âmbito da mesma e representa portanto a marca do pensamento de Lúcio Pinheiro dos Santos, aqui transmitido por Rodrigo Sobral Cunha. Na perspectiva de manter uma certa uniformidade lexical dos termos técnicos que, como o vimos anteriormente, é primordial na tradução do texto filosófico, foi consultada a obra de Gaston Bachelard, transmissor do pensamento de Lúcio Pinheiro de Santos e da sua ritmanálise, para ver como ele teria traduzido esse termo para francês. Uma simples consulta do último capítulo da sua obra *La Dialectique de la Durée* foi o suficiente para encontrar a tradução do termo central da filosofia de Lúcio Pinheiro dos Santos, sendo esse capítulo intitulado *La Rythmanalyse*. Assim, através da consulta da obra de Gaston Bachelard foi possível resolver a questão da tradução do termo central “ritmanálise”, abrindo assim a porta à tradução de todos os termos derivados do mesmo. No caso de não haver pré-existência de determinado termo, cabe ao tradutor criar essa nova equivalência, o que requer um grande conhecimento tanto da língua de partida como da língua de chegada,

dos seus funcionamentos, das suas regras e das suas etimologias. No caso dos termos derivados do termo “ritmanálise”, tais como o adjetivo “ritmanalítico”, um simples conhecimento da etimologia e da gramática francesa levou à elaboração de traduções que pareciam lógicas como, neste caso, “rythmanalytique” (sendo “analytique” o adjetivo francês equivalente ao português “analítico”). Contudo, tendo sempre em mente a mesma perspectiva de uniformidade do léxico técnico, uma leitura um pouco mais aprofundada da obra de Gaston Bachelard foi efectuada para verificar que não houvesse outra alternativa previamente utilizada por ele. A pesquisa veio validar o raciocínio anteriormente exposto, confirmando o uso do adjetivo “rythmanalytique” assim como de outras palavras partilhando a mesma raiz.

De maneira geral, podemos afirmar que a consulta de outros textos, sejam eles outras obras do mesmo autor sobre a mesma temática, obras de autores diferentes sobre a mesma temática ou até traduções de obras sobre a mesma temática, é de uma grande utilidade para o processo de tradução. No que toca aos termos técnicos, continua a ser muito importante manter as traduções pré-existentes, as quais já foram aceites e são reconhecidas e automaticamente associadas aos termos em questão. A tradução de uma obra implica tomar muitas decisões, tanto em termos estilísticos como em termos terminológicos, e ultrapassar muitos obstáculos, e a utilização selectiva e sensata dos vários recursos disponíveis para o tradutor é a melhor forma de lidar com essas dificuldades.

Capítulo VII – Dificuldades associadas ao processo de tradução

7.1. Dificuldades ultrapassadas ao longo do processo de tradução

O processo de tradução apresenta sempre determinadas dificuldades, as quais variam em função do texto e do tradutor. A tradução para a língua francesa da obra de Rodrigo Sobral Cunha *Filosofia do Ritmo Portuguesa* não foi uma excepção.

Uma das primeiras dificuldades foi sem dúvida a compreensão do texto que, dado a sua complexidade, necessitou uma leitura mais aprofundada e repetida. Além de uma leitura mais atenta, foi necessária uma pesquisa prévia sobre várias temáticas e autores, como já o elucidamos anteriormente neste mesmo trabalho. Uma consequência contudo desta tradução associada a dificuldade do texto foi a consciencialização da utilidade da tradução e de todo o processo tradutivo para a compreensão da obra. Existe geralmente um pressuposto que o tradutor não precisa da sua tradução; tendo um conhecimento alargada tanto da língua de partida como da língua de chegada, assume-se que a compreensão do texto de partida é automática para ele e que a tradução que ele fará nada pode acrescentar a essa compreensão inicial. Contudo, esse pressuposto não se verificou no contexto da tradução desta obra. Embora muita pesquisa inicial fosse efectuada para juntar o máximo de conhecimentos possíveis acerca da obra e da temática, e embora o texto fosse profundamente analisado para tentar ultrapassar a questão da compreensão de um texto tão complexo, esses elementos só proporcionaram um entendimento parcial da obra. Isto, obviamente, não foi perceptível no início do processo de tradução onde todas as condições para uma boa tradução pareciam estar reunidas: bons conhecimentos do contexto, da temática, do autor, bom entendimento da obra, etc. Contudo ao longo do processo, tornou-se claro que a leitura pessoal da obra e o entendimento da mesma melhoravam a cada fragmento que era traduzido. Surgiu aqui portanto uma nova perspectiva que é que o tradutor também precisa da sua tradução e também pode extrair muito conhecimento do texto através do seu próprio trabalho; o processo de tradução cria uma ligação com o texto, e por conseguinte um entendimento do mesmo, que nenhuma pesquisa prévia, por muito extensa que seja, e que nem mesmo uma dezena de leituras aprofundadas, poderiam proporcionar. Por muito que nos tenhamos familiarizado com o texto de partida, e por muito que achássemos que o tivéssemos entendido, a verdade é que a verdadeira compreensão intrínseca do texto ocorreu durante o próprio processo de tradução. Existe de facto uma grande diferença entre ler dez páginas em dez ou vinte minutos, e consagrar dez ou vinte horas de

trabalho árduo às mesmas. Assim, a questão da complexidade do texto pode ser solucionada não só através de um bom condicionamento inicial, mas também através de uma dedicação total ao texto e da percepção que o nosso próprio trabalho pode ser a porta de acesso ao universo secreto do texto.

Subjacente à complexidade do texto, está também a questão do tempo de tradução. No geral, o ritmo de tradução foi relativamente mais lento devido ao próprio tipo de texto e à sua complexidade. Cada frase traduzida exigia uma atenção particular e um grande cuidado na perspectiva de manter tanto a mensagem, como o estilo de partida. O problema de compreensão previamente referido também participou aqui na extensão do tempo dedicado à tradução. Da mesma forma, as construções frásicas tinham tendência a ser complexas e confusas, sendo que muitas vezes as estruturas usadas por Rodrigo Sobral Cunha são estruturas próprias da língua portuguesa, as quais implicavam uma reformulação total em francês. Tomemos por exemplo a seguinte frase: “*Théorie de certaines actions radio-biologiques*, onde, na sequência da descoberta da virtualidade que os fenómenos eléctricos têm de alterar o equilíbrio dos organismos, defendia que, na sucessão das formas naturais, “a substância biológica herdou a electricidade da substância bruta, mas foi-a gradualmente disciplinando e adaptando às suas funções e dinamismos”.” Esta estrutura frásica, para além de ser um pouco confusa, é tipicamente portuguesa, não podendo ser mantida na versão francesa. A frase teve portanto de ser alvo de uma reestruturação para além de uma reformulação na perspectiva de se enquadrar perfeitamente no contexto linguístico francês. Após reflexão, a opção que se apresentou como a mais adequada foi a seguinte: “*Théorie de certaines actions radio-biologiques*, dans lequel, suite à la découverte de la virtualité dont font preuve les phénomènes électriques dans le changement de l'équilibre des organismes, il défendait que, dans la succession des formes naturelles, "la substance biologique a hérité de l'électricité de la substance brute, mais l'a progressivement disciplinée et adaptée à ses fonctions et dynamismes".”

Em contrapartida também estivemos perante certos casos em que a frase em português era bastante clara, mas cuja tradução para a língua francesa se tornava confusa. Podemos aqui referir a questão da distinção entre “este” e “aquele”. Embora essa distinção exista em várias línguas como em português e também em inglês (“this” e “that”), não é o caso em francês, o termo equivalente sendo o “ce” tanto para um como para o outro. Assim a tradução da frase “É a íntima conexão entre *este* presente e *aquele*

passado, os dois pólos temporais de uma realidade *historiável*, que possibilita a força retroactiva que expõe o passado à compreensão do presente”, para francês foi a seguinte: “C’est la connexion intime entre *ce* présent et *ce* passé les deux pôles temporels d’une réalité *historiable*, qui rend possible la force rétroactive qui expose le passé à la compréhension du présent.”. Embora a tradução esteja correcta, perde-se aqui um elemento importante, que é essa diferenciação do “este” e do “aquele” que tinha uma grande relevância na opinião do autor, pois escolheu colocá-los em itálico para os evidenciar, o que acaba por causar uma certa confusão na frase em francês. Este elemento manteve-se como tal até ao processo de revisão, altura pela qual houve realmente uma consciencialização que algo estava de facto a ser perdido aqui e houve portanto uma vontade de arranjar uma alternativa. Mas como efectuar essa distinção na língua francesa quando o “ce” é o equivalente tanto de “este” como de “aquele”? Colocou-se a questão de como criar essa diferença de distanciamento na língua francesa, o que nos levou a focar o raciocínio nos termos “ici” (aqui) e “là-bas” (ali). Estes termos podem, na língua francesa, sofrer uma pequena alteração para as partículas “ci” e “là” permitindo assim, quando hifenizados a outro termo, designar dois objectos, um deles estando mais perto e outro mais distante. Esta foi portanto a solução encontrada da qual surgiu então a seguinte tradução: “C’est la connexion intime entre *ce* présent-*ci* et *ce* passé-*là*, les deux pôles temporels d’une réalité *historiable*, qui rend possible la force rétroactive qui expose le passé à la compréhension du présent”.

Outra questão que se revelou um pouco problemática durante a tradução deste texto foi a dificuldade de distanciamento do original. Como já o referimos anteriormente, é frequente que haja, por parte do tradutor, uma certa veneração do texto de partida, isto é, um grande medo de nos afastarmos demasiado do texto, perdendo assim a sua essência ou alterando a sua mensagem; foi precisamente o que aconteceu aqui. Como já o referimos, a primeira etapa deste processo de tradução, ou primeira tradução, revelou-se insatisfatória por ser demasiado colada ao texto de partida. A segunda etapa do processo, que consistiu na releitura do texto traduzido sem o original ao lado permitiu confirmar que de facto existiam na tradução imensos erros causados por essa dificuldade de distanciamento do texto. Essa mesma dificuldade tornou-se clara sobretudo através de um aspecto: a forte presença de falsos amigos na tradução. Já esclarecemos no enquadramento teórico deste trabalho o conceito de falsos amigos e as implicações subjacentes à sua aparição. A língua portuguesa e a língua francesa são

relativamente próximas em termos etimológicos sendo ambas línguas com origem no latim. Assim, existem muitos termos parecidos entre uma e outra língua que são de facto equivalentes: “tradução” e “traduction”, “texto” e “texte”, “filosofia” e “philosophie”, etc. Contudo, também existe uma grande variedade de termos que, embora sejam parecidos de uma língua para a outra, não podem ser considerados como equivalentes. Um dos erros deste cariz que foi repetidamente cometido no processo de tradução desta obra foi por exemplo o facto de traduzir instintivamente “portanto” por “pourtant”; essa tradução está obviamente incorrecta dado que no texto original em português, esse “portanto” tinha o sentido de “por conseguinte”, enquanto o termo francês “pourtant” significa “contudo”, pelo que o sentido da frase ficou completamente alterado. Este não é o único caso onde erros deste tipo foram cometidos. Podemos aqui referir novamente o caso do verbo “apurar-se” o qual foi automaticamente traduzido por “s’épurer” quando no contexto em questão a tradução mais adequada teria sido “s’inspirer”, sendo estes exemplos só uma amostra ilustrativa de várias outras situações similares. Alguns destes falsos amigos foram sendo encontrados até à fase de revisão da tradução o que implica que o risco deste tipo de erro passar despercebido é real. A associação entre esses heterosemânticos de línguas diferentes pode por vezes parecer tão óbvia, que a sua diferença de significado pode ser repetitivamente ou persistentemente ignorada. Trata-se portanto de uma questão que deve ser abordada com o maior cuidado pelo tradutor através de releituras calmas e analíticas.

Este texto demonstra uma grande complexidade tanto em termos de estrutura como em termos de terminologia. Após ter previamente mencionado algumas dificuldades relativas à complexidade de estrutura, vamos agora focar mais precisamente a terminologia técnica da obra, cuja tradução também apresentou algumas dificuldades. A própria linguagem do autor e as suas escolhas lexicais já representam uma dificuldade, como já tivemos oportunidade de o mencionar. Existiam vários termos desconhecidos na obra que requereram uma pesquisa prévia, sendo que alguns termos eram mais transparentes que outros. Não prescindiram contudo de uma verificação, usando diferentes recursos, para confirmar o seu significado e o adequado enquadramento da tradução no contexto do texto de chegada. Como outra dificuldade ligada à terminologia podemos ainda referir a questão dos neologismos. O texto de Rodrigo Sobral Cunha está repleto de termos desse tipo que ele próprio escolheu adaptar para melhor se enquadrarem com o seu pensamento. A tradução desses termos tem certas implicações,

nomeadamente a de verificar se de facto não existe nenhuma tradução pré-existente do termo em questão e, se esse não for o caso, proceder à recriação da ideia transmitida pelo autor através daquele termo específico. Essa recriação, por sua vez, também pode implicar tanto a recriação do termo na língua de chegada seguindo os mesmos processos etimológicos usados pelo autor, como a escolha de optar por uma expressão explicativa em vez de concentrar a ideia num só termo. Cabe ao tradutor decidir que solução se enquadra melhor no contexto da obra que está a traduzir, tendo em conta também as expectativas do público-alvo. Tendo esses elementos em mente, a opção que aqui se apresentou como a mais adequada foi a da recriação dos termos em questão, devido ao facto de eles serem a marca do autor e a essência da sua escrita. Podemos aqui dar o exemplo do termo “historiável”. Este poderia ser traduzido usando uma expressão descritiva tal como “digno de entrar para a história” ou “que poderá inserir-se na história”, entre outras possibilidades. Contudo, convém sublinhar aqui que o termo “historiável” também não existe na língua portuguesa. Transmitir esta ideia através de um termo em vez de uma expressão foi portanto uma opção de Rodrigo Sobral Cunha pelo que, numa perspectiva de manter a essência do texto, a opção adoptada foi a de recriar o termo em francês transformando o termo “história” em adjectivo, criando assim o termo “historiable”.

Por outro lado, como já o explicamos anteriormente, o termo central da obra, “ritmanálise” é considerado um neologismo o qual, contudo, já tinha uma tradução pré-existente na obra de Gaston Bachelard *La Dialectique de la Durée*. Neste caso, cabe ao tradutor zelar pela uniformização terminológica dos conceitos associados a esta mesma filosofia. Sendo a filosofia do ritmo o tema central da obra, esta está repleta de termos similares também derivados da noção de ritmo. Embora alguns tenham precedentes ou estruturas que facilitam a sua tradução para a língua de chegada (como por exemplo o adjectivo “ritmanalítico”), alguns desses derivados foram mais problemáticos que outros como, por exemplo, o termo “ritmognóstico” cuja tradução, como já o vimos, foi muito mais problemática, contando também com um erro tipográfico na versão original. Erros tipográficos desse tipo podem vir a criar uma situação muito delicada para o tradutor, pois para além de estar confrontado com um termo novo, pode ficar na incapacidade de fazer pesquisa ou de encontrar pistas que lhe permitem encontrar uma tradução para o termo. Além disso, o tradutor pode acabar por optar por uma tradução

mais literal que iria repetir o erro do original. O tradutor tem portanto de manter em mente que mesmo o próprio autor, não está livre de cometer erros.

Por fim, esta tradução encenou uma dificuldade que não é desconhecida dos tradutores: os termos “não-traduzíveis”. Estamos aqui a falar dos termos e conceitos que, não existindo na língua de chegada, não podem ser traduzidos para a mesma. No caso da língua portuguesa, um exemplo específico surgirá automaticamente na mente de qualquer tradutor: a saudade. E é precisamente esse o caso com o qual fomos aqui confrontados na obra de Rodrigo Sobral Cunha. O conceito de “saudade” faz referência tanto à mágoa sentida pela falta de algo ou de alguém, como ao sentimento de relembrar com felicidade algo que já passou. Para qualquer falante do português, esse conceito é parte do seu dia-a-dia, um conceito simples e óbvio. Contudo é um enigma para os falantes de outras línguas nas quais não existe denominação para esse sentimento específico. O mesmo pode ser dito do conceito alemão *Schadenfreude* que faz referência ao sentimento de felicidade que um indivíduo pode sentir quando é confrontado com a tristeza de outrem. Esse conceito, por sua vez, não encontraria um termo equivalente na língua portuguesa. Surgiu então, no âmbito da tradução para francês de *Filosofia do Ritmo Portuguesa*, a questão da tradução do termo “saudade”. Várias opções seriam aqui possíveis começando por uma tradução aproximativa; tratar-se-ia aqui de traduzir o termo saudade por um termo em francês que descreveria um sentimento similar. Uma das opções seria, por exemplo, o termo “nostalgie” que faz referência a um grande sentimento de tristeza devido ao afastamento de algo. Aqui, a tradução iria perder imenso pois não conseguiria transmitir realmente a ideia de saudade na sua complexidade, e dada a recorrência e a importância desse termo em determinadas partes da obra, haveria aqui conteúdo importante a ser perdido. A segunda opção seria de manter o termo em português incluindo uma nota explicando o seu significado em português. Esta seria sem qualquer dúvida a melhor opção pois, para além de manter a mensagem do texto intacta, significaria manter na tradução em francês um elemento da cultura portuguesa, explicando-o, disseminando assim um pouco mais da mesma. Contudo, a opção de poder adicionar notas não depende só do tradutor; tem de ser aprovada pelo editor e, se for possível, pelo próprio autor. A questão foi aqui posta ao Dr Joaquim Pinto Da Silva, Director da Livraria e Editora Orfeu em conjunto com uma série de outros elementos durante uma reunião na qual foram tomadas algumas decisões finais relativas a certos aspectos mais complexos da tradução.

7.2. Decisões finais

Nem todas as decisões relativas à tradução dependem somente do tradutor. Certos aspectos da tradução têm de ser decididos em conjunto com o editor ou inclusive somente pelo mesmo. Assim, a etapa final da tradução para francês da obra de Rodrigo Sobral Cunha *Filosofia do Ritmo Portuguesa*, consistiu numa reunião na qual foram tomadas umas decisões finais relativas à tradução da obra. Convém aqui sublinhar que algumas das decisões tomadas durante essa reunião, a qual ocorreu recentemente, ainda não foram aplicadas à tradução *Philosophie du Rythme Portugaise* anexada a este trabalho.

O primeiro tópico que foi alvo de discussão foi a questão da saudade. Foi posta ao Dr Joaquim Pinto Da Silva a questão da possibilidade de inserir notas de tradutor na tradução *Philosophie du Rythme Portugaise*, ideia para a qual ele mostrou uma certa reticência tendo em conta o número já importante de notas do autor na obra. As notas de tradutor, não só iriam criar uma confusão relativamente à mistura de notas de tradutor e de notas de autor, como também iriam criar um excesso de notas que poderiam distrair o leitor da essência da própria obra. Contudo após lhe ser exposta a situação da presença do termo “saudade” no texto, rapidamente chegamos à conclusão que de facto não haveria outra opção senão manter o termo “saudade” em língua portuguesa e redigir uma nota de tradutor explicando o significado do termo, pois qualquer tradução significaria perder a essência do termo e do texto em geral. Foi contudo sublinhada a necessidade de esta nota ser um caso isolado, não podendo permitir que mais notas de tradutor venham adicionar-se às numerosas notas de autor. Porém, essa hipótese teve de ser imediatamente reconsiderada quando foi abordado o tópico seguinte, que foi a questão das obras mencionadas ao longo da obra de Rodrigo Sobral Cunha.

Como já o referimos anteriormente neste trabalho, várias obras são referenciadas por Rodrigo Sobral Cunha ao longo de todos os textos. Na sequência de uma pesquisa alargada foram identificadas as obras que já foram traduzidas para francês, as quais foram automaticamente transcritas com o seu título francês na tradução da obra. Contudo, a questão das obras portuguesas que ainda não tinham sido alvo de tradução persistia. Obviamente, seria impossível referenciar uma obra com um título francês se tal obra não existe nessa mesma língua, mas a questão foi de determinar se não seria útil

disponibilizar, em nota de tradutor, uma tradução do título da obra para os leitores franceses terem pelo menos uma noção da temática das obras referidas por Rodrigo Sobral Cunha. Após discussão, a conclusão foi que, embora pudesse ser uma opção interessante, a necessidade de limitar a presença de notas de tradutor era maior. Foi portanto decidido manter os títulos dessas obras em português, tendo em mente que os leitores terão sempre a opção de fazer uma pesquisa sobre a obra em questão se sentirem interesse e necessidade para tal.

Outro aspecto que tinha absolutamente de ser discutido com o editor, era a questão dos neologismos. Como o explicámos anteriormente, a opção que se apresentou como sendo a mais lógica e a mais fiel à essência do texto e ao autor, era de manter os neologismos, recriando-os na língua de chegada. Contudo, essa decisão teve de ser discutida com o editor para averiguar se de facto ele concordava com essa opção. Foi discutida a possível alternativa que consistia na substituição do termo por uma expressão explicativa. O editor concordou que de facto parte da identidade do autor seria perdida se os seus neologismos, frutos da sua escrita, fossem substituídos por expressões, por muito adequadas que elas fossem. O editor sublinhou ainda a necessidade desses neologismos serem destacados e reconhecidos como tal. Insistiu portanto numa uniformização em termos de formatação, a qual consistiria em colocar todos os neologismos em itálico. De facto, a obra original apresenta algumas disparidades nesse aspecto. Podemos ver por exemplo que o termo “historiável” já tinha sido colocado em itálico pelo próprio autor, quando outros neologismos como “tensivo” não foram alvo de qualquer tentativa de destacamento no texto. Chegamos portanto à conclusão que seria necessário garantir que todos os neologismos sejam postos em itálico para serem automaticamente identificados como elementos da escrita do autor e não como erros de linguagem. Colocou-se contudo a questão de saber se o facto de os colocar em itálico seria suficiente para os leitores do texto em francês perceberem o estatuto desses termos. Mais uma vez surgiu, desta vez por parte do editor, a questão da redacção de uma nota de tradutor explicando a presença desses neologismos no texto. Para evitar um excesso de notas, que seria inevitável dada a quantidade de neologismos presentes no texto, optamos pela redacção de uma nota referente ao primeiro neologismo que surgisse no texto, a qual explicaria que outros neologismos iriam aparecer, identificados da mesma forma, ao longo da obra.

O último aspecto alvo de discussão teve a ver com uns elementos de pontuação começando pela questão da hifenização das palavras compostas. Rodrigo Sobral Cunha faz um grande uso de palavras compostas na sua obra, muitas das quais sendo neologismos criados por ele próprio. No caso dos neologismos, não havia forma de verificar precedências, contudo algumas dessas palavras compostas eram de uso mais frequente e permitiram uma melhor recolha de informação. O termo “biomorfologia”, por exemplo, é um termo que, embora técnico, é bastante utilizado e conhecido pelo que encontrar a sua tradução e ortografia não foi difícil. Contudo, duas opções de ortografia apareciam, sendo ambas correctas: “bio-morphologie” e “biomorphologie”. O mesmo aconteceu com o termo “tecnocientífico” que podia ser traduzido tanto por “technoscientifique” como por “technoscientifique”. Foi portanto colocada, durante a reunião, a questão de saber que opção seria a mais adequada no contexto desta obra. O editor veio confirmar a ideia que de facto ambas as formas estavam correctas e eram aceites e que a questão da hifenização era portanto uma simples opção. A questão não foi debatida por muito tempo até o editor optar pela situação de hifenização de todas as palavras compostas. Sublinhamos aqui, mais uma vez, que as alterações decididas durante esta reunião ainda não foram todas aplicadas pelo que algumas das opções aqui referidas poderão ainda não aparecer na versão *Philosophie du Rythme Portugaise* anexada a este trabalho. Estas decisões finais concluíram assim o processo de tradução da obra de Rodrigo Sobral Cunha *Filosofia do Ritmo Portuguesa* para francês sob o título *Philosophie du Rythme Portugaise* e o próprio estágio realizado na Livraria e Editora Orfeu, embora o trabalho continue ainda, nomeadamente para aplicar estas decisões finais, na perspectiva de uma eventual publicação desta mesma tradução pela Orfeu.

Conclusão

A elaboração deste relatório de estágio foi uma maneira de reflectir mais profundamente sobre o processo de tradução para francês da obra de Rodrigo Sobral Cunha, *Filosofia do Ritmo Portuguesa* no âmbito do estágio realizado na Livraria e Editora Orfeu na perspectiva da obtenção do grau de Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas, fundamentando-o com uma análise teórica dos processos envolvidos. Embora o presente relatório tivesse uma vertente prática baseada na descrição do processo de tradução da obra, houve também uma vontade de não ceder ao paradigma do trabalho prático similar a um diário. O intuito aqui era de poder fornecer uma ideia clara do desenvolvimento do processo, abordando aspectos que, embora fossem sustentados por exemplos da obra em questão, pudessem servir de base para qualquer tradução com características similares às de este texto.

O texto filosófico é um texto que, pela sua combinação de características distintas merece uma atenção particular. Embora não seja abordada de forma tão vasta pelos estudos da tradução, a tradução do texto filosófico é um exercício tão complexo quanto fascinante tendo em conta a interligação constante de elementos de texto literário e de texto técnico. Este relatório teve portanto o objectivo de preencher algumas lacunas existentes relativamente à teorização da tradução de texto filosófico, trazendo um pequeno contributo para uma área que embora seja pouco desenvolvida, merece toda a nossa atenção.

Ao longo deste relatório, discutimos acerca da complexidade da tradução do texto filosófico e das exigências da mesma devido às características próprias e às várias especificidades do texto em si. Nem totalmente literária, nem totalmente técnica a tradução do texto filosófico apresenta dificuldades muito próprias e variadas desde a distinção entre léxico terminológico e léxico geral, até à elaboração de termos inexistentes na língua de chegada.

A tradução da obra de Rodrigo Sobral Cunha foi um meio de uma eficácia incomparável para a aquisição dos conhecimentos e das capacidades necessárias ao processo de tradução mencionadas ao longo deste trabalho. No decorrer deste estágio, enquadramento teórico e trabalho prático andaram de mão dada ao longo de todo o processo, proporcionando assim a verdadeira experiência da tradução. A tradução é, de facto, uma aprendizagem subliminar, um estudo em prática total. É uma actividade que permite, ao longo da prática, fortalecer sistematicamente os conhecimentos teóricos, da

mesma forma que estes vão sendo adquiridos, actualizados e fomentados, para melhorarmos sempre a prática e a experiência profissional. Ao longo deste processo de tradução, o enquadramento teórico desenvolvido no início do trabalho foi uma ajuda preciosa na tomada de decisões em situações invulgares e por vezes bastante complexas, ajudando a desenvolver novas capacidades tradutivas e a lidar com situações até agora desconhecidas. Por sua vez, o próprio processo de tradução permitiu aprofundar os conhecimentos teóricos adquiridos, possibilitando ainda a realização de um contributo para esta área tão interessante e contudo tão pouco desenvolvida nos estudos da tradução em Portugal.

Referências Bibliográficas

- Apter, E. (2006). *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Arppe, T. (2012). De la Traduction de la Philosophie. *Traduire*. Acedido Janeiro 4, 2015, em <http://traduire.revues.org/469>
- Bachelard, G. (2013). *La Dialectique de la Durée* (5^a edição). Paris : Presses Universitaires de France.
- Berner, C. (2011). Les raisons de traduire. Quelques réflexions à partir de Schleiermacher. In C. Berner & T. Milliaressi, *La Traduction: Philosophie et Tradition* (pp.41-56). Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Berner, C & Milliaressi, T. (2011). *La Traduction: Philosophie et Tradition*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Brownlie, S. (2002). La Traduction de la Terminologie Philosophique. *Meta: Journal des Traducteurs*, 47 (3), pp.296-310.
- Cabré, M.T. (1999) *Terminology: Theory, Methods and Applications*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Céu, S. (2009). *Localização de Páginas Web : Do Conceito ao Processo*. Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto.
- Coimbra, L. (1922). *Do Amor e da Morte*. Porto: Livraria Lello & Irmão.
- Cunha, R.S. (2011). *A Filosofia do Ritmo Portuguesa*. Sintra: Zéfiro.
- Cunha, R. S. (2012). *O Essencial sobre Ritmanálise*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Delabastia, D. (2004). Literary style in translation: Archaisms and neologisms. In *Translation: An International Encyclopedia of Translation Studies* (pp.883-888).
- Gadamer, H. G. (1996). *Vérité et Méthode; Les Grandes Lignes d'une Herméneutique Philosophique*. Paris : Seuil.
- Ladmiral, J. R. (1979). *Traduire : Théorèmes pour la traduction*. Paris : Petite Bibliothèque Pavot.
- Ladmiral, J. R. (1981). Éléments de traduction philosophique. *Langue Française*, (51), pp.19-34.
- Ladmiral, J. R. (2010). Traduction philosophique et traduction spécialisée, même combat? *Synergies Tunisie*, (2), pp.11-30.
- Lamont, M. (1987). How to become a dominant French philosopher: The case of Jacques Derrida. *American Journal of Sociology*, 93 (2), pp.584-622.

- Lavault, E. (2004). Traducteurs, traductologues, théories et pratiques: petit état des lieux. *Traduire. Revue française de la traduction*, 4 (203), pp.7-24.
- Moghadam, M., & Sedighi, A. (2012). A Study of the Translation of Neologisms in Technical Texts: a Case of Computer Texts. *International Journal of Scientific & Engineering Research*, 3(2).
- Newmark, P. (1988). *A text book of translation*. London: Prentice Hall.
- Orfeu. (2013). A Orfeu – Centro Cultural, Editora e Livraria. Acedido Dezembro 12, 2014, em <http://www.livraria.Orfeu.com/#!a-orfeu/csgz>
- Parks, G. (2004). The translation of philosophical texts. *Rivista Internazionale Di Tecnica Delle Traduzione*, (8), 1-10.
- Ree, J. (1996). Being Foreign Is Different: Can We Find Equivalents for Philosophical Terms? *The Times Literary Supplement*, pp.12-13.
- Rey, A. (1990). Lexico-logiques, discours, lexiques et terminologies “philosophiques”. In *Encyclopédie Philosophique Universelle*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Samain, D. (2011). Questions de langue ou histoire de choses. Observations sur la traduction et ses structures élémentaires. In C. Berner & T. Milliaressi, *La Traduction: Philosophie et Tradition* (pp.55-78). Villeneuve d’Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Santos, L. P. dos. (1950). Profundeza e perenidade do pensamento de Leonardo Coimbra. In *Leonardo Coimbra: testemunhos dos seus contemporâneos* (p.57). Porto: Tavares Martins.
- Saussure, F. (1995). *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot.
- Sayadi, F. (2011). The Translation of Neologisms. *Translation Journal* 16(2). Retirado em: <http://translationjournal.net/journal/56neologisms.htm>
- Seligmann-Silva, M. (1998). Filosofia da tradução - Tradução de Filosofia: o Princípio da Intraduzibilidade. *Cadernos de Tradução (UFSC)*, 3, pp.11-47.
- Swanson, P. & Heisig, J. (2005) Reflexions on Translating Philosophical and Religious Texts. *Revista de Estudos da Religião*, (4), 115-136.
- Bibliothèque Nationale de France*. Consultado em: <http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>
- Dicionário da Língua Portuguesa – Sem Acordo Ortográfico*. Consultado em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-ao>
- Dicionário de Português-Francês* (2ª edição). (2009) Porto: Porto Editora.
- Dicionário de Francês-Português* (3ª edição). (2011) Porto: Porto Editora.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Consultado em:
<http://www.priberam.pt/dlpo/>

Dictionnaire de Français Larousse. Consultado em:
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

Le Dictionnaire. Consultado em: <http://www.le-dictionnaire.com/>

Anexo 1: *Filosofia do Ritmo Portuguesa* de Rodrigo Sobral Cunha

Filosofia do Ritmo Portuguesa

RODRIGO SOBRAL CUNHA

Prelúdio

Entre as diversas reflexões contemporâneas em torno do ritmo, sobressai a filosofia do ritmo portuguesa, pela complexidade inventiva e descerrada universalidade, alteada promessa de um renovador conhecimento multiforme e criador.

O mais interessante acerca do ritmo é o encontro com ele. Diante do crepitar do fogo, enquanto o torso do azinho expele a energia recolhida do sol e propaga fragrâncias em ondas de calor, é o fenómeno polirrítmico que se activa também em nós; entre indefinido e infinito, entre microcómico e macrocómico, ritma-se aí o exponencial imaginante dilatado pelo bailado das chamas. Mais do que vivência, é o ritmo convivência. E é sobretudo quando o homem está ciente do ritmo cósmico que o atravessa; então é que o ritmo pode ser criador: então o caminho, o caminhar e o caminheiro, convergem, porventura, em extremoso ritmo novo.

Se uma singular dinâmica intuitiva vivifica a noção de ritmo, não é só porque seja ele multidimensional arquétipo, estruturante e renovador, ou paradigma polivalente para as ciências e as artes do movimento, mas porque o ritmo é criador. O ritmo futuriza o passado num presente novo. A

visita ao templo é um acontecimento rítmico e tão mais completo quanto culmine na experiência excelsa do puro acto da imobilidade. Eis, sumariamente, o que distingue, na crista da onda do tempo e do espaço, a filosofia do ritmo portuguesa das demais. Português é também o ritmo concordante, conciliador de conceito e imagem, absoluto e relativo, operador da síntese activa na atenção ao singular; enfim, para quem o paradoxal não é estrangeiro nem língua morta a resoluta contradição. Digamo-lo de novo: português é o ritmo da concórdia.

Amamos o ritmo desde o princípio de tudo. É ele chave dupla, tanto da morfogénese, como da compreensão das coisas. Amamos o ritmo desde crianças, quando tudo pulsa de novo. Eis o acontecimento. Mas uns tornam-se monótonos e vão perdendo ritmo, outros procuram ritmar-se na perfeição possível do tempo, chegando venturosamente a ser plurítonos e outros, finalmente, reinventam-se a seu bel-ritmo e são os magníficos silentes ou livre-tonantes. E assim as nações, assim as Idades.

Contra todas as aparências, a nossa época tem falta de ritmo. O porquê disto não é insondável mistério, como será dado em intuição ao leitor. E aqui tem, entretanto, razão não pequena do livrinho que lhe chega às mãos.

Como será recebida uma filosofia do ritmo portuguesa?

I

*Da Monadologia Rítmica de Leonardo Coimbra
a Lúcio Pinheiro dos Santos e a Ritmanálise*

Introdução

Há uma filosofia do ritmo portuguesa. Corresponde ela a um veio de pensamento criacionista que não foi assumido até hoje, porquanto em parte implícito, em parte disperso e em parte indirecto. Mas a teoria do ritmo animou consideravelmente o diálogo de dois filósofos, Leonardo Coimbra e Lúcio Pinheiro dos Santos, podendo até afirmar-se ser uma resultante dele. O nosso ensaio quer, pois, inverter essa situação de alheamento, trazendo esta filosofia do ritmo para a luz, ainda que na forma sintética possível das presentes circunstâncias. Como proposição evidencial, assinalar-lhe-emos, por ora, três momentos definidores: o começo da sua explicitação na obra de Leonardo Coimbra; o seu florescimento no diálogo assumido entre os dois filósofos, o do ritmo criacionista e o inventor da ritmanálise; e enfim, um terceiro período de maturidade com a formalização relativa da ritmanálise.

Não é por acaso que a razão rítmica criacionista, geminada na ritmanálise, sai das margens radiosas do Atlântico, como saiu antes o singular Pitagorismo da acção cosmonáutica e decerto não menos impulsionado por propósitos criacionistas.

Assim, a ocasião do “I Congresso Internacional do Pensamento Luso-Galaico-Brasileiro entre 1850 e 2000”, promovido pela Universidade

Católica do Porto em Outubro de 2007, pautou-se à maravilha no horizonte para a apresentação daquilo que também se pode designar *Filosofia Atlântica do Ritmo*¹.

A razão rítmica geminada na ritmanálise, do mesmo passo que acompanhou o movimento científico da Relatividade, dos *quanta* e da Mecânica ondulatória e por outro lado o desenvolvimento da Psicanálise, compreensões novas da energia irradiantes pelo Mundo culto, conheceu também o sopro criacionista da obra filosófica de Leonardo Coimbra, onde uma ampla síntese da ciência e da poesia, da filosofia e da religião construiu uma nova e aberta compreensão do Universo. Juntamente com um entendimento renovado do tempo e do movimento, pelos inícios do século XX, o contraste entre a medida mecânica como diapasão civilizacional e a inspiração das formas orgânicas naturais, chamava a atenção dos espíritos de todos os quadrantes, fazendo oscilar o olhar dinâmico entre a quantidade e a qualidade. As ciências humanas e as físico-matemáticas entreolhavam-se, há dois séculos e meio, de olhos semicerrados, estrangeiras ao diálogo possível pelo ritmo. Contudo, a noção filosófica do ritmo retempera as dialécticas com o sabor da vida

¹ Daí que, pela mesma altura, sob a égide do Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, o VIII Colóquio Tobias Barreto acolhesse a mesma reflexão; tal como na grande margem adjacente a *Revista Brasileira de Filosofia*. Acrescido da nossa tradução do estudo de Gaston Bachelard sobre a obra de Lúcio Pinheiro dos Santos, *La rythmanalyse*, aparece ainda este texto, correspondendo sensivelmente ao primeiro capítulo do presente escrito, na *Philosophica* (Revista do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Colibri, Lisboa, n.º 31, Abril de 2008).

cósmica e da inteligência graciosa, suplantando logicismos *cousistas* e binarismos frustes, concilia o *esprit de géométrie* e o *esprit de finesse* e é seguramente mais com o carácter implícito da renovação do que da repetição que o ritmo é elevado ao seu sentido criacionista, emergindo como uma boa chave para a compreensão dinâmica das polaridades em todas as frentes. Particularmente a história da ritmanálise, nascida entre duas guerras mundiais, aparece como um singular momento de simetria rítmica brilhante no seio de uma quantidade de flutuações mais ou menos aleatórias.

A teoria do ritmo na obra de Leonardo Coimbra. O ritmo criacionista

“Quem diz ritmo diz uma *forma* de movimento, uma *lei de sucessão*, antes, um tempo com uma *organização* interna”, escreve Leonardo Coimbra em *Do Amor e da Morte*². Para além da definição rigorosa, todavia, a magnitude da noção de *ritmo* do filósofo criacionista, noção toda qualitativa e palpitante ao longo da sua obra, justifica que se considere em breve ensaio uma *ritmontologia* leonardina, à semelhança da *ritmanálise* do seu discípulo Lúcio Pinheiro dos Santos.

De Maio a Julho de 1911, o trânsito das duas formulações inaugurais da *Nova Monadologia*³ de Leonardo Coimbra é distintamente marcado pela repercussão da noção do *ritmo* como chave explicativa do Universo como “sociedade cósmica de seres”, teoria depurada no ano seguinte na obra *O Criacionismo*⁴. Superando o mecanismo determinista (onde *in extremis* o infinito da inércia equilibraria o infinito da força, impedindo o movimento), consiste o “ponto essencial da nova hipótese” em que é “a diferença de ritmo” que introduz a descontinuidade das ligações e assim, a diversidade

² *Do Amor e da Morte*, Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1922, p. 17.

³ “Nova monadologia” e “Aos poetas portugueses religiosos: uma monadologia (fragmento)”, in *Obras Completas* (1903-1912), tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, pp. 248-249 e 261-265.

⁴ *O Criacionismo (Esboço de um Sistema Filosófico)*, Cap. II, in *Obras Completas* (1903-1912), Tomo II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, pp. 351-381.

da existência. As mónadas hierarquizam-se desde o inorgânico inerte (em newtoniana reacção igual à acção) até à alta consciência (na qual o excedente energético psíquico atinge a liberdade criadora). As escalas física, biológica e psíquica crescem assim em coordenada amplitude rítmica e proporcional compreensão do Universo. A diferença de ritmo explicaria, enfim, a génese do conhecimento e da consciência, bem como da causalidade e viabilizaria uma sociedade cósmica de ritmos plurais escalonados, nisso se fundamentando, pois, a ciência, a filosofia e uma moral cósmica ou religião.

Se a actividade da pedra praticamente se esgota num presente absoluto, sem excedente de acção, já com a vida aparece a adaptação e o tempo. A planta, para além da resposta newtoniana, eleva-se em busca da luz, resolve dificuldades, move-se num ritmo mais largo e a sua actividade excedente permite considerar a sua sensibilidade. O animal tem maior excedente energético livre, embora quase completamente actualizado em sensações e imagens. Genericamente, as “mónadas de pequeno ritmo”, dispersas em instantes, são num “esquecimento perpétuo e numa escravização contínua à sensação actual”. Num nível superior, uma vez equilibrada a acção exterior, aparece ampliada a memória e a previsão, uma espécie mais nobre de hereditariedade, o tempo mais largo. No dizer de Leonardo Coimbra, cada ser contém materialmente os outros de menor ritmo ou alma e cada ser tem por limite o gasto de energia a que o obrigam

os outros seres, ou o Mundo. Daí que possa asseverar o filósofo criacionista que a ciência quando mede a inércia mede *de facto* a diferença de ritmo. A cinemática espaço-temporal assinala, por outro lado, o raio de acção imediata e é portanto o ritmo de acção que permite seriar as mónadas. Todos os seres têm uma face inerte, absolutamente actualizada e uma face de actividade livre. “O homem resume toda a escala” e percorre-a desde o bruto (metaforizado “calhau”), passando pelo homem aprisionado nas solicitações mecânicas e sensuais (metaforizado “burro”), seguindo-se um nível médio da humanidade onde o prazer e o egoísmo são subordinados pela herança social (“as consciências parcamente ritmadas além da simples vida”, escreverá n’*A Morte*⁵), até se alcançar a pessoa livre, aquela que vence as solicitações inferiores ou limites materiais (em relativa reacção *anticousista*, pode dizer-se), chegando-se finalmente à pessoa que ultrapassa a simples reacção ao real e encontra no seu “*excesso rítmico*” a liberdade activa e vivamente criadora. São as “mónadas de larga e generosa vida”, que restringem o campo do esquecimento e livres vivem numa espécie de imortalidade pela “comunicação das almas”. Assim se compreende essencialmente o conhecimento, na visão leonardina, já que “os seres medem, pois, a realidade pela amplitude do seu ritmo, excedente psíquico, alma ou liberdade.” “O ser ondula em ritmos”, escreveu o

⁵ *A Morte*, in *Obras Completas* (1913-1915), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 111.

filósofo em *A Morte e n'A Alegria, a Dor e a Graça* afirmou que “a alma humana é um *ressoador* universal”⁶ e a compreensão “um esforço do coração para o ritmo dos outros corações”⁷.

A dinâmica do pensamento é, neste sentido, uma rítmica nocional da vibração relacional da vida experimental, refluindo no horizonte leonardino um neo-hegelianismo tonificado pelo *élan vital* bergsonista⁸ e por uma revalorização da actividade sintética psicológica (onde a consciência de Heraclito se sobrepõe, por assim dizer, à constelação Pitagórica). Para a

⁶ *A Alegria, a Dor e a Graça*, in *Obras Completas* (1916-1918), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 165. Tal é o que poderíamos designar o princípio ritmognóstico leonardino: “A alma humana é um ressoador universal, ela repete a forma e o ritmo de todas as vibrações” (*A Questão Universitária*, in *Obras de Leonardo Coimbra*, Porto, Lello & Irmão, 1983, p. 612).

⁷ “Qualquer coisa como um coração que aprende a ritmar os seus períodos pelo ritmo de corações concordantes e sem que esses ritmos fossem sempre os mesmos, mas de modo que cada palpação só por virtude do seu universal acordo se fizesse mais profunda, significativa e cheia de amoroso sentido” (*A Rússia de hoje e o Homem de sempre*, in *Obras de Leonardo Coimbra*, Porto, Lello & Irmão, 1983).

⁸ Nos estudos sobre *A Filosofia de Henri Bergson* considera Leonardo Coimbra em consonância com o filósofo francês: “Conhecer é fazer uma consciência apropriada ao ritmo da realidade”. É isso que faculta à nossa intuição a compreensão de que um protoplasma conserve certas características de um ritmo que ele próprio imite, ou entender, como se lê n’*O Criacionismo*, que “o tempo religioso é rítmico, como todas as manifestações de actividade colectiva”. Todavia, encontrando o filósofo português no francês “o enlaçamento do contínuo e do descontínuo no ritmo da nossa mesma duração consciencial”, aliás “como no próprio movimento da vida”, mais advertirá, em fundamental diferenciação, que se “também nós acreditamos na *duração*, somente achamos que a *duração* depende duma superduração que é o nosso absoluto”. Daí que, referindo-se ao esforço de “preparação para atingirmos uma *consciência apropriada* ao ritmo de cada plano de realidade”, seja por conseguinte de planalto que o pensador lusitano formule este convite: “Coloquemo-nos num largo mergulho intuitivo no ritmo do nosso mais profundo ser, ali onde lateja a vida universal que passa. Então compreendemos, sentimos, que a realidade é uma criação incessante” (*A Filosofia de Henri Bergson*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, pp. 42, 62-63, 142, 147, 194-195, 212-216).

dialéctica criacionista, com efeito, “o tempo é a medida do ritmo das mónadas” e “a mónada é tanto mais real quanto maior for a sua actividade de síntese, isto é, quanto maior for a unificação das oposições”⁹. Tal é a medida racional da liberdade rítmica da mónada, bem como da sua *realidade e verdade*, traduzindo-se no grau de *constância* que a diferença de ritmos das mónadas mais livres permite verificar em relação às menos livres. Os pólos extremos são assinalados pela mónada com a “existência dum apagado ritmo, vibrando ao sabor das oposições” e de outro lado, a mónada metafísica que sintetiza em liberdade criadora os ritmos associados, elevando-se à compreensão poética e filosófica da sociedade cósmica que é o Universo. Lê-se em *Do Amor e da Morte*: “O primeiro beijo da luz toca o planeta e levanta no mesmo ritmo de alegria o tropel dos rebanhos, as asas da cotovia e os arrepios da emoção do pastor”. A dialéctica criacionista sintetizará, por exemplo, a alegria e a dor na graça, ou o amor e a morte na amorosa imortalidade. “O que sabemos é que uma onda de amor imponderaliza o Universo”, escreveu Leonardo Coimbra n’*O Criacionismo*. A nossa liberdade compreende assim a actividade perfeita de Deus e à mónada religiosa, “que se apreendeu em heróico esforço criador”, cumprirá a acção amorosa, de justiça e beleza, de divino “*amor amante*”, que faz crescer a realidade, como a excelsitude do “eterno condutor de

⁹ *O Criacionismo*, ob. cit., p. 362.

ritmos”, pois “o amor infinito é essa fonte originária, que ergue e sustenta todo o Universo”¹⁰.

As janelas do poliedro criacionista rutilam abertas ao ritmo ontocosmológico e o filósofo da alegria, que aspira a “ouvir a conversa de todas as cousas”, verifica que “a actividade humana é rítmica, o que é ainda mais uma face do múltiplo-uno, que é o ser”. “Tudo vibra e murmura” e “a primeira palavra é ressonância musical”, escreve n’*A Luta pela Imortalidade*, obra onde identificará o belo com o ritmo que em nós revive as actividades cósmicas¹¹. Debruçada “à flor dos rios”, a razão experimental considera dessarte a actividade estética do nadador, “no fluídico, assíduo, ubíquo e insistente abraço das águas”, entregue à “alegria de nadar”¹². Estelante, o ritmo heróico arremessa a própria vida no ritmo da vida universal¹³. A obra de Leonardo Coimbra pode ser, pois, vista como

¹⁰ *O Criacionismo*, ob. cit., pp. 351-381.

¹¹ Na sugestiva imagem do filósofo, assim se acha a ondulação do mar nas oitavas d’*Os Lusíadas*, “esculpindo no Infinito a *fisionomia espiritual da Pátria*”.

¹² *A Luta pela Imortalidade*, in *Obras Completas (1916-1918)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, pp. 307, 309, 311, 319.

¹³ “Somos debatidos e múltiplos; mas, nas horas de acção, naquelas horas em que tudo dentro de nós se acorda e tem um ritmo, no momento em que a vontade se estende pelos músculos e é atitude, preexistência, preformada obra, uma grande e solene unidade se faz dentro de nós, como que somos o alongamento dum mais vasto esforço, o ponto de apoio dum querer universal que se liberta e expande.

Se o homem se põe a escutar o coração que alimenta os mundos, a propulsão do seu sangue arremessa a própria vida no ritmo da vida universal.

O homem atravessa a vida, numa tensão de heroísmo, de vontade de alma significativa e real” (*A Alegria, a Dor e a Graça*, ob. cit., p. 133).

um convite a uma sabedoria do ritmo, cujo arco se distende a partir do sentido da harmonia cósmica, passando pela revivescência rítmica dos seres, até ao pulsar ubíquo do Universo ante olhos criacionistas.

O diálogo dos percussores: Leonardo Coimbra e Lúcio Pinheiro dos Santos. Genética da Ritmanálise

Um apontamento para a importante relação entre a monadologia rítmica leonardina e a Ritmanálise. Observe-se que na pessoa de Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos reconheceu Leonardo Coimbra, além da amizade verídica, o melhor intérprete do pensamento criacionista. Nos antípodas da Primeira Guerra Mundial há-de ter sido, pois, esse período de superior convívio dos filósofos em Lisboa, no triénio de 1914 a 1917, durante o qual Lúcio e Leonardo deram aulas juntos no Liceu Gil Vicente. A teoria do ritmo leonardina e as formulações iniciais da Ritmanálise entraram, com efeito, em diálogo íntimo a partir de 1916, segundo o testemunho do próprio Lúcio Pinheiro dos Santos na homenagem ao filósofo desaparecido, posto que foi Leonardo Coimbra “o primeiro a compreender, por volta de 1916, a significação filosófica dos primeiros trabalhos da Ritmanálise que só vinte anos mais tarde haveriam de encontrar acolhida no pensamento de Bachelard, o filósofo do “novo

espírito científico” e junto de alguns dos novos trabalhadores da moderna pesquisa filosófica” (1950). Em *Do Amor e da Morte* (escrito pelos inícios de 1920)¹⁴ ressoam ecos claros do diálogo entre Leonardo e Lúcio e bem assim as múltiplas teses ritmológicas à época (especulativas, cosmológicas, antropológicas, etc., muitas das quais, aliás, com posterior desenvolvimento ritmanalítico), encontrando-se nas personagens pseudónimas de António o próprio Leonardo e em Célio uma versão anagramática de Lúcio. *Do Amor e da Morte* contém admiráveis sínteses ritmanalíticas criacionistas como esta: “Se o Amor é o próprio pensamento divino, o Amor e a Morte caminham de mãos dadas: o Amor abrindo o Mistério às almas, a Morte impelindo as almas para as novas alturas do Amor.” Entretanto, o pomo de uma fecunda discórdia era aí assinalado por António que criticava a “teoria dos ritmos de secância dada pelo Acaso” e os “ritmos insecáveis”, contrapondo a isso uma “*sociedade de ritmos*” e pois um “mundo de simpatias” guiado pela consciência (rematando enfim: “Se consentes em olhar deste modo, dir-te-ei que amo a tua ideia dos ritmos”). Daí que fosse também possível a António afirmar que “*A harmonia das esferas é uma*

¹⁴ Observou Joaquim Domingues: “Com a aguda inteligência de que era dotado, Sant’Anna Dionísio aponta uma passagem do diálogo *Do Amor e da Morte* (Porto, 1922) em que a noção de ritmo serve de suporte ao desenvolvimento da argumentação de um dos interlocutores. Se tivesse a intenção de alargar a indicação de passagens de idêntico carácter, bem poderia fazê-lo; e mais longe iria ainda se, no mesmo horizonte nocional, atendesse às passagens construídas sobre as noções de vibração, de ressoador, de movimento simpático, entre outras. O que tudo conflui para sublinhar a afinidade entre o pensamento dos dois amigos, por sinal ambos matemáticos e admiradores da poesia e da música” (Joaquim Domingues, “Lúcio Pinheiro dos Santos: Ensaio Biográfico”, in *Teoremas de Filosofia*, n.º 2, Porto, 2000).

*autêntica realidade para a alma-ritmo que a possa abranger*¹⁵. *Do Amor e da Morte*, obra tão espontânea quanto pouco lida, contém, entretanto, uma ritmanálise do amor.

A Ritmanálise

Pode afirmar-se desta que é uma análise de fenómenos rítmicos às escalas da matéria (desde a radiação), da vida e do espírito, consoante o conceito criado pelo filósofo bracarense Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos (1889-1950) e divulgado por Gaston Bachelard em *La Dialectique de la Durée* (1936). Mas esta definição deverá parecer insuficiente à luz de uma interpretação magnificatória que mostre, por um lado, que a ritmanálise é uma filosofia criacionista do movimento rítmico universal e por outro, que ela corresponde a um novo paradigma de conhecimento.

Lúcio Pinheiro dos Santos estudou matemática, física e filosofia na Bélgica e em França (Sorbonne) até à conflagração de 1914 e daí até 1917, como se disse, foi professor do Liceu Gil Vicente juntamente com Leonardo Coimbra, seguidamente deputado por Guimarães em 1919 e director da Educação do Estado na Índia entre 1922 e 1926, vivendo finalmente no Brasil, onde ensinou psicologia e filosofia, publicando por mais de duas décadas na imprensa. A sua participação no Primeiro

¹⁵ *Do Amor e da Morte*, ob. cit., pp. 14-18, 32-33, 70, 96, 107.

Congresso Brasileiro de Escritores em Janeiro de 1945, com a comunicação “A Filosofia do Momento Actual”, dá uma medida da presença de Lúcio Pinheiro dos Santos no solo brasileiro. Nasceu em Braga a 19 de Abril de 1889 e morreu em 1950 a 11 de Novembro no Rio de Janeiro. Sant’Anna Dionísio mencionou “o estranho travo de originalidade e inquietação da sua convivência”. Álvaro Ribeiro conheceu a ritmanálise de Lúcio Pinheiro dos Santos e afirmou, em 1937, que este “talvez deva ocupar hoje o lugar de primeiro filósofo português”¹⁶. Nenhum ensaio de ritmanálise chegou a ser publicado, apesar das elaborações ao longo das décadas (em carta de 1936, escrevia Lúcio Pinheiro dos Santos a Álvaro Ribeiro: “O trabalho que tenho para publicar, sobre a “rythmanalyse”, não é obra que encontre editor”). Foi, pois, ao ritmo da catástrofe que a viúva do desassombrado ritmanalista luso-brasileiro entregou alfim o seu espólio ao fogo no jardim em frente da Imprensa Nacional, pelo final da década de cinquenta. Todavia, Lúcio Pinheiro dos Santos enviou a Gaston Bachelard uma versão em língua francesa com o título *La rythmanalyse*, em dois tomos, com chancela da “Sociedade de Psicologia e de Filosofia”, pelo Rio de Janeiro e data de 1931 e o filósofo francês, felizmente, depois de a meditar durante

¹⁶ Em carta a José Marinho, de Janeiro de 1937 (ou seja, um ano depois da morte de Leonardo Coimbra e meses depois do aparecimento da sinopse de *La rythmanalyse* feita por Gaston Bachelard na *Dialectique de la Durée*). Lúcio dos Santos enviou a Álvaro Ribeiro, juntamente com uma carta de 1936, um “exemplar” da *rythmanalyse*, tendo já Álvaro Ribeiro lido sobre o assunto uns “cursos de conferências” de 1929, emprestados por Leonardo Coimbra (Cf. Joaquim Domingues, “Lúcio Pinheiro dos Santos: Ensaio Biográfico”, in *Teoremas de Filosofia*, n.º 2, Porto, 2000, p. 29).

alguns anos, resumiu-a com luminosidade no oitavo capítulo de fecho da obra *La Dialectique de la Durée*, em 1936. Bachelard morre em 1962 e acontece que ninguém encontra *La rythmanalyse*. Se a obra se perdeu, contudo, o hermenauta é assim Gaston Bachelard, da eleição de Lúcio Pinheiro dos Santos, que valorizou com efeito o acolhimento franco da ritmanálise. O élan ritmanalítico seria tangível em alto grau na obra de Bachelard, não só na perspectiva epistemológica do modelo rítmico aplicado, como especialmente nos trabalhos em torno da “imaginação material” e da dialéctica do psiquismo, particularmente na versão ritmanalítica, de resto abrindo portas criacionistas às epistemologias contemporâneas. Através da Ritmanálise, via Bachelard, penetrou efectivamente a doutrina criacionista no pensamento europeu. Uma ritmanálise da obra bachelardiana no seu conjunto, entre ciência e poética, encontra precisamente na expressão multimoda da experiência do ritmo, não uma convergência anfibológica, mas sim o pulsar de um novo paradigma sapiencial.

Mas dos vários acontecimentos que têm concorrido para o desaparecimento da nova teoria do ritmo de inspiração marcadamente portuguesa, um episódio ainda ensombra a história da ritmanálise: trata-se da usurpação do conceito operada pelo historiador e sociólogo Henri Lefebvre no livro póstumo *Éléments de Rythmanalyse* (Paris, Sylleps, 1992), onde se propõe dar conteúdo ao conceito de ritmanálise, que,

segundo ele, nem Lúcio Pinheiro dos Santos nem Gaston Bachelard teriam desenvolvido (quanto aos filósofos anteriores a ele, Lefebvre, “apenas pressentiram a importância do ritmo”). Vale a pena observar que o extraordinário êxito, de escala planetária, deste modesto sociologismo do ritmo francês, tão inferior à antropologia, à cosmologia ou à metafísica da original ritmanálise, pode explicar-se em parte pelo sugestivo potencial energético psíquico irradiante do próprio conceito de ritmanálise, educação do génio de Lúcio Pinheiro dos Santos.

Revertendo, do fundador da ritmanálise restam-nos, por ora, uma mão de curtos quão densos textos¹⁷ escritos em momentos históricos de forte e multímuda tensão dialéctica e tocados por sugestões ritmanalíticas. Escrevia em 1945: “O pensamento livre é o clima de harmonia das ideias contrárias.” E no ano seguinte: “Nada se pode esperar do que está; tudo há-de vir, para o futuro, do nosso esforço de renovação. A transformação é necessária. As oposições conduzem à transformação, e não à desordem; e, por isso, são favoráveis, e nelas repousa a certeza do futuro”. Do

¹⁷ Os textos de Lúcio Pinheiro dos Santos encontrados até ao presente (certo sendo haver muitos mais) são os seguintes: “A Alegria, a Dor e a Graça”, in *Atlântida*, Ano II, n.º 15, Lisboa, 15 de Janeiro, 1917; “As Relações Luso-Brasileiras”, in *Atlântida*, Ano II, n.ºs 18 e 19, Lisboa, Abril e Maio de 1917; “Europa e América”, in *Mensario do ‘Jornal do Comércio’*, tomo XVII, vol. I, Rio de Janeiro, 1942; “A Filosofia do Momento Actual”, Comunicação apresentada ao Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores, promovido pela Associação Brasileira de Escritores – ABDE, São Paulo, 22 a 27 de Janeiro de 1945; “Profundidade e Perenidade do Pensamento de Leonardo Coimbra”, in *Leonardo Coimbra – Testemunhos dos seus Contemporâneos*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1950; “Carta de Lúcio dos Santos” [1946], in *Seara Nova*, Ano XXVIII, Dezembro de 1950. Devemos aos nossos amigos Ricardo Nascimento Veloso e Marta Herédia Veloso a generosa iniciativa do envio do texto de 1945, que nos chegou às mãos depois da primeira edição da *Filosofia do Ritmo*.

sentimento de “amplidão” que lhe inspirava o Novo Mundo depôs o filósofo atlântico do ritmo a esperança criacionista de uma nova síntese do humano, sob a égide da ideia de “construção de mundos”, salvaguardando-se “a unidade e a liberdade dos pluralismos coerentes”, “e, desta vez, verdadeiramente, à escala universal” (1950). Na sua recensão de *A Alegria, a Dor e a Graça*, que considerou obra maior de filosofia (chegaria a dramatizá-la) e “modelo de futuras gerações”, pode ler-se: “Toda a Alegria do Universo, diz Leonardo Coimbra, é a posse plena da sua harmonia, a integral memória do seu Ser” (1917). A interpretação do pensamento de Leonardo Coimbra, em mais de uma ocasião, patenteia os pontos convergentes com o próprio pensamento de Lúcio Pinheiro dos Santos (por exemplo, a substituição do conceito de substância pelo de “actividade relacional” e pois, de “ritmo”, ou a psicologia criadora da infância...). O inventor da ritmanálise defenderia sempre a honra de haver sido convidado por Leonardo Coimbra para o ensino universitário (projecto irrealizado por razões terceiras). Na homenagem ao filósofo criacionista, deixou Lúcio escrito que o pensamento “é a mais alta vitória sobre nós mesmos”, pois tal é a “luta do pensamento com o homem, na qual cada um procura exceder-se a si mesmo, e abranger o universo, sabendo que esta é a sua razão de ser como homem, e sentindo-a desde as raízes do ser”. Daí que lhe fosse possível referir a “alegria de um pensamento certo, que sabe que se

continuará no futuro do mundo” (1950). É o que se espera da ritmanálise¹⁸, cujo segredo parece vibrar no aforismo de Teixeira de Pascoaes: “O ritmo é a substância das coisas”.

Resumidamente, Lúcio Pinheiro dos Santos formula assim o princípio da física ritmanalítica: “A matéria e a radiação não existem senão no ritmo e pelo ritmo”. A energia vibratória, em determinadas frequências, é a própria *energia de existência*. Se isto é válido tanto ao nível corpuscular como ondulatório, o mesmo se passa com a matéria. Tudo vibra e o tempo só existe, pois, enquanto frequência regular. Somos iluminados e aquecidos por ondas, caminhamos e respiramos numa Terra vibrante de ritmos sobrepostos. A física ondulatória mostrou que a matéria se transforma em

¹⁸ Cifram-se em três, com o presente, os momentos essenciais entre nós de chamada de atenção para a ritmanálise e a pessoa de Lúcio Pinheiro dos Santos: o primeiro com Sant’Anna Dionísio, em 1950, na *Seara Nova*; e o segundo, sobretudo de pendor biográfico, conjuntural e lexicográfico, com Joaquim Domingues (nos *Teoremas de Filosofia*, em 2000 e em *De Ourique ao Quinto Império – Para uma Filosofia da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002) e com Pinharanda Gomes (n’ *O Diabo*, em 2000 e na edição de 2004 do *Dicionário de Filosofia Portuguesa*). Em síntese interpretativa, escreve Sant’Anna Dionísio da doutrina ritmanalítica e do autor desta: “Da compreensão do sentido convergente de certas intuições fundamentais do pensamento especulativo e científico dos nossos dias surgiu no seu espírito o intelectual anseio de uma concepção que simultaneamente satisfizesse o melhor da inspiração digamos heraclitiana de um Bergson e as mais altas exigências de visão matemática do real de um Luís de Broglie.

Tal era a aspiração, por assim dizer dialéctica e inefável, da sua decantada *Ritmanálise*.”

“Em súpula, o vector essencial do pensamento singular de Lúcio dos Santos pode dizer-se que deriva, em linha directa, da ideia-crença primordial do Pitagorismo: a ideia-crença de que o Ser é, na sua mais íntima substância, figura e número, harmonia e ritmo. Tanto na legalidade das energias físicas, como no processo vital, como no fluir do espírito, a chave da explicação de tudo quanto existe e transita não seria outra senão a *lei do ritmo*” (Sant’Anna Dionísio, “Lúcio Pinheiro dos Santos”, in *Seara Nova*, Ano XXVIII, Dezembro de 1950).

radiação ondulatória e que esta se transforma reciprocamente em matéria e por conseguinte, juntamente com esta reversibilidade, são as características ondulatórias e rítmicas do tempo vibrado, portanto em frequências regulares, aquilo que se materializa como existência e forma. Não é, note-se, a matéria que vibra, é a vibração que se materializa e é assim, em última análise, a regularidade da frequência ou ritmo aquilo que se faz matéria. Esta mudança metafísica de perspectiva implica, para o horizonte cognitivo, que o espaço-tempo da era pré-broglieana seja substituído pela simetria-ritmia e caberá considerar doravante substâncias com o espaço-tempo simetrizado e ritmado. Se esta mudança de ângulo metafísico parece constituir, ainda em 2007, o maior obstáculo epistemológico à compreensão da física ritmanalítica, no entanto alguns modelos da física contemporânea, como a “teoria das cordas” ou a “ritmodinâmica”, contêm receptividade virtual para uma analítica do ritmo desta ordem.

A biologia ondulatória da ritmanálise propõe a interpretação “ondulatória” para a acção das substâncias, que ocorrerá por conseguinte na forma de radiação. A perspectiva quantitativa pretende que as substâncias actuem proporcionalmente à sua massa, mas a acção das substâncias, por exemplo medicinais ou alimentares, é da ordem da qualidade vibratória da energia. A homeopatia ou a dieta ondulatória mostram, precisamente, a eficácia qualitativa das substâncias na razão inversa da quantidade: quanto menor a dose, maior a capacidade e eficácia dos ritmos energéticos;

paradoxalmente, o microscópico bem estruturado e bem ritmado é melhor e perde-se menos que o macroscópico e inerte. A acção da substância deve ser compreendida no exacto momento da sua destruição, que é também o período da sua activação ondulatória, quando ela se *temporaliza* em forma vibratória, como remédio ou alimento. Um epicurismo ritmanalítico saberá que a “onda de destruição” emite uma radiação tão mais activa quanto o grau de refinamento dos aromas e dos sabores, que assim nos oferecem as essências do mundo vegetal num simples *bouquet* de vinho. É, pois, de ritmo a ritmo, mais que de coisa a coisa, que se devem apreciar as acções terapêuticas. A questão vital é: de que vibrações necessitamos frequentemente? E a questão terapêutica é: quais as vibrações a avivar, a moderar ou a extinguir? A teoria ritmanalítica da sensação é activa e não passiva, posto que a excitação seja uma ressonância de vibrações específicas. Se as substâncias desencadeiam vibrações biológicas, trata-se de absorver, mais do que substâncias, outrossim duração e ritmos, efectuando-se as próprias trocas por intermédio dos ritmos. Vibrações e vitaminas são reversíveis e de acções similares: os raios ultravioleta fornecem fotões da mesma frequência que os emitidos pela vitamina D, que por seu turno os absorveu do sol e pode-se afirmar, por conseguinte, que certas substâncias levam ao organismo um conjunto de ritmos, ou como escreve Lúcio Pinheiro dos Santos, um “corpo de fotões”. Toda a conquista de estrutura vital é acompanhada de uma harmonização de ritmos

múltiplos. À ritmanálise biológica cabe codificar os ritmos da vida e dar à totalidade orgânica e substancial o sentido “sinfónico”. Segundo Gaston Bachelard, é de “Pinheiro dos Santos o mérito de ter mostrado o carácter verdadeiramente primordial da vibração na própria base da vida”. Desde as microbiologias, passando pela investigação médica e alimentar, até à cronobiologia e à ecologia, difícil é achar um campo epistemológico para o qual não seja fecundo o diálogo com a ritmanálise.

Na sua “ascensão espiralada” de ritmos sobrepostos, a vida dialectiza-se, entre matéria e memória, até à complexidade da actividade espiritual. A ritmanálise actua sobre a dualidade do psiquismo e a tendência deste para os pólos opostos, procurando o equilíbrio dinâmico mais conscientemente do que a psicanálise. Escreverá Bachelard, a propósito de “Rythmanalyse et tonalisation”: “Le vrai psychologue trouvera dans le coeur humain une union des contraires affectifs qui transposera les grossières ambivalences” (*La Terre et les Rêveries du Repos*, III, 2). Para Lúcio Pinheiro dos Santos, o homem pode sofrer de uma escravidão a ritmos inconscientes e confusos, carecendo de estrutura vibratória salutar, mas pode sofrer em grau superior da consciência da infidelidade aos ritmos espirituais elevados. Ao inconsciente nocturno da psicanálise, com a sua ambivalência linear e muitas vezes passiva, contrapõe a ritmanálise a actividade diurna, ondulatória e sintética da vida consciente e da imaginação criadora. “O homem sabe que pode superar-se”, escreve o

filósofo português; e “a ritmanálise firma-se na filosofia criacionista, numa sublimação activa de todas as tendências”. A sublimação não é, portanto, um impulso obscuro e a arte está longe de ser um desvio da sexualidade; a sublimação é, na verdade, um apelo e a própria sexualidade é já uma tendência profundamente estética. A psicologia criacionista ondulatória, confiante na reacção criacionista do ser, deverá arrancar o homem ao torpor da monotonia rítmica e projectá-lo num plano mais alto, aberto tanto à experiência da energética polirrítmica, como à adunação a ritmos novos e doadores de sentido. A moral ritmanalítica, por exemplo, não se interessará só por fazer o bem, como por *inventar o bem*. A emoção moral é, entre todas, a mais ondulatória e segundo Lúcio Pinheiro dos Santos, “o equilíbrio rítmico da inflexibilidade moral e da doçura de coração é a lei do amor e a sua própria expressão.” O desenvolvimento do indivíduo ondula entre o amor-próprio e o amor ao próximo, entre conciliação e agressão e na generalidade, entre acerto e erro (com propensão para este). Preâmbulo da experiência ritmanalítica é a regularização rítmica da respiração e de toda a vivência psicossomática, reforçando as simetrias estruturais, propiciando toda uma harmonização e o verdadeiro *repouso activo* que, de resto, permite o livre exercício ritmanalítico¹⁹. Para a ritmanálise, o perigo

¹⁹ Lúcio Pinheiro dos Santos, que viveu quatro anos na Índia e acompanhou com entusiasmo as pontes entre Oriente e Ocidente, cita um passo de Romain-Rolland (*La vie de Ramakrishna*) alusivo à “primeira lição de Vivekananda”: “Aprender a respirar ritmicamente, com medida, por cada uma das narinas, alternadamente, concentrando o espírito na corrente nervosa, no

é viver em contratempo e no alheamento das dialécticas temporais. O acordo com os ritmos naturais é essencial e o conhecimento da especificidade das vitaminas, por exemplo, indica o interesse físico que temos em nos adaptarmos rigorosamente aos ritmos vegetais: a época do morango, a época do pêsego e da uva são ocasiões de renovação conforme a Primavera e o Outono; e daí que, na bela sugestão do filósofo português, o calendário da fruta seja o calendário da Ritmanálise. É o ritmo grave, de pulsações lentas, que sustenta e condiciona o ritmo agudo, de frequências maiores (e não, como frequentemente se pensa, o contrário) e por isso um ritmo vital perturbado é remediado pelo enquadramento activo de um ritmo mais lento. Daí que seja neste que assente, em larga medida, o “repouso activo” a que se refere Lúcio Pinheiro dos Santos.

Para a ritmanálise criacionista, ao *repouso activo* corresponde o *estado lírico*. A poesia não é um acidente ou um pormenor do ser, mas o próprio princípio da evolução criadora. O homem tem um destino poético e está na Terra para cantar a dialéctica das alegrias e das dores. O estado lírico deve fundar-se no conhecimento entusiasta e a criança é mestre do homem. Lúcio Pinheiro dos Santos propõe para a ritmanálise um “mito lírico”, que Bachelard sugere se designe “complexo de Orfeu”.

centro. Juntar algumas palavras ao ritmo respiratório, para melhor o compassar, marcar e dirigir. Que todo o corpo se torne rítmico! Aprende-se assim a verdadeira mestria e o verdadeiro repouso, a calma do rosto e da voz. Por meio da respiração rítmica, tudo se coordena pouco a pouco no organismo. Todas as moléculas do corpo tomam a mesma direcção”.

Corresponde “este complexo à necessidade primitiva de agradar e de consolar; ligando-se à meiguice carinhosa e caracterizando-se por uma atitude onde o ser se apraz em agradar, numa atitude de oferta”. Antítese do complexo de Édipo, o complexo de Orfeu vive em abertura o amor indeterminado pelo outro e pelas próprias coisas. O “lirismo órfico” da poesia traduzirá em alto grau o complexo de Orfeu. “A ritmanálise oferece-se então, em oposição à psicanálise, como uma doutrina da infância reencontrada, da infância sempre possível, abrindo sempre diante dos nossos sonhos um porvir indefinido”. Conta Bachelard que Lúcio Pinheiro dos Santos, numa dissertação especial em oposição ao trabalho de Freud sobre Leonardo da Vinci, explica a actividade genial de Leonardo como uma *infância eterna*. Por isso, “o criacionismo é um rejuvenescimento perpétuo, um método de maravilhamento sistemático que reencontra olhos maravilhados para ver espectáculos familiares”. É na infância, fonte dos nossos ritmos, que estes são criadores e formadores e o adulto são é aquele que souber ritmanalisar-se e devolver-se à disciplina da actividade rítmica sobre a qual pulsou a sua juventude. É assim que vibrará nele a alegria do ritmo certo e criador.

Repercussões no tempo

A ritmanálise teve por berço Lisboa, o florescimento no Rio de Janeiro e a interlocução de Paris, aguardando já há demasiado tempo o reconhecimento da sua cidadania filosófica, decerto cosmopolita. Há uma compreensão rítmica do universo, da qual a ritmanálise é renovado e subido paradigma e que, sem dúvida, nem só ao microscópio e ao telescópio, ou ao cinema, ou às “ciências da vida”, ou à cibernética e às semióticas, cabe ampliar e aprofundar. Os humanos da época tecnocientífica vivem controlados por programas, máquinas e aparelhos que funcionam segundo o princípio da *repetição* cada vez mais automatizada. Mas na repetição mecânica não existe *individualidade* e portanto, tão-pouco o *ritmo renovador* e menos ainda o *ritmo criador*. Escreveu Leopardi que o relógio marca sempre as mesmas horas. Mais do

que por *saltos*²⁰, porém, a Natureza move-se por *ritmos*. *A natureza é rítmica*. Se o rito tradicional reconhecia o ritmo, já a repetição mecânica aniquila o ritmo vivo. Quanto tempo durará uma respiração ao cronómetro? Há muitos elementos já para uma patologia da vibração mecânica, por exemplo, mostrar como o ruído e a trepidação das máquinas degradam a sensibilidade e a saúde humanas muito para além da mera perspectiva ergonómica ou médica. Conhece-se o alívio e o bem-estar que, em contraste com a vibração tecnocientífica, oferece o puro silêncio, ou o ritmo do mar, ou a ondulação do vento nas árvores, ou o canto nocturno dos grilos. Mas o ritmo do comboio pode embalar-nos e o ladrar do cão tirar-nos o sono. Não urgirá, neste sentido, um maniqueísmo da boa e da má vibração? É quase desnecessário dizer que nunca o conhecimento dos ritmos da natureza e do homem foi tão importante como nesta era, a ponto de se poder pensar disso depender o futuro imediato do ser humano sobre a Terra. Muito importa aí o conhecimento das diversas polaridades e ciclos, cuja oscilação e dinâmica, na sua interactividade fundamentalmente conjunta, não pouco ajudará a compreender e a corrigir. Por outro lado, a tradição órfico-pitagórica e a tradição das dialécticas são, seguramente, eixos espirituais e instrumentos cognitivos sempre válidos, mas insuficientes hoje quanto ao que urge. Algo de semelhante se deverá dizer

²⁰ “Se não houvesse saltos na natureza, decretaríamos a extinção da música” (Sampaio Bruno).

da aplicação da estatística à psicologia e às ciências da vida e da natureza. Recorde-se que o método ritmanalítico requer uma mudança de perspectiva metafísica e um tipo de pensamento polirrítmico particularmente subtil (ainda agora os médicos começam a reconhecer a validade da hipótese de Pinheiro dos Santos explicativa da acção homeopática). Uma reflexão gnoseológica consistente mostra de facto que o ritmo é condição de possibilidade do próprio conhecimento. Tanto para a ontologia como para a epistemologia. Um renovado paradigma rítmico pode, inclusivamente, revolucionar o tipo do pensamento científico, tornando-o multidimensional e especialmente atento às qualidades relacionais. Como ignorar as euritmias tão específicas como as da alma e do corpo humanos, como as do convívio entre os homens, ou as do habitante da casa, da cidade, do mundo? Para um esboço de uma ritmanálise do social, por exemplo, o acto social elementar consistiria no gesto rítmico convivente, identificável na generalidade com a imitação de um ritmo (por exemplo, os cumprimentos); e a dinâmica social encontrar-se-ia polarizada pela dialéctica entre produtores de ritmos e reprodutores ou repetidores, ritmantes e ritmados.

Por todo o Ocidente se fala actualmente de ritmo, ainda que na generalidade confundindo-o com a medida, erro cujas consequências estão, de resto, à vista por todo o lado. No Brasil, áreas como a medicina, a climatologia ou a educação física, procuram situar-se em relação a ritmos próprios e válidos. Em 1989, o Centre Culturel International de Cerisy, sob

a direcção de Jean-Jacques Wunenburger, organizou o Colóquio “Les Rythmes – Lectures et Théories” (L’Harmattan, 1992) e em 1996 o Centre Gaston Bachelard de l’Université de Bourgogne publicou as jornadas de estudos do “Groupe ‘Rythmes et Philosophie’ (*gryph*)”, impulsionadas por Pierre Sauvanet em coordenação com Wunenburger. Em ambas as edições literárias destas investigações pluridisciplinares, reunindo apreciáveis leques de especialistas, é assumido o desconhecimento do autor da Ritmanálise, tal como da génese desta. Nem sombra do *ritmo criacionista*. Entretanto, é digna de referência a obra de Pierre Sauvanet *Le Rythme et la Raison* (II vols. [*Rythmologiques, Rythmanalyses*], Paris, Éditions Kimé, 2000). Enquanto o pensamento europeu se volta, paulatinamente, para o tema do ritmo, parecendo até preparar-se para se pôr à escuta do ritmo perdido, a filosofia do ritmo portuguesa, se assim nos podemos exprimir, avançou já para o futuro do passado com a proposta da abertura de novos presentes.

Há uma experiência rítmica do ser. A proposta criacionista da filosofia do ritmo atlântica amplia a razão rítmica, convidativamente, às possibilidades do *ritmo novo*. “A poesia é o estado rítmico do pensamento”, escreveu Fernando Pessoa. Em *A Força do Mundo*, Dalila Pereira da Costa, num capítulo titulado “*O Ritmo*”, considera a experiência rítmica do êxtase como “sincronização com o ritmo primordial”, o do “coração do mundo”. No ritmófilo Brasil, a paixão do ser propulsiona a imaginação

morfogenética de Vicente Ferreira da Silva para os teatros sagrados do mundo, na perspectiva de “uma abertura de tempos, transbordando o ritmo histórico-hominídeo”. A propósito da *proporção áurea*, recorda José Blanc de Portugal que a “euritmia ou qualidade do que tem ritmo era tão apreciada pelos gregos que o poeta ateniense Alexis diz que o andar, marchar, sem ritmo ‘é o sinal que marca o homem vulgar’.”²¹ Não iremos demasiado longe recordando mesmo uma palavra de Estrabão que informa que “Platão e, antes dele, os Pitagóricos denominaram a filosofia ‘música’.”²² Em *La Terre et les Rêveries du Repôs*, Gaston Bachelard exporá a teoria ritmanalítica da imaginação literária, apelando para “a oportunidade de viver uma ritmanálise que consegue restituir duas tentações contrárias numa situação em que o ser equívoco se exprime como ser equívoco, como o ser de dupla expressão”. Pois a imagem vive num “ritmo de valores” e a polaridade ambivalente da adjectivação subjectiva e da adjectivação objectiva, vivida pela imaginação tonalizada, aproximar-se-á mais dos verbos do que dos substantivos (Bachelard lembra um passo de Guy de Maupassant, à escuta do rio que corre invisível sob os salgueiros, com “um grande barulho irado e doce”). A arte poética de Valéry e de Claudel, aliás teóricos do ritmo, foi proximamente considerada por Lúcio Pinheiro dos Santos, também conviva de Cecília Meireles e amigo de

²¹ “Uma proporção importante na Estética e na Naturêsa” (separata da *Scientia*), 1937.

²² *Geografia*, X, 10.

Camilo Pessanha. Na *Dialéctica da Duração*, Bachelard conta acerca do nosso filósofo do ritmo que este apreciava particularmente a “hábil ambiguidade dos pensamentos de Paul Valéry; dele, gosta sobretudo da arte suprema de perturbar a calma e de acalmar a perturbação, de ir do coração ao espírito para logo retornar do espírito ao coração.” Eis-nos diante de uma hermenêutica ritmanalítica. Não encontrará esta, por exemplo, na *Ética* de Espinosa, entre sensível e inteligível, entre desejo e entusiasmo, ou no trânsito entre corpo, alma e espírito, bases para uma ritmanálise das paixões?

Uma ritmanálise vocabular comparativa poderá oferecer à intuição a alma de cada língua e bem assim, de cada comunidade. Na palavra portuguesa *coração*, como em poucas línguas, pulsa o próprio ritmo cordial. Uma ritmanálise da obra de Fernando Pessoa pode ter em epígrafe esta palavra do poeta: “Sê plural como o Universo!”. O *andamento* da *Teoria do Ser e da Verdade* de José Marinho (em aspectos, conformemente ao próprio nome do seu autor), entretanto, convida também a uma ritmanálise...

A polirrítmica universal encontra-se em actividade presentemente e tão certamente como caminhar-mos com um pé no passado e outro no futuro. Perfilando-se no horizonte o ritmanalista, poderá este ter por mote a descrição que de Bach fazia aquele reitor do Thomaskirche: “Omnibus

membris rythmicus”, com ritmo em todos os membros, vale dizer, *tudo nele é rítmico*.

II

Afinidades

Pitagorismo e radioactividade: o comentário de Joaquim Domingues.

Pintura, história

Como notámos, coube a Sant'Anna Dionísio a primeira chamada de atenção para a pessoa de Lúcio Pinheiro dos Santos e a Ritmanálise, por ocasião da morte deste, no meio do século XX e década e meia depois do estudo de Gaston Bachelard sobre *La rythmanalyse*, ressaltando uma nota de Sant'Anna Dionísio de apontamento para a convergência do pensamento especulativo e científico contemporâneos com o Pitagorismo no imo do projecto ritmanalítico. Meio século depois, coube a Joaquim Domingues a segunda chamada de atenção, desta vez nos cinquenta anos do falecimento de Lúcio Pinheiro dos Santos. Observava, então, Joaquim Domingues: “Uma investigação mais exigente haveria de elucidar o que em Leonardo e Lúcio depende das possibilidades abertas por Junqueiro e Bruno a uma

renovação da tradição portuguesa compatível ao desenvolvimento do conhecimento científico contemporâneo. As noções de tempo e movimento, cruciais nuns e noutros, remetem, porventura, para uma remota fonte comum originária. O “complexo de Orfeu”, por exemplo, ligado, na expressão de Bachelard, a “uma doutrina da infância reencontrada, da infância sempre possível”, sem embargo da interpretação criacionista que propõe, desperta inegáveis ressonâncias saudosistas”²³.

No pensamento de Lúcio Pinheiro dos Santos, o complexo de Orfeu, como vimos, remete entretanto para o “estado lírico” de repouso activo. À indicação de Joaquim Domingues cumpre acrescentar outras aberturas inscritas nos textos do analista do ritmo lírico lusitano, inclusivamente para melhor compreensão da sua doutrina da saudade. Plurais são, com efeito, as instâncias da acção poética portuguesa, já que, como afirma Lúcio Pinheiro dos Santos, “em Portugal, o lirismo é criador”. O ser de tipo português apresenta-se operativo e actuante no mundo e segundo o discípulo de Leonardo Coimbra, “a acção portuguesa é a descoberta do mundo real, de todos os homens, na totalidade do mundo (a tal ponto que o que não for isto não é português, e é a negação de Portugal)”. Compreendem-se melhor as afirmações: “Em Portugal, o lirismo é criador” e o amor, aqui, é “o amor do homem pela obra realizada”, tanto quanto o lirismo português é, enfim, no

²³ Joaquim Domingues, “Lúcio Pinheiro dos Santos: Ensaio Biográfico”, in *Teoremas de Filosofia*, n.º 2, Porto, 2000, pp. 30-31.

dizer de Lúcio, “construtor de mundos”²⁴. Por isso é que “a saudade é saudade do que podíamos vir a ser no futuro da vida. É isto a verdadeira saudade lírica e da epopeia portuguesa”²⁵.

Em erudito desenvolvimento reflexivo, Joaquim Domingues informa-nos: “A concepção de uma natureza dessubstancializada, de algum modo reduzida ao movimento e respectivas relações e ritmos, datava já entre nós de muito antes, se levarmos em consideração as especulações, hoje esquecidas, de Guerra Junqueiro, que *La Revue* publicou, em Paris, no seu número 1 de Junho de 1904, sob o título “Le Radium et la radiation universelle”. A redacção informava à data os seus leitores de que esse novo colaborador era “um dos grandes poetas portugueses do nosso tempo, a par de um sábio profundo e ousado”. Tanto assim que, em 1910, voltaria à carga, no jornal *A Lucta* (Lisboa, 7 de Março), em artigo de que logo saiu a versão francesa, no opúsculo intitulado: *Théorie de certaines actions radio-*

²⁴ “Europa e América”, in *Mensario do ‘Jornal do Comércio’*, tomo XVII, vol. I, Rio de Janeiro, 1942, p. 42.

²⁵ Em esboço de uma ritmanálise da saudade, escreve ele: “A infância eterna do mundo é recuperada no coração do sábio. Na vida final, transporta-se o homem, nas asas da metamorfose do sonho, ao futuro da vida, e o sábio recupera para si a infância do mundo, iluminada por uma nova luz, na ‘consciência comum’ que tomarão as gerações futuras dos novos e incessantes trabalhos do mundo. Viver, propriamente, é uma arte poética. A grande sabedoria é saber trocar o interesse do seu domínio ‘pessoal’, sobre o mundo e sobre os homens, pelo supremo desinteresse de quem, em espírito, se coloca já no além da vida. E a saudade inverte-se da ânsia de esperar, na fé e na esperança de um mundo melhor: outros, com outra visão, podem fazer muito mais do que nós” (“A Filosofia do Momento Actual”, Comunicação apresentada ao Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores, promovido pela Associação Brasileira de Escritores – ABDE, São Paulo, 22 a 27 de Janeiro de 1945).

biologiques, onde, na sequência da descoberta da virtualidade que os fenómenos eléctricos têm de alterar o equilíbrio dos organismos, defendia que, na sucessão das formas naturais, “a substância biológica herdou a electricidade da substância bruta, mas foi-a gradualmente disciplinando e adaptando às suas funções e dinamismos”. E Joaquim Domingues comenta: “Como se a evolução das formas naturais pudesse conceber-se enquanto processo gradual de conjugação de energias elementares, elevando-se a ritmos cada vez mais livres e susceptíveis de superiores harmonizações, em substituição da monotonia inicial. Visão que, não obstante o tom idealizado e lírico, se aproxima das ideias defendidas tanto por Gastão Bachelard como por Luís de Broglie. Este último, por exemplo, a propósito da crítica às noções de espaço e tempo da física clássica resultante da teoria da relatividade, afirma que, “associando pelo princípio da inércia da energia a noção de massa à de energia, se desmaterializou, por assim dizer, a matéria, tirando-lhe o seu aspecto substancial e reduzindo-o a uma simples forma da energia” (*Para Além da Ciência*, Porto, 1980, pp. 136-137)”²⁶.

O recuo genético da filosofia do ritmo, se nos quedássemos pelo âmbito filosófico, poderia levar-nos ainda, na lonjura incerta da nossa tradição matemática e poética, até à ontologia da relação e do movimento e à cosmologia da “ligação de todas as partes do Universo entre si”, que

²⁶ Joaquim Domingues, “Lúcio dos Santos e a Ritmanálise”, in *De Ourique ao Quinto Império – Para uma Filosofia da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, pp. 218-219.

Silvestre Pinheiro Ferreira desenvolveu, em diálogo com as *Categorias* de Aristóteles, com a *Monadologia* de Leibniz e o pensamento científico coevo, a partir do Brasil, desde 1813, resultante na sua teoria da harmonia do universo. A par da tradição órfico-pitagórica, entretanto, é o movimento do mar que estará na base da confirmação demonstrativa de magna parte da teoria deste filósofo luso-brasileiro²⁷.

Sob o tema “Ritmanálise e pitagorismo”, Joaquim Domingues, “sem outras pretensão senão a de assinalar algumas pistas de leitura”, mencionará a obra do mexicano José de Vasconcelos *Pitágoras. Una teoria del ritmo*, de 1916. Deste e de Lúcio Pinheiro dos Santos, assevera Joaquim Domingues que “ambos afinavam por um diapasão comum, que encontramos representado noutras obras significativas da época, as quais, embora não sejam tidas como epónimas do século XX, assinalam uma direcção alternativa, que ficou de certo modo interrompida”. Prossegue: “Nessa linha, é digno de nota ter ocorrido em 1917, em Roma, a descoberta do edifício subterrâneo que, entre muitos outros, deu origem ao magistral estudo de Jerónimo Carcopino, *A Basílica Pitagórica da Porta Maior* (Paris, 1926/1927), do qual resultou uma perspectiva inteiramente nova acerca da história do pitagorismo na Antiguidade. A qual seria de algum modo confirmada, ainda que sob diferente orientação, por Matila Ghyka, de

²⁷ Ver o nosso estudo *A Teoria silvestrina da Harmonia do Universo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

quem saiu em 1927 a primeira versão do livro depois intitulado *O Número de Ouro*. Ao que importa acrescentar, pelo especial significado que teve entre nós, a direcção imprimida por Almada Negreiros à sua obra de especulação e de criação artística, sobretudo na sequência da chamada *questão dos Painéis*, conforme se apura, em especial, dos estudos de Lima de Freitas, a quem ficámos a dever a edição de 1982, do volume *Ver*, redigido em 1943 pelo homem do *Orfeu*²⁸.

Uma teoria pictórica do ritmo encontrar-se-á, com efeito, entre os desígnios do pintor Lima de Freitas, que define o ritmo como “uma forma das formas, a forma de ser das formas, *a forma do ser nas formas* – primeira transcendência das aparências”²⁹. Se o desenho encerra forma e ritmo, ao ritmo cabe a organização, a estruturação e a unificação do conhecimento; orquestrador das formas, ele é mesmo a consciência da consciência das formas. “Por isso o ritmo é a componente mais viril da pintura”³⁰. Todavia, “se o ritmo insufla às formas um ânimo, a cor insufla-lhes uma alma”. Para o pintor filósofo, a cor é “o encontro com o universo”, “ressonância afectiva”, “temperatura”, ou seja, “a componente mais ‘feminina’ da pintura”³¹. Naquilo que se poderia designar uma cosmologia cromática, as cores correspondem aos elementos primordiais,

²⁸ *Ibid.*, pp. 217-218.

²⁹ *Pintura Incómoda*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1965, p. 73.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, pp. 74-75.

“o azul ao ar, o verde à água, o vermelho ao fogo e o castanho à terra”³². Comentando os *Seis Princípios da Pintura* de Hsieh Ho, artista chinês do século V, escreve Lima de Freitas: “uma pintura deve manifestar a fusão do ritmo do espírito com o movimento das coisas vivas”³³. Abrindo cenários à ritmanálise, como o do jogo tensivo das formas, como o da dialéctica vibrante entre forma e cor, ou o da ambivalência emotiva e simbólica da cor, importará ver também que expressão própria encontrou esta rítmica pictórica nos trabalhos do pintor e ilustrador que viu na obra-prima “uma aventura na fronteira do humano”, um ponto de tensão máxima convergente das mais profundas energias do passado e uma irrupção do futuro³⁴.

A verdadeira compreensão do tempo é de ordem rítmica. Afastando-se de uma representação linear de um tempo homogéneo e uniforme relativo aos eventos historiáveis, encontra a gnoseologia rítmica da história, de Eudoro de Sousa, sob a estrutura polar dos fenómenos históricos, “a diferenciada e heterogénea textura do tempo”³⁵. “Passado e presente são os dois pólos da realidade histórica” cuja conexão qualitativa possibilita, precisamente, a “verídica história”. O que esta apresenta é o passado de um presente e o presente de um passado. É a íntima conexão entre *este* presente

³² *Ibid.*, p. 76.

³³ *Ibid.*, p. 83.

³⁴ *Ibid.*, p. 88.

³⁵ Eudoro de Sousa, “Conhecimento do Passado. *Passado e Presente*”, in *Mundo Literário*, nº 4, Junho de 1946, pp. 1, 16. Devemos ao nosso amigo Joaquim Domingues o conhecimento deste texto (posteriormente à primeira edição da *Filosofia do Ritmo*).

e *aquela* passado, os dois pólos temporais de uma realidade *historiável*, que possibilita a força retroactiva que expõe o passado à compreensão do presente. De acordo com Eudoro de Sousa, a oportunidade, como a inoportunidade, do conhecimento histórico eclode nas sintonias do tempo vivo: “E, nas malhas de um vivente tecido de acontecimentos, que nascem por natural ou espiritual renovação *ritmada*, e não por artificioso compasso *medido*, nas malhas de um tecido vivente, – repetimos –, de acontecimentos que, embora desiguais, se assemelham e, sem se repetir, se renovam, – encontrará a solução de muitos enigmas da história, quem não receie quebrar a crosta débil da habituação cultural, para descer até lá onde correm as irressequíveis águas do autêntico saber.”

Ludwig Klages e a biomorfologia do ritmo. O contraste da medida tecnológica: repetição e ritmo

A acrescentar a estas “pistas de leitura”, sintonizáveis com uma filosofia do ritmo extremo-ocidental, pela nossa parte, cremos que haja uma tradição, por entre as obras que, na expressão de Joaquim Domingues, “assinalam uma direcção alternativa, que ficou de certo modo interrompida”, com a qual a nossa intuitiva vida pensante tem afinidades. Referimo-nos à tradição germânica morfológica, romântica e vitalista, onde uma interpretação rítmica do mundo teve lugar e especial momento culminante, tardio embora de síntese, na obra quase desconhecida de Ludwig Klages *Vom Wesen des Rhythmus*, a partir de 1922³⁶. Apesar da insuficiência metafísica do conceito de polaridade do mundo (*Weltpolarismus*) no pensamento de Klages, quanto a nós, a qualidade

³⁶ Klages faz remontar a sua reflexão sobre “a natureza do ritmo” a 1913, com reformulações, não estruturais, nas edições de 1923, 1933 e finalmente 1944 de *Vom Wesen des Rhythmus*. Seguiremos de perto, entre outras edições das obras de Klages, *La Nature du Rythme* [tradução e apresentação de Olivier Hanse], Paris, L’Harmattan, 2004. Por outro lado, note-se que se epigrafamos o presente capítulo com a expressão *afinidades*, é porque não nos referimos àquilo de que nos distanciamos e inclusivamente nos separamos, quer nas tradições mencionadas, quer em diversos aspectos do pensamento deste filósofo alemão. Importa ainda que fique bem claro que *afinidade* não é sinónimo de *identidade*.

considerável da sua interpretação biomorfológica e estética da natureza do ritmo e a premência das questões que levanta, especialmente a da relação entre medida e ritmo, justificam a devida atenção.

Tentemos, em fresco, chamar mais esta tradição à nossa presença e língua, na proximidade de alguns passos significativos da obra de Klages. Convida este o leitor a entregar-se à contemplação de uma tília com vários séculos, observando o seu feitio imponente e equilibrado, a suavidade com que se arqueiam os ramos e o belo movimento que forma o contorno das folhas, reconhecendo aí um harmonioso conjunto. Assim como reconhecerá a natureza de um secular carvalho na forma recortada das suas folhas, na redondeza da macieira a forma esférica da maçã e a forma de sino das peras no aspecto alongado das pereiras, ou a direcção do bosque nos tortuosos caminhos desenhados na casca da árvore. Em rítmicas transições, a natureza apresenta, com efeito, uma harmoniosa compleição, cognoscível. Quem atentar na grande sinfonia de ritmos tem ocasião de observar que as marés cósmicas e orgânicas constituem formas polarizadas de uma totalidade rítmica correspondente a ritmos que ocorrem em ambos os reinos orgânico e sobreorgânico. Pode-se afirmar, em última instância, que a nossa terra está sob o signo de *uma duradoura pulsação*. Pensemos no ritmo, irregular, do degelo da neve de Inverno, no ritmo anual da subida e da descida dos rios, na chegada das cheias da Primavera, nas estações chuvosas das regiões tropicais, na flutuação periódica dos níveis da água

nos solos, na periodicidade diária da pressão atmosférica, temperatura, humidade e condutibilidade eléctrica, nos ritmos diários, anuais e centenários da declinação e inclinação magnéticas, na periodicidade mensal, bianual e anual da aurora polar, na periodicidade das calmarias nos oceanos e por aí adiante. Quando consideramos os ritmos em *formas*, impossível é ignorar o facto de que o ritmo, irregular, das marés oceânicas providencia um paradigma para toda uma multiplicidade de formações telúricas. Recordem-se as dunas de areia (tanto consolidadas como móveis), o interior oceânico dos desertos continentais, os padrões ondulados formados pelas nuvens, as cristas de onda das montanhas e as cadeias montanhosas. São recorrentes as formas típicas de plantas em certas classes de animais, tal como nos contornos da própria terra. Quem não se dá conta das similitudes entre a ramagem rítmica das árvores e a ramificação das redes dos grandes rios, ou a ramificação arbórea dos centros nervosos humanos? Nunca é com perfeita regularidade, mas em intervalos de tempo bastante similares, que alternam o dia e a noite, a maré-alta e a baixa, as fases da lua, as estações, as imagens do mundo vegetal; e do mesmo modo se sucedem a vigília e o sono, o dinamismo e a fadiga, a fome e a saciedade, a sede e a sua ausência, e até, no homem pré-histórico, o desejo de cópula e o desinteresse sexual. A alternância periódica da ondulação do mar tem o seu símil no efeito do vento sobre a floresta, sobre o campo de trigo, sobre a areia, razão havendo em ver-se ritmo ondulante

nas estrias e nas dunas formadas na areia. A cada ciclo de calor de vinte e quatro horas corresponde um movimento periódico ascendente e descendente das folhas das plantas e com a alternância do dia e da noite se alternam a aceleração e a desaceleração do crescimento das raízes e assim com o crescimento dos rebentos, ainda que o seu ritmo não seja o mesmo. O processo de crescimento não é linear, é constante e rítmico. Observando-se no homem a vida do corpo e da alma, deparamo-nos de novo com a ritmicidade, que o atravessa de uma ponta a outra: pense-se no pulso, na respiração, no ciclo da mulher, na variação diária e anual da massa corporal, na do tamanho e na alternância, de origem corporal, entre entusiasmo, inspiração e necessidade de isolamento reflexivo³⁷.

Para Klages, o universo está assim organizado numa base rítmica, tendo a ciência descoberto correctamente, embora com dificuldades em compreender a sua descoberta, que som, calor e electricidade têm todos uma natureza rítmica³⁸. Na interpretação do filósofo do ritmo vital, assim como os Eleáticos descobriram o ser, foi Heraclito quem descobriu a actualidade, o que traduziu na famosa fórmula: “Todas as coisas estão em fluxo” [*panta rhei*]; o fluxo é a essência do mundo, ou, por outras palavras, o mundo é um acontecimento sem substrato. Contudo, além de teorizar acerca da corrente eterna, Heraclito também descobre no processo

³⁷ L. Klages, *Sämtliche Werke*, 2, Bonn, 1965-1992, p. 827 e *Vom Wesen des Rhythmus*, Bouvier Verlag, Bonn, 2000.

³⁸ *Sämtliche Werke*, 7, p. 329.

universal o fenómeno do ritmo; ou seja, ele é o descobridor da polaridade. Com a ajuda deste conceito, clarifica a aparência da existência [*Dasein*] daquilo que dura como análogo ao que chamaríamos hoje “equilíbrio estacionário”, isto é, o equilíbrio de dois processos contradireccionados³⁹. Heraclito via na chama o símbolo da actualidade, o que no entender de Klages nos permite compreender que o tipo do seu conhecimento era de origem extática⁴⁰. Digamos, pois, que neste horizonte a experiência biomorfológica do ritmo cósmico acontece com relativa independência da esfera restrita da racionalidade do princípio de contradição. Para Klages, com efeito, “Lógica é escuridão organizada. Misticismo é luz rítmica”⁴¹.

O campo de investigação da natureza do ritmo, segundo o filósofo germânico, pertence ao mundo dos fenómenos e não ao das coisas e do “cálculo”, já que o ritmo faz-se escutar e desenha-se no mundo qualitativo e dinâmico da vivência experimental, da intuição das semelhanças e do movimento espaço-temporal, dos processos e formas da vibração da vida, sendo até de certa maneira inacessível ao mundo estático das coisas e da lógica, dos factos e das causas, onde a modalidade cognitiva tecnocientífica exerce em geral o seu mensurar⁴². O relógio e a vaga pertencem a mundos

³⁹*Sämtliche Werke*, 6, p. XVII.

⁴⁰*Rhythmen und Runen*, Leipzig, 1944, p. 314.

⁴¹*Ibid.*, p. 253.

⁴² A distinção de Klages coloca assim num lado o plano da ciência dos fenómenos (*Erscheinungswissenschaft*) e noutro lado o plano da ciência dos factos (*Tatsachenwissenschaft*) ou da ciência das causas (*Wissenschaft von den Ursachen*). Trata-se,

diferentes. Ritmo e medida andam, de resto, confundidos pela generalidade dos investigadores que tomam pelo próprio ritmo a nossa disposição mais ou menos inconsciente para a medida binária (o tac-tac-tac do relógio é segmentado antropomorficamente em tic-tac e assim em diante⁴³). Mas se o ritmo é um fenómeno geral da vida no qual o homem participa enquanto ser vivo, já a medida é uma criação do homem; e segundo Klages, “o ritmo pode aparecer na sua forma mais perfeita na total ausência de medida; em contrapartida, a medida não pode manifestar-se sem a participação de um ritmo”⁴⁴. Claro que ritmo e medida não são incompatíveis, antes pelo contrário, podendo mesmo mutuamente reforçar-se, mas se a medida for tomada como a manifestação da regra, então a regular repetição homogénea equivalerá a uma espécie de perfeição mecânica perto da qual a dança, o canto ou a marcha militar se encontrarão num nível inferior. A manifestação mais perfeita da regra será, nesse caso, a máquina, mas o verso e o gesto exactamente mecanizados aparecer-nos-ão, dessa feita, sem alma e como mortos, pois “o movimento da máquina *aniquila* o ritmo”. Por

em síntese, da contraposição entre a compreensão do movimento vital e de perspectiva, e a racionalização e a aplicação tecnocientífica da medida (*Takt*).

⁴³ Segundo Klages, na base do pendor binário humano está o processo biológico da alternância pulsátil de contracções e descontrações (*La Nature du Rythme*, ob. cit., pp. 55-56 e 91-92).

⁴⁴ *La Nature du Rythme*, p. 38.

consequente, se a regra consistir exclusivamente na medida, impossível é que ela se ligue com o ritmo sem o destruir⁴⁵.

Na natureza não há, em rigor, cópia ou repetição, como sucede na reprodução industrial de um modelo, mas sim similitude, como na ondulação marinha ou na semelhança dos indivíduos nunca idênticos. As construções medievais em pedra parecem-nos incomparavelmente mais rítmicas do que as congêneres modernas não só graças à superioridade do sentido das proporções como mercê das variações rítmicas da medida, pois evitava-se trabalhar com pedras que fossem exactamente do mesmo tamanho e talhadas de modo industrial, a fim de que as superfícies oferecessem uma variedade inteiramente cativante. Daí que todo o produto feito à mão ultrapasse ritmicamente os mesmos objectos fabricados à máquina. Nenhum tapete industrial é comparável a um manufacturado pelo mesmo motivo e bem assim com a reprodução manual das letras. É esta variação perceptível de elementos que se renovam em transições perpétuas, nos limites da margem de uma certa tolerância, aquilo que distingue o trabalho do homem do da máquina e é a ausência desta variação que faz com que o segundo seja desprovido dessa pulsação ondulatória produzida por um movimento munido de uma medida e no qual se manifestam oscilações rítmicas⁴⁶.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 38-39 e 83.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 68-69.

“Enquanto a medida reproduz sempre a mesma coisa, diremos do ritmo que com ele vemos regressar algo de similar; e como o retorno de alguma coisa de similar, relativamente ao que passou, constitui a sua renovação, podemos dizer: a medida reproduz, o ritmo renova”⁴⁷. No seio da vida orgânica, tudo se renova e nada se repete; as repetições podem ser calculadas, em contrapartida, das renovações só se podem fazer aproximações. Podemos esperar descrever aproximadamente os ritmos dos corpos, mas em nenhum caso calculá-los como nos processos mecânicos. A velocidade e a intensidade da pulsação variam ao longo do dia e não há uma pulsação perfeitamente idêntica à precedente. O bater de asas das aves, o trote dos cavalos, o deslizar ondulatório dos peixes, são rítmicos e estes seriam decerto incapazes de voar, de correr ou de nadar seguindo uma medida exacta⁴⁸. A medida repete, o ritmo renova, pois. “A fim de que em intervalos similares apareça algo de novo e de similar, o elemento a renovar deve desaparecer: é aí que reside o sentido de toda a sucessão e de toda a justaposição que – com ou sem medida – pode aspirar ao nome de ritmo”⁴⁹. A essência do ritmo é esse *vaivém* que é o próprio movimento da vida⁵⁰.

⁴⁷ *Ibid.* p. 63.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 66-67.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 96-99.

Recorda Klages que a filosofia do romantismo reatou com a simbólica dos números da Antiguidade, de que troçaria o “mecanismo” que lhe sucedeu e que a época posterior a este tentou de novo imitar, porém, caindo no cálculo⁵¹. A filosofia do romantismo chegara, todavia, a penetrar o ancestral mistério do número três, mostrando que o fenómeno de toda a vida orgânica deve ser concebido como uma bipolaridade à qual se oporia o todo como terceiro elemento. O romantismo alargaria a ideia de polaridade ao conceito de polaridade do mundo (*Weltpolarismus*) e de harmonia com a língua simbólica da Antiguidade e da Pré-história, encontra esta polarização fundamental entre morte e devir, que abraça a totalidade do nosso mundo, na alternância rítmica entre o dia e a noite, a claridade e a obscuridade, Inverno e Verão, crescer e definhar, o nascimento e a morte, a repartição e a conservação, o escorregadio e o aderente, o desvio e a mestria, assim como nas oposições binárias da terra e do céu, da lua e do sol, da água e do fogo, homem e mulher, alto e baixo, frente e atrás, esquerda e direita. Assim como a Lua está em relação com a Terra e esta com o Sol, assim este com a Via Láctea e a imobilidade com o movimento, o que aquece com o que luz, o espaço com o tempo⁵². Donde, lembra Klages, a retoma, levada a cabo pelos românticos, dos mistérios da Antiguidade, como os de Elêusis, para quem a vida dos indivíduos se

⁵¹ *Ibid.*, p. 66.

⁵² *Ibid.*, pp. 80-81 e 99.

integra num ritmo mais amplo⁵³. Evocando o “morrer e devir” de Goethe, comenta o filósofo do ritmo alemão que “o facto de ‘vibrar’ em ritmo é uma das maneiras, para a alma, de penetrar e fundir-se no oceano regenerador da vida”⁵⁴. Tal seria, no seu entender, o que quis dizer o místico que compôs os seguintes versos: “Para quem o Tempo é como a Eternidade e a Eternidade como o Tempo, esse está liberto de toda a disputa”⁵⁵.

Excursão em torno do descompassado caminhar dos homens da era tecnológica fora da ritmosfera

O impacto da civilização tecnológica da máquina e da medida tecnocientífica no mundo da natureza e à escala planetária, é actualmente conhecido de todos. O abandono e o desconhecimento, quase completos, do ritmo da vida cósmica e dos ritmos humanos sadios são outras tantas evidências. Num semelhante cenário, é normal que os homens sofram e inclusivamente pereçam de arritmias de todo o tipo. Assim, o que parece suceder nesta hora do mundo é essa eclosão, de proporções insuspeitas, de

⁵³ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 99-100.

uma arritmia generalizada, de fundo antropomórfico desabrido, em inconstante destruição acelerada dos suportes da vida sobre a Terra. Por toda a parte a explosão tecnocientífica, com suas trepidações mecânicas, precipitados bioquímicos e radiações malsãs, estiola as fontes da vida e mina os seus alicerces. Semelhante processo não poderá durar muito mais. Se a terra viva agoniza sob os nossos pés, a sua antiquíssima imunologia, assente no princípio do equilíbrio, reserva-nos, decerto, surpresas pouco agradáveis. A esperança residirá, se assim nos podemos exprimir, na consciência dialéctica desta gigantesca arritmia. É quase redundante afirmar que, contra todas as aparências, *a nossa época, num sentido essencial, tem falta de ritmo*. Tal sucede, entretanto, por excesso de “medida”. Esta tornou-se, por assim dizer, uma terceira natureza humana, já fora das forças rituais da cultura, posto que os homens imitem actualmente as máquinas e os programas inscritos nos aparelhos da reticular megapólis tecnológica. Por todo o lado a agitação eléctrica desvitalizante dos homens arrítmicos projecta em padrões tecnocientíficos a automatização do movimento em rotinas cada vez mais contabilizáveis, desrritmando os processos e os seres. Em semelhante cegueira consiste a barbárie tecnológica. Era já um irónico contra-senso a expressão “ritmo da vida moderna”, quando já há dois séculos as vozes da inteligência afirmavam que a técnica é um meio e não um fim⁵⁶. Sem a nota dominante

⁵⁶ Há, por outro lado, na rejeição da “civilização tecnológica” em bloco um misto de

da verdadeira vida interior, a civilização “aniquila e escraviza”, como observou Leonardo Coimbra, “e a máquina, como ser e fim, é o cadáver da alma”⁵⁷. Não será demais reiterar, pois, que o “tempo” tecnológico da repetição uniformizadora ignora, largamente, o tempo da vida, dos corpos e das almas e nessa mesma medida degrada e destrói a vida com suas almas e corpos. De acordo com Lúcio Pinheiro dos Santos, o ritmo é a própria energia de existência em todas as escalas. Erro e mal é assim a imposição da medida tecnocientífica à realidade rítmica vital. Entretanto,

puerilidade e de deslumbre ascético. Não é apenas da aspirina, do avião ou do cinema que se trata. Quantas épocas puderam ver magnificados esses hexágonos maravilhosamente simétricos e irrepitíveis que são os cristais de água congelada, a que tantas formas orgânicas se assemelham e que parece terem até inspirado a arquitectura das abelhas e das aranhas? Quando se viu o pulsar da vida dos fundos oceânicos e se reconheceu à evidência a essencial fórmula da espiral nas imagens desses desertos de sóis a milhões de anos-luz do nosso planeta? Quantas vezes terá sido possível observar a partir do exterior deste esses sistemas de circulação do ar e da humidade atmosféricos que são os ciclones, às vezes com mais de mil quilómetros de diâmetro? Relacionando-se o nosso ciclo circadiano com o movimento da Terra, como ignorar que o nosso batimento cardíaco, como o abrir e o fechar dos olhos, esteja directamente ligado ao duplo movimento de rotação e de translação deste planeta em torno de uma estrela? Em que tempo foi possível fazer uma viagem de automóvel, atravessando livremente vários países e simultaneamente escutar sinfonias do século XVIII? A que eras foi dado ver os hieróglifos dos deuses egípcios ou a pintura iniciática das grutas de Lascaux, sem necessitar de ir a qualquer desses lugares? Quando foi possível obter mirra, essa essência sagrada da Antiguidade, na porta ao lado da nossa e por duas moedas? Quando se conversou com pessoas dos antípodas através de um *media* portátil? Como desvalorizar o significado de se poder consultar uma biblioteca inglesa, persa ou chinesa pela Internet? Na falta de olhos para tudo isto reside evidentemente o principal problema, tanto para os que estão dentro como para os que se crêem fora da civilização tecnológica.

⁵⁷ Semelhantemente, Carlos Queiroz, num poema designado “O nosso ritmo”, dirá acerca deste mesmo: “Não é nas máquinas que ele vive. – Aí, jaz!”. Acrescentando:

“O ritmo que procuramos

Está dentro das nossas almas.”

precisamente aí, nesse desmesurado fascínio mensurador, parece moldar-se a *forma mentis* de uma não pequena parte dos cientistas desta época. Só a plasticidade orgânica da memória e uma vívida intuição, aberta ao incomensurável, podem compreender o ritmo vivo e deverá ter-se, finalmente, bem presente que semelhantes processos, vivenciais, não são, de modo nenhum, computáveis ou mensuráveis por qualquer aparelho ou qualquer sistema estatístico, senão muito artificialmente e com aplicações extremamente incertas. “El ritmo no es medida: es visión del mundo”, escreveu Octavio Paz. Válida “consciência ecológica” será, por conseguinte, aquela que souber intuir o ritmo da inteira biosfera na vida de uma flor, de um insecto, de um riacho, ou de uma comunidade humana. Teixeira Rego mostrou como a alteração do regime e ritmo alimentar do homem, ao transitar do reino vegetal para o reino animal, modificou a história da humanidade e a sua relação com a vida⁵⁸. A experiência qualitativa da “escala global” deverá completar assim a mensurável dos ecossistemas feitos de indivíduos, relações e elementos. Não é menos importante ensinar uma criança a compreender uma flor e como partilha com ela a relação com a luz, a água, o ar e a terra, do que ensiná-la a reciclar lixo. Pela intuição rítmica convivente floresce assim o conhecimento verdadeiro. É pelo conhecimento vivo da sinfonia cósmica que advém tanto o bem-estar do homem no mundo como, graças a este, a

⁵⁸ *Nova Teoria do Sacrifício*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.

possibilidade de uma ampla e jubilosa compreensão do universo. Pois se, como escreveu Novalis, “cada homem possui o seu ritmo individual”⁵⁹, certo é também que pelo ritmo excelso concerta-se o homem universal.

Entretanto, neste imenso contratempo generalizado, neste descompassado caminhar dos homens sem relação cósmica, nesta idade dos corpos e das almas errantes, poderá ainda vir a tempo, para a nossa época, a experiência do ritmo bom, do ritmo certo e até a experiência alterosa de uma sabedoria do ritmo criador? Advirão estes no limiar do jogo das polaridades com a catástrofe iminente? Por entre os ponteiros do relógio, as almas humanas ainda contemplam o espraiar das águas perenes. Mas, por ora, parecem não conseguir, sequer, ouvir respirar o mar.

⁵⁹ Recorde-se que a realização deste *seinen individuellen Rhythmus*, referido por Novalis, só se torna possível, na sua plenitude específica, coadunado à polaridade cósmica ou *Weltpolarismus*.

III

O ritmo excelso

Conhecimento português da natureza

Tanto para a filosofia como para a poesia genuinamente portuguesas a natureza vive, está viva, é, com efeito, ela mesma vida. Segundo a etimologia de “natureza”, ligada a nascimento, ao que é nato ou nado, ela é o acto primevo ou primaveril de nascer pelo qual acontece a própria vida, a nascença e portanto, a palavra natureza significa a nascente ou o nascedoiro dos seres ou dos viventes. Daí que seja, muito naturalmente, viva, já que

das coisas inascíveis ou mortas nada pode nascer. Compreende-se que tenha sido também designada *mater* (*'materia'*), a mãe-natureza. A natureza é, por conseguinte, esse nascer sem o qual nada vive ou respira, posto que tudo o que vive respira, ou seja, é animado. Denota este vocábulo (como os seus congéneres), de origem, a respiração como movimento da vida, vale dizer, o movimento da animação como a animação do movimento, como se acha na palavra *animal* ou nos expressivos contrários *ânimo* e *desânimo*, *animado* e *inanimado*. Tudo o que respira, como a árvore, o escaravelho e o homem, é assim animado porque vive, vive porque é animado pois respira. Se, aparentemente, só um ser desanimado poderia supor (se supor pudesse) que o mundo natural fosse coisa inanimada, por desgraça isto mesmo supõe a tecnociência: que o mundo natural é algo de inanimado ou morto ou, quando muito, lugar de mero comércio bioquímico, apesar de haver *animais* e de as árvores *respirarem* o ar invisível que circula pela atmosfera de todo o planeta, garantindo a vida. Fora do planeta não há ar, como no sombrio pensamento tecnocientífico. Incompreensível é assim para este que à Terra tenham os Gregos chamado Gaia, que significa *alegre*. Incompreensível será assim, para aquele, o significado desta expressão de Leonardo Coimbra: “o ritmo da Alegria criadora”.

Como sempre se soube, é a temperatura que impulsiona e dinamiza a vida na terra, por exemplo o crescimento das sementes intimamente ligado

à circulação e distribuição das marés hidroaéreas, também estas movidas pelo calor. A fonte térmica e luminosa de quanto existe neste mundo sublunar é uma estrela à beira da qual está a terra e donde esta obtém energia, o sol. Pela temperatura que faz sobre a revolução da terra, dita o sol o bom e o mau *tempo* para os variados espaços da sua circunscrição e assim as estações e os calendários rítmicos para todos os viventes e elementos. Não por acaso repousava a medicina egípcia sobre um sistema de temperaturas. Além do calor que fornece à vida, oferece-lhe o sol também o seu padrão morfológico, por exemplo reproduzido pelas flores⁶⁰. Tanto quanto estas resultam da síntese da luz, reproduzindo a forma do sol, pode-se dizer que o próprio sol é como uma flor de luz, a primeva flor virtual (o que faz dos campos floridos, campos de estrelas vegetais e do céu estrelado um vasto campo de florescências energéticas, o mais estranho floral). A luz é, pois, a energia que atravessa tudo quanto vive, ressaltando no relâmpago e no fogo, até à sublime imaginação do Homem inflamada pelo pulsar dos mundos. Todavia, uma coisa é a luz vista de fora, como nas ciências da radiação; outra, a luz interiorizada no ânimo do homem, como na ciência da luz completa que é a filosofia criacionista: eis o que diferencia dois grandes pontos de vista; um horizonte, o do sol vivido por todo o nosso ser, outro a restrita quantificação de um sistema fotosférico de

⁶⁰ Reconhece-se o mesmo padrão solar na orientação energética dos vários desenhos cristaliformes e espiralados do reino vegetal, cuja matemática orgânica é, desde sempre, fonte de inspiração dos símbolos.

gazes. De um lado, cantará a natureza o nascer do sol; do outro, será termodinamizada na sua mecânica geral. Daqui o convite endereçado aos físicos por Dalila Pereira da Costa para repararem verdadeiramente na interpretação da energia feita pelos místicos sob outra forma ou manifestação, como por exemplo a partir da experiência anímica, avançando-se finalmente para “a visão total sobre a Realidade”⁶¹.

Como escreve o filósofo António Telmo partindo da experiência metafísica da luz, “Na ordem de correspondência do espaço e do tempo, o termo comum é a luz, isto é, a mediação. Tal é, desde logo, evidente na correspondência da manhã com o oriente e da tarde com o ocidente, ou, na ordem anual, com a Primavera e com o Outono. Este laço pela luz do espaço com o tempo é que os determina como qualitativos. A inexistência desta relação na consciência do homem comum ou vulgar que é o mesmo que dizer a humanidade actual faz que, apesar dos automóveis e das telecomunicações, sofra e esteja preso pela condição espacial que o define como corpo sujeito, inelutavelmente, à corrupção do tempo. A luz é que produz ou cria a qualidade; o homem servo do espaço e do tempo indeterminado vive a condição do ser privado de luz. Está em plena noite, numa noite sem lua e sem estrelas, imagem de um caos de nevoeiros e de nuvens, mas sobretudo das exalações do seu próprio ser degradado.

⁶¹ Dalila L. Pereira da Costa, *A Força do Mundo*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1972, pp. 122-125.

“Pelo contrário, se o tempo, deste ponto de vista, se deve pensar como o movimento da luz criando o espaço, ele põe-se como a mediação deste para aquela em ascensão para a liberdade. Até aqui, temos dito “luz”, onde pareceria mais exacto dizer Sol. Mas, se todos os seres pelo tempo e pelo espaço abrangidos se definem por uma análoga correspondência, como a da infância do homem com a manhã, do seu nascer com o oriente e do seu morrer com o ocidente que precede o norte ou a morte, como a da planta crescendo da terra tenebrosa para o céu luminoso, parece mais apropriado aquele modo de dizer, pois que a vida surge então como a manifestação de uma luz íntima, luz de que o Sol na sua exterioridade é também manifestação, embora de natureza física”⁶².

Bem pode assim Pedro Sinde apelar ao “regresso à natureza” em *Terra Lúcida*: “O regresso à natureza quer dizer o regresso a um ritmo mostrado sapiencialmente pelo cosmos, ritmo a que as religiões, de um ou de outro modo mais ou menos peculiar, correspondem liturgicamente”⁶³. A dinâmica especulativa da metafísica do ritmo de *Terra Lúcida* converge para o centro da espiral do movimento e é a partir daí que acompanha o seu desenvolvimento: “O ritmo é um movimento cíclico, mas espiralado, porque a natureza renova-se a cada ciclo sem nunca se repetir; exprime o

⁶² António Telmo, “O Vale do Infante”, in *Teoremas de Filosofia*, n.º 2, Porto, 2000, pp. 4-5.

⁶³ Pedro Sinde, *Terra Lúcida*, Porto, Publicações Pena Perfeita, 2005, p. 108. Ver especialmente o capítulo 4, “O ritmo”, pp. 108-112.

caminho entre dois pontos: o princípio e o fim, o exílio e o regresso. A vida do homem, que deste modo siga o ritmo natural do cosmos, passa a ser centrada, quer dizer, organizada sincrónica e sintonicamente segundo o modelo que a própria sabedoria reflecte ao propagar-se no mundo. Seguindo o mesmo movimento temporal, o mesmo tom, do ritmo cósmico, a vida dos homens harmoniza-se com essa sabedoria que repercute então em recessos quase inacessíveis das profundezas da alma, tornando-se esta sincronia, esta sintonia, numa sinfonia em que cada homem colabora de um modo particular. A função do ritmo é colocar o homem no centro, como naquelas imagens da roda da vida medievais em que se vê um homem preso à roda subindo, outro descendo e ainda outro sentado, imóvel, no centro. Os três são o mesmo, porque só é possível estar acima do ritmo quando se seja já ritmo, assim como alguém que desce na correnteza de um rio num barco, como o barco está em movimento ele move-se com o barco, mas como ele próprio está parado, sentado no barco, está no centro tranquilo, isto é, move-se e está parado”⁶⁴.

O processo de elucidação da experiência da natureza reencontrada convoca as Imagens primordiais para a vivência íntima do Homem: “O cristianismo tem de voltar ao campo e redescobrir que na natureza resplandecem ressonâncias significantes, que a sua língua é portentosa: o ciclo da luz do sol ou da lua – anual, sazonal, mensal ou diário – por

⁶⁴ *Ibid.*, p. 108.

exemplo; as plantas organizadas no seu crescimento simultaneamente para cima e para baixo, para o céu e para a terra; o fluir e refluir das marés, o ciclo maior, e o das ondas, o ciclo menor (a maré alta não é como uma onda que vem? E a maré baixa não é como uma onda que vai?); a nascente dos rios e o seu desaguar no mar; a perfeição do arco-íris que revela a luz refractando-a; a forma como a lua e o sol se ajustam de um modo perfeito na altura dos eclipses, apesar das imensas diferenças dos seus tamanhos e das respectivas distâncias em relação à Terra; o pássaro como intermediário da terra e do céu; o touro que é a terra em forma animal, na sua força, na sua pujança ou a vaca que pela sua docilidade é a terra no seu aspecto de misericórdia, a própria terra alimentadora; a solidez estática da terra e o céu subtil e dinâmico – a mãe e o pai”⁶⁵.

Se a natureza remete para o que nasce, a ciência poética da filosofia portuguesa acha-se todavia sob a égide do *renascer*⁶⁶. A nossa compreensão da natureza implica, de facto, um outro tipo de experiência fundamental, que amplamente transcende a interpretação tecnocientífica do universo. Pois que o verdadeiro conhecimento do Universo, segundo a doutrina extremo-ocidental, requer sempre a experiência vital da

⁶⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁶ Da filosofia portuguesa é, com efeito, esta palavra: “O Espírito sopra onde quer: e ouves a sua voz, mas não sabes de onde vem nem para onde vai; assim é todo aquele que nasceu do Espírito” (João, III, 8).

metamorfose do conhecedor. Por esta dimana, alfim, o renascente sentido da natureza na sua integral verdade.

Sem nos aventurarmos por uma teologia do ritmo, observaremos somente que toda a poética do rito e particularmente na forma da religião, coordena-se com o ritmo natural ritualizando-o, nele descobrindo ou ligando-lhe, por exemplo, a experiência ressuscitadora noctidiurna ou sazonal (assim correspondem as *estações* a *estados*, entre o Inverno ou Inferno e a Ressurrecta Primavera), ou a experiência da concentração extática no ritmo do verso sagrado. Neste sentido, a “religião primordial”, ou se preferirdes a *tradição*, é sempre uma poética da natureza, tal como, reciprocamente, a natureza é a poética do ser. É assim que, por exemplo, Teixeira de Pascoaes pode imaginar que “A Nau, em movimento sobre as ondas, descreve o próprio ritmo da Saudade”.

Num escrito sobre música, do último ano da vida deste poeta, diz-nos ele que o Cosmos é um Cosmos de ondas “sonoro-luminosas”, uma “Criação ondificada” onde também “há ondas de alma, como há ondas de conhecimento e de probabilidade”, entre outras. Inclusivamente, “o som é luz ouvida, como a luz é som visível; e, por isso, a luz é sonora e o som

luminoso”. Para o poeta, com efeito, “A música é a essência da Natureza, *anima naturae*”⁶⁷.

Abrindo-se à magna experiência da sinfonia da luz, ou da luz sinfónica, que reverbera sobre as águas e de que fruem multiformemente os viventes, a filosofia lusitana do ritmo convidativamente concita ao maravilhamento ante a noção auroral do imenso e luzente universo como música luminosa e luminosa música infinita.

A Força do Mundo de Dalila Pereira da Costa e o ritmo extático

A noção de ritmo extático, na especial acepção metafísica em que a tomamos – *ritmo excelso* –, remete para a experiência do êxtase, embora dela se diferencie ao apontar para a sobreduradoura síntese viva das

⁶⁷ Teixeira de Pascoaes, *A Saudade e o Saudosismo* (dispersos e opúsculos) [Compilação, introdução, fixação do texto e notas de Pinharanda Gomes], Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p. 236.

polaridades extremas que tradicionalmente a caracterizam⁶⁸. Actividade consideravelmente sublime, é-lhe alusiva também a consagrada expressão poética *ritmo heróico*. Pelo ritmo excelso oferece-se, enfim, a plenitude da experiência da harmonia do Universo.

Na obra em epígrafe, designada inicialmente *A Experiência do Êxtase*⁶⁹, encontram-se alguns pontos preformadores da experiência do ritmo neste singular sentido, na proximidade do que Dalila Pereira da Costa denomina simples e rigorosamente “Um ritmo de Vida”. É com a liberdade dos prelúdios que recolhemos aí, como luzidias pérolas, tais pontos de partida, procurando arrimar metodologicamente este breve apontamento final ao preceito de Ricardo Reis: “Uma ideia perfeitamente concebida é ritmo em si mesma”. Uma reiterada ressalva óbvia, porém indispensável: o tipo de conhecimento a que nos referimos (comummente dito “extático” e “místico”), intuitivo em alto grau, ultrapassa de longe o horizonte cognitivo simplesmente explicativo e analítico, característico da experiência científico-racional típica da era moderna; posto que um tal tipo de conhecimento implica, outrossim, um superior empenho de todo o nosso ser. Sem isto, nada feito. “Pois nosso quase sempre cindido pensar carece

⁶⁸ “Pois é sempre próprio do excessivo e não ritmado amor da verdade, ir de extremo a extremo” (José Marinho).

⁶⁹ Dalila L. Pereira da Costa publicou “L’Expérience de l’Extase na revista *Esprit* (nº 11, Novembro de 1970), texto correspondente às “Três Meditações sobre o Êxtase”, o primeiro capítulo de *A Força do Mundo*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1972.

de ritmo próprio”, escreveu José Marinho, apontando para “o concreto ritmo e secreto pulsar íntimo de todo o imenso ser”⁷⁰. É o mister da ciência subtil da alterosa circunstância que convoca Dalila Pereira da Costa: “Pois que o êxtase é uma coisa viva: Quando estamos em contacto com ele, é com a verdadeira vida que estamos em contacto directo, é nela que entramos, como no seu centro ardente, seu coração secreto”⁷¹. A experiência do êxtase, “a mais preciosa e subida modalidade do conhecimento”, requer mesmo uma *metamorfose*⁷².

De acordo com Dalila Pereira da Costa, pelo êxtase tem a revelação da verdade acontecido ao longo de todas as idades, manifestando-se privilegiadamente na “experiência mística, ou poética, ou na da morte”, traduzindo “o que seria para o homem arcaico o sagrado”⁷³. As multímodas

⁷⁰ *Teoria do Ser e da Verdade*, Lisboa, Guimarães Editores, 1961, pp. 72, 108, 126. Recordará o filósofo amigo de Álvaro Ribeiro, a propósito da dualidade portuguesa dramaticamente cindida entre o empirismo pragmático e a espiritualidade transcendente e messiânica, que Aristóteles “é um dos mais conscientes e poderosos pensadores da mediação entre extremos”, acrescentando que a “Analogia é o modo de mediação, ou tensão rítmica, entre a univocidade insensível e a multiplicidade sensível” (*Filosofia – ensino ou iniciação?*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. 84-85). O filósofo da “móvel relação em trânsito e recurso” afirmará assim o seu princípio ritmognóstico: “o mesmo que une cinde, o mesmo que cinde une, eternamente” (*Teoria*, pp. 30, 76, 88). Vale acrescentar que na mesma passagem que atrás citamos, anuncia José Marinho que “os portugueses – mas não só eles – estão hoje em condições de se compreenderem e compreenderem o homem através da sua humanidade cindida para extremos” (*Filosofia*, ob. cit., p. 85).

⁷¹ *A Força do Mundo*, ob. cit., p. 35.

⁷² *Ibid.*, pp. 35-39, 56, 126-131. Ao êxtase chama a mistagoga “o mais precioso numa vida humana” (*ibid.*, p. 49) e “o seu mais profundo dom” a metamorfose (*ibid.*, p. 35). Poderá referir, a esse propósito, “Uma vida sem cessar criando-se a si própria na diversidade” (p. 37).

⁷³ *Ibid.*, pp. 10, 48, 51, 59, 99-100.

tradições referem-se a este saber, com efeito, como salvador, iluminativo ou de reintegração enquanto superador de toda a dualidade, conhecimento da origem, firmamento de liberdade e alegria luminosas, *Fons Vitae*⁷⁴. Característica deste conhecimento, religador, é a conciliação dinâmica dos opostos: dentro e fora, tempo e eternidade, mesmo e outro, sujeito e objecto, tudo e nada, ser e conhecimento, unidade e multiplicidade, imanente e transcendente, morte e vida, terrestre e celeste, alma e corpo, espiritual e fisiológico, alegria e dor, desejo e medo, eu individual e eu absoluto, humano e divino, natural e sobrenatural. “No êxtase, conhecemos de maneira global e unitiva, porventura como conhecia a humanidade primitiva”⁷⁵.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 32. Como reparou a propósito José Marinho, “até nós chegaram, por diferentes vias, as luzes nocturnas e as vozes múrmuras do mundo mítico”; que “todo o mito nos fala de relações do homem a uma Natureza misteriosa e secreta ou à vida divina de profundidade insondável”. E se “o mito está antes do tempo e além do tempo”, também “os mitos assinalam, entre brumas, três idades: a divina, a cósmica, a simplesmente humana” (*Estudos sobre o pensamento português contemporâneo*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981, pp. 38-41). Referindo-se à primeira dessas idades, cuja linguagem era poesia, Teófilo Braga alude à Natureza, esse “canto universal, e cada nota desse concerto misterioso foi uma palavra da linguagem primitiva. É por isso que nas línguas primevas não se encontra o metro artificial, são todas ritmo, todas harmonia” (*Poesia do Direito*, Porto, 1865, p. 14). Não será demais recordar aqui uma palavra da psicologia de Plutarco: “Os teólogos dos séculos passados, que são os mais antigos dos filósofos, puseram instrumentos nas mãos das estátuas dos seus deuses; não que vissem como exercício próprio dos deuses tocar lira ou flauta; mas acreditavam nada ser mais análogo à sua natureza que o acordo e a harmonia”. Considerando os mistérios do alvor helénico, sinala Eudoro de Sousa que “o nascimento da mitologia é o trânsito do *drama* ao *poema*, do mito sob forma ritual ao mito sob forma verbal.” Exemplo da metamorfose espiritual geratriz da mitologia é a original *dança*, muito anterior à artificiosa, “a nativa, espontânea e graciosa euritmia, na qual, *indiferentemente*, a música é emotiva e o movimento é musical. Neste sentido, a dança é fenómeno cósmico. Neste sentido, talvez, os Antigos falavam de ‘música das esferas’. “Imaginemos, então, esse bailado humano, parcela do bailado

Numa palavra, nesse instante intemporal abre-se uma “passagem”. “Qualquer coisa como uma parede que, sendo invisível, seria duramente impenetrável. E da qual a travessia, o acto de a furar, seria como o acesso a um mundo novo, o outro mundo”⁷⁶. Nesta súbita transformação, aquele que sobrevive a esta prova descobre então um segredo maravilhoso, “como coisa perdida há muito e aqui, de novo encontrada”, enfim, acha-se “como verdadeiramente se tivesse passado o rio do esquecimento”⁷⁷. “Aí a essência gloriosa do mundo se revela”⁷⁸. Visitando “o centro de energia eterna: o verdadeiro lugar da vida”, conhece-se o “poder de eterna juventude, de eterna metamorfose”⁷⁹. Pela envoltura da “força primordial” e a transmutação da potência da energia do ser em nós, pelo fogo da graça operante, altera-se todo o acto existencial até ao fundo, a vida desvela-se, emerge a “ternura secreta”, as árvores são vistas na sua essência energética

cósmico, em que o ritmo corporal prolonga o ritmo natural; em que o corpo humano renova – não repete –, a mesma renovação rítmica da Natureza. Imaginemos, por instantes, que o próprio movimento se tornou audível, sem auxílio de instrumentos musicais: – eis o mito em sua forma dramática. Imaginemos, depois, que o movimento cessa de súbito, mas que a música e o canto, a compasso, prolongam, ou recordam, o ritmo do bailado: – eis a metamorfose [...]. “Se, em verdade, a expressão verbal prolonga a muda acção ritual, não há que estranhar a articulação rítmica da frase [poética], porquanto, ritmicamente articulada é, *por natureza*, toda a actividade humana e toda a efectividade cósmica”; pois que o ritmo “estrutura as formas e qualifica as metamorfoses de tudo quanto vive” (“Origem da poesia e da mitologia no drama ritual”, *Rumo*, I, 2-4, Lisboa, 1946; *Dionísio em Creta*, Lisboa, IN-CM, 2004, p. 106).

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 8-11.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 12, 15, 61.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 31.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 37, 61.

flamejante, outra-se a simples acção de caminhar, “como se uma pessoa fosse andando no ar, um pouco acima do chão”⁸⁰.

Na paz suprema da estabilização do êxtase prolongado *in medio mundi*, de acordo com Dalila Pereira da Costa, “o que está no fundo desse movimento psico-cósmico, o que o regerá, o que será a sua essência, é o ritmo”⁸¹. “E o que sente todo aquele que entra em contacto com o coração do mundo, que coincide com o centro, conhece um estado extático, é um ritmo de vida, até então desconhecido, como um pulsar, poderoso e quão doce, que é sentido como a suspensão de um movimento, ou o atingir do seu ponto estático, mas donde partem, como dum germe, concentricamente, sucessivas ondas de ritmo que se prolongam ao mundo todo – sucessiva e infinitamente. “E a eternidade é sentida como este estar, estável, no meio do mundo, esta identidade, sincronização com o ritmo central e primeiro”⁸².

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 67, 71, 72, 75, 85-93.

⁸¹ *Ibid.*, p. 97. “No êxtase, o que se sentirá como constituindo o mais específico e precioso desse instante, será um certo ritmo, outro e desconhecido, onde de súbito nos sentimos cair, coincidir”. “Um ritmo de Vida”. “Será a este ritmo, delicioso, supremo, de limites insuspeitos, que é a própria plenitude, a que se quererá referir Pitágoras, ao falar da música das esferas?” (*ibid.*, pp. 95-96). No culto da música do século XVIII escutará Dalila a manifestação do sagrado dessa idade do homem (*ibid.*, pp. 111-116). Os *Concertos Brandeburgueses* de Bach, por exemplo, celebram o contacto com o centro do mundo “em todo seu dinamismo, dum incessante movimento criacional, de pura alegria, em formas a si mesmo se multiplicando e sucedendo”; “cultuando a matemática, como ciência sagrada” e sempre “visando a mística teologia” (Dalila L. Pereira da Costa, *Dos Mundos Contíguos*, Porto, Lello Editores, pp. 97-106).

⁸² *Ibid.*, pp. 97-98. É diante deste horizonte que Dalila Pereira da Costa lê a História de Portugal.

Em conclusão, notemos que a sobrevivência do ritmo excelso, ou a soberana vivência da rítmica excelsitude, repousa bem na intuição operativa dos extremos ritmados. Os extremos tangem-se, como a luz e a treva, não havendo um sem outro, um pelo outro sendo, nesse ritmo extremoso do ser. Levado pelo vero amor a pairar sobre o vivo mundo terreal, o espírito ditoso contempla a flor da vida universal. Para esse que sabe enfim que a terra é do céu como o céu da terra, cada passo é novo ao caminhar pelo reino dos céus.

Índice

Nota
Preâmbulo

I

Da Monadologia Rítmica de Leonardo Coimbra a Lúcio Pinheiro dos Santos e a Ritmanálise

Introdução
A teoria do ritmo na obra de Leonardo Coimbra. O ritmo criacionista
O diálogo dos percussores: Leonardo Coimbra e Lúcio Pinheiro dos Santos. Genética da Ritmanálise
A Ritmanálise
Repercussões no tempo

II

Afinidades

Pitagorismo e radioactividade: o comentário de Joaquim Domingues. Pintura, história
Ludwig Klages e a biomorfologia do ritmo. O contraste da medida tecnológica: repetição e ritmo
Excursão em torno do descompassado caminhar dos homens da era tecnológica fora da ritmosfera

III

O ritmo excelso

Conhecimento português da natureza
<i>A Força do Mundo</i> de Dalila Pereira da Costa e o ritmo extático

Apêndice

A Ritmanálise

(Gaston Bachelard)

Contracapa

A filosofia do ritmo portuguesa apresenta-se como um inovador modelo de conhecimento para o qual o ritmo é a própria energia de existência e bem assim o princípio unificador da física, da biologia e da psicologia. Mas também o convívio, a arte e a acção são rítmicos. O universo manifesta-se na sua plena actualidade como um concerto de ritmos sobrepostos, desde o florescimento da luz, passando pelo pulsar vital dos seres, até ao espírito criador de Bach. Como reconciliar os homens da nossa época com os ritmos cósmicos e estruturantes da vida? Nascida em Portugal, pelo génio de Lúcio Pinheiro dos Santos, a Ritmanálise penetrou no pensamento contemporâneo através da obra do filósofo francês Gaston Bachelard sob a forma de uma nova compreensão do movimento, da vida e do espírito. O que a presente investigação traz, inauguralmente, à luz é a origem e o desenvolvimento do pensamento atlântico do ritmo em amplitude até aqui inédita.

**Anexo 2: *Philosophie du Rythme Portugaise*,
tradução para francês da obra
Filosofia do Ritmo Portuguesa de Rodrigo Sobral Cunha,
realizada por Ana Filipa Da Silva Rego**

Philosophie du Rythme Portugaise

RODRIGO SOBRAL CUNHA

Prélude

Parmi les différentes réflexions contemporaines concernant le rythme, la philosophie du rythme portugaise se distingue par sa complexité inventive et son universalité desserrée, promesse élevée d'une connaissance rénovatrice multiforme et créatrice.

L'aspect le plus intéressant du rythme est la rencontre avec celui-ci. Face à la crépitation du feu, lorsque le tronc de la yeuse évacue l'énergie recueillie du soleil et propage des fragrances en vagues de chaleur, c'est le phénomène polyrythmique qui s'active également en nous; entre indéfini et infini, entre microcosmique et macrocosmique, se rythme l'exponentiel imaginant dilaté par la danse des flammes. Plus qu'un mode de vie, c'est le rythme de la convivialité. Et c'est surtout lorsque l'homme est conscient du rythme cosmique qui le traverse; c'est là que le rythme peut être créateur: le chemin, la marche et le marcheur convergent alors en un nouveau tendre rythme.

Si une dynamique intuitive singulière vivifie la notion de rythme, ce n'est pas seulement dû au fait qu'il soit un archétype multidimensionnel, structurant et rénovateur, ou un paradigme polyvalent pour les sciences et

les arts du mouvement, mais parce que le rythme est créateur. Le rythme futurise le passé dans un présent nouveau. La visite au temple est un évènement rythmique si complet qu'il culmine dans l'expérience suprême de l'acte pur de l'immobilité. Tel est, en résumé, ce qui, dans la crête de la vague du temps et de l'espace, différencie la philosophie du rythme portugaise des autres. Est également portugais le rythme concordant, conciliateur de concept et image, absolu et relatif, opérateur de la synthèse active dans l'attention au singulier; en somme, le rythme qui n'est pas étranger au paradoxal et pour lequel la langue morte n'en est pas la contradiction résolue. Répétons-le: le rythme de la concorde est portugais.

Nous aimons le rythme depuis la nuit des temps. Il est la double clé, aussi bien de la morphogénèse, comme de la compréhension des choses. Nous aimons le rythme dès l'enfance, quand tout bat à nouveau. Tel est l'évènement. Mais certains deviennent monotones et perdent progressivement du rythme, d'autres tentent de se rythmer dans la perfection possible du temps, arrivant heureusement à être pluritons et d'autres, pour finir, se réinventent à leur beau rythme et sont les magnifiques silencieux ou libre-tonnants. Et ainsi les nations, ainsi les Âges.

Malgré les apparences, notre époque souffre d'un manque de rythme. La cause de cette situation n'est pas un mystère insondable, comme nous le

suggererons au lecteur. En voici, entre-temps, une assez considérable raison d'être du petit livre qui vous parvient.

Comment sera reçue une philosophie du rythme portugaise?

I

*De la Monadologie Rythmique de Leonardo Coimbra
à Lúcio Pinheiro dos Santos et la Rythmanalyse*

Introduction

Il existe une philosophie du rythme portugaise. Elle correspond à un fondement de pensée créationniste qui n'a pas été assumé jusqu'à aujourd'hui, étant en partie implicite, en partie dispersé et en partie indirect. Mais la théorie du rythme anima considérablement le dialogue de deux philosophes, Leonardo Coimbra et Lúcio Pinheiro dos Santos, et l'on pourrait même affirmer qu'elle en était le résultat. Notre essai cherche, ainsi, à inverser cette situation d'abstraction en mettant cette philosophie du rythme en lumière, bien que sous la forme synthétique possible des circonstances présentes. À titre de mise en évidence, nous lui attribuerons, pour le moment, trois moments définitionnels: le début de son explication dans l'œuvre de Leonardo Coimbra; son épanouissement dans le dialogue tenu entre les deux philosophes, celui du rythme créationniste et l'inventeur de la rythmanalyse; et enfin, une troisième période de maturité avec la formalisation relative de la rythmanalyse.

Ce n'est pas par hasard que la raison rythmique créationniste, jumelée à la rythmanalyse, quitte les marges radieuses de l'Atlantique, tout comme l'a fait auparavant le singulier Pythagorisme de l'action astronautique et certainement pas moins stimulé par des propos créationnistes.

Ainsi, à l'occasion du "Ier Congrès International de la Pensée Luso-Galaïco-Brésilienne entre 1850 et 2000", promu par la "Universidade Católica" de Porto en Octobre 2007, tout fut mis en œuvre pour la présentation de ce qui peut également être désigné de *Philosophie Atlantique du Rythme*⁸³.

La raison rythmique jumelée à la rythmanalyse, tout comme elle accompagna le mouvement scientifique de la Relativité, des *quanta* et de la Mécanique ondulatoire et, par ailleurs, le développement de la Psychanalyse, de nouvelles compréhensions de l'énergie irradiant du Monde culte, connut également le souffle créationniste de l'œuvre philosophique de Leonardo Coimbra, dans laquelle une ample synthèse de la science et de la poésie, de la philosophie et de la religion, construisit une compréhension de l'Univers nouvelle et ouverte. Avec un entendement rénové du temps et du mouvement, vers les débuts du XXème siècle, le contraste entre la mesure mécanique comme diapason civilisationnel et l'inspiration des formes organiques naturelles, attirait l'attention des esprits de tous les quadrants, faisant osciller le regard dynamique entre la quantité et la qualité. Les sciences humaines et les sciences physico-mathématiques

⁸³ C'est pourquoi, au même moment, sous l'égide du "Instituto de Filosofia Luso-Brasileira", le VIIIème Colloque Tobias Barreto accueille la même réflexion; ainsi que le fit dans la grande marge adjacente le magazine *Revista Brasileira de Filosofia*. Ce texte, auquel s'ajoute notre traduction de l'étude de Gaston Bachelard concernant l'œuvre de Lúcio Pinheiro dos Santos, *La rythmanalyse*, apparaît également, correspondant légèrement au premier chapitre du présent texte, dans *Philosophica* (Magazine du Département de Philosophie de la "Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa"/ Colibri, Lisbonne, n.º 31, avril 2008).

s'observaient mutuellement, il y a près de deux siècles et demi, les yeux entre-ouverts, étrangères au dialogue possible à travers le rythme. Néanmoins, la notion philosophique du rythme assaisonne à nouveau les dialectiques avec le goût de la vie cosmique et de l'intelligence gracieuse, supplantant des logicismes chosistes et des binarismes frustes, concilie l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse et c'est assurément avec le caractère implicite de la rénovation plutôt qu'avec la répétition que le rythme est élevé à son sens créationniste, émergeant comme une bonne clé pour la compréhension dynamique des polarités sur tous les fronts. L'histoire de la rythmanalyse, plus particulièrement, née entre deux guerres mondiales, apparait comme un moment singulier de symétrie rythmique brillante au sein d'une quantité de fluctuations plus ou moins aléatoires.

La théorie du rythme dans l'œuvre de Leonardo Coimbra. Le rythme créationniste

"Par rythme, on entend une *sorte* de mouvement, une *loi* de *succession*, avant tout, un temps avec une *organisation* interne", écrit Leonardo Coimbra dans son œuvre *Do Amor e da Morte*⁸⁴. Néanmoins, outre la définition stricte, la magnitude de la notion de *rythme* du philosophe créationniste, notion totalement qualitative et palpitante tout au long de son œuvre, justifie que l'on considère dans un bref essai une *rythmontologie* leonardienne, à l'image de la *rythmanalyse* de son condisciple Lúcio Pinheiro dos Santos.

De mai à juillet 1911, le parcours des deux formulations inaugurales de la *Nova Monadologia*⁸⁵ de Leonardo Coimbra est distinctement marqué par la répercussion de la notion de *rythme* comme clé explicative de l'Univers en tant que "société cosmique d'êtres", théorie approfondie l'année suivante dans l'œuvre *O Criacionismo*⁸⁶. Surmontant le mécanisme déterministe (selon lequel *in extremis* l'infini de l'inertie équilibrerait l'infini de la force, empêchant ainsi le mouvement), la théorie selon laquelle c'est

⁸⁴ *Do Amor e da Morte*, Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1922, p. 17.

⁸⁵ "Nova monadologia" et "Aos poetas portugueses religiosos: uma monadologia (fragment)" *Obras Completas* (1903-1912), tome I, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, pp. 248-249 e 261-265.

⁸⁶ *O Criacionismo (Esboço de um Sistema Filosófico)*, Chap. II, in *Obras Completas* (1903-1912), Tome II, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, pp. 351-381.

"la différence de rythme" qui introduit la discontinuité des liaisons et, par conséquent, la diversité de l'existence, représente le "point essentiel de la nouvelle hypothèse". Les monades se hiérarchisent depuis l'état d'inorganique inerte (en newtonienne réaction égale à l'action) jusqu'à l'état de haute conscience (dans lequel l'excédent énergétique psychique atteint la liberté créatrice). Les échelles physique, biologique et psychique grandissent en amplitude rythmique coordonnée et compréhension proportionnelle de l'Univers. Enfin, la différence de rythme expliquerait la genèse de la connaissance et de la conscience, ainsi que de la causalité et viabiliserait une société cosmique de rythmes pluriels échelonnés qui serait le fondement de la science, de la philosophie et d'une morale cosmique ou religion.

Si l'activité de la pierre s'épuise pratiquement dans un présent absolu, sans excédent d'action, la vie, en revanche, fait apparaître l'adaptation et le temps. Outre la réponse newtonienne, la plante s'élève à la recherche de la lumière, résout des difficultés, se meut dans un rythme plus large et son activité excédante permet de mesurer sa sensibilité. L'animal possède un plus grand excédent énergétique libre, bien qu'il soit presque totalement actualisé en termes de sensations et images. De manière générale, les "monades de petit rythme", dispersées en quelques instants, sont dans un état "d'oubli perpétuel et d'asservissement continu à la sensation actuelle". À un niveau supérieur, une fois l'action extérieure équilibrée, la mémoire et

la prévision sont amplifiées, une sorte d'hérédité plus noble, le temps plus large. D'après Leonardo Coimbra, chaque être contient matériellement les autres êtres de rythme ou d'âme moindres et chaque être a pour limite la dépense d'énergie imposée par les autres êtres, ou par le Monde. C'est pourquoi le philosophe créationniste peut affirmer que lorsqu'elle mesure l'inertie, la science mesure *en réalité* la différence de rythme. La cinématique spatio-temporelle marque, d'autre part, le rayon d'action immédiate et c'est par conséquent le rythme de l'action qui permet de sérier les monades. Tous les êtres ont une facette inerte, complètement actualisée et une facette d'activité libre. "L'homme résume toute l'échelle" et la parcours en partant du brute ("caillou" métaphorique), passant par l'homme prisonnier des sollicitations mécaniques et sensuelles ("âne" métaphorique), suivi d'un niveau moyen d'humanité où le plaisir et l'égoïsme sont subordonnés à l'héritage social ("les consciences modérément rythmées au-delà de la simple vie" écrira-t-il dans son œuvre *A Morte*⁸⁷), jusqu'à atteindre l'état de personne libre, capable de vaincre les sollicitations inférieures ou limites matériels (en une sorte de réaction relative *antichosiste*), arrivant finalement à la personne qui dépasse la simple réaction au réel et trouve dans son "*excès rythmique*" la liberté active et vivement créatrice. Ce sont les "monades de vie large et généreuse" qui limitent le

⁸⁷ *A Morte*, in *Obras Completas* (1913-1915), Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 111.

champ de l'oubli et vivent librement dans une sorte d'immortalité à travers la "communication des âmes". C'est essentiellement ainsi que l'on peut comprendre la connaissance dans la vision leonardienne, puisque "les êtres mesurent la réalité à travers l'amplitude de leur rythme, excédent psychique, âme ou liberté". "L'êtré ondule au fil de rythmes", écrit le philosophe dans *A Morte* et il affirma également dans *A Alegria, a Dor e a Graça* que "l'âme humaine est un *résonateur* universel"⁸⁸ et la compréhension "un effort du cœur envers le rythme des autres cœurs"⁸⁹.

La dynamique de la pensée est, dans ce sens, une rythmique notionnelle de la vibration relationnelle de la vie expérimentale, refluant ainsi dans l'horizon leonardien un néo-hégélianisme tonifié par l'élan vital bergsoniste⁹⁰ et par une revalorisation de l'activité synthétique

⁸⁸ *A Alegria, a Dor e a Graça*, in *Obras Completas* (1916-1918), Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 165. Voici ce que nous pourrions désigner comme étant le principe *rythmognostique* leonardien: "L'âme humaine est un résonateur universel, elle répète la forme et le rythme de toutes les vibrations" (*A Questão Universitária*, in *Obras de Leonardo Coimbra*, Porto, Lello & Irmão, 1983, p. 612)

⁸⁹ "Toute chose comme un cœur apprend à rythmer ses périodes à travers le rythme de cœurs concordants et cela sans que ces rythmes soient toujours les mêmes, mais de façon à ce que chaque battement, en vertu de son simple accord universel, devienne plus profond, significatif et plein de sens amoureux" (*A Questão Universitária*, in *Obras de Leonardo Coimbra*, Porto, Lello & Irmão, 1983).

⁹⁰ Dans ses études de l'œuvre *A Filosofia de Henri Bergson*, Leonardo Coimbra énonce en accord avec le philosophe français: "Connaître c'est développer une conscience appropriée au rythme de la réalité". C'est ce qui concède à notre intuition la compréhension du fait qu'un protoplasme conserve certaines caractéristiques d'un rythme qu'il imite lui-même ou comprend, comme nous pouvons lire dans *O Criacionismo*, que "le temps religieux est rythmique, comme toutes les manifestations d'activité collective". Néanmoins, et étant donné que le philosophe portugais trouva auprès philosophe français "l'enlacement du continu et du discontinu dans le rythme de notre même durée conscientielle", d'ailleurs "comme dans le

psychologique (où la conscience d'Héraclite empiète, pour ainsi dire, sur la constellation Pythagorique). En effet, aux yeux de la dialectique créationniste, "le temps est la mesure du rythme des monades" et "la monade est d'autant plus réelle que son activité de synthèse est grande, en d'autres termes, que l'unification des oppositions est grande"⁹¹. Telle est la mesure rationnelle de la liberté rythmique de la monade, ainsi que de sa *réalité et vérité*, se reflétant dans le niveau de *constance* que la différence de rythme des monades plus libres permet de vérifier par rapport aux moins libres. Les pôles extrêmes sont signalés par la monade avec "l'existence d'un rythme effacé, qui vibre au goût des oppositions" et d'autre part, par la monade métaphysique qui synthétise les rythmes associés en liberté créatrice, s'élevant ainsi à la compréhension poétique et philosophique de la société cosmique qu'est l'Univers. Nous pouvons lire dans *Do Amor e da Morte*: "Le premier baiser de la lumière touche la planète et éveille dans le même rythme de joie le trépignement du troupeau, les ailes de l'alouette et les frissons d'émotion du berger". La dialectique créationniste synthétisera,

propre mouvement de la vie", il avertira de plus, faisant une différenciation fondamentale, que bien que "nous croyions nous aussi en la *durée*, nous trouvons seulement que la *durée* dépend d'une super-durée qui est notre absolu". C'est pourquoi, mentionnant l'effort de "préparation pour atteindre une *conscience appropriée* au rythme de chaque plan de réalité", c'est du haut d'un plateau que le penseur lusitanien formule cette invitation: "Lançons-nous dans un large plongeon intuitif dans le rythme de notre être le plus profond, où palpite la vie universelle qui passe. Nous comprenons, sentons, alors, que la réalité est une création incessante" (*A Filosofia de Henri Bergson*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, pp. 42, 62-63, 142, 147, 194-195, 212-216).

⁹¹ *O Criacionismo*, ob. cit., p. 362.

par exemple, la joie et la douleur dans la grâce, ou l'amour et la mort dans la douce immortalité. "Ce que nous savons c'est qu'une vague d'amour rend l'Univers impondérable", écrivit Leonardo Coimbra dans *O Criacionismo*. Notre liberté comprend ainsi l'activité parfaite de Dieu et la monade religieuse, "qui fit preuve d'un héroïque effort créateur", réalisera l'action amoureuse, de justice et de beauté, de divin "*amour amant*" qui fait grandir la réalité, comme l'élévation de "l'éternel conducteur de rythmes", puisque "l'amour infini est cette source originelle qui élève et soutient l'Univers"⁹².

Les fenêtres du polyèdre créationniste rutilent ouvertes au rythme onto-cosmologique et le philosophe de la joie, qui aspire à "entendre la conversation de toutes choses", vérifie que "l'activité humaine est rythmique, ce qui représente encore une facette du Un-Multiple qui est l'être". "Tout vibre et murmure" et "le premier mot est résonance musicale" écrivit-il dans *A Luta pela Imortalidade*, œuvre dans laquelle il identifiera le beau avec le rythme qui revit en nous les activités cosmiques⁹³. Penchée "à la surface des fleuves", la raison expérimentale considère ainsi l'activité esthétique du nageur, "dans l'étreinte fluidique, assidue, ubiquiste et insistante des eaux", livré à la "joie de nager"⁹⁴. Étincelant, le rythme

⁹² *O Criacionismo*, ob. cit., pp. 351-381.

⁹³ Dans l'image suggestive du philosophe, ainsi retrouve-t-on l'ondulation de la mer dans les huitains de l'œuvre *Les Lusitades*, "sculptant dans l'infini la *physionomie spirituelle de la Patrie*".

⁹⁴ *A Luta pela Imortalidade*, in *Obras Completas* (1916-1918), Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, pp. 307, 309, 311, 319.

héroïque projette sa propre vie dans le rythme de la vie universelle⁹⁵. L'œuvre de Leonardo Coimbra peut, par conséquent, être vue comme une invitation à une sagesse du rythme, dont l'arc se distend à partir du sens de l'harmonie cosmique, passant par la reviviscence rythmique des êtres, jusqu'au battement ubiquiste de l'Univers sous les regards créationnistes.

Le dialogue des précurseurs: Leonardo Coimbra et Lúcio Pinheiro dos Santos. Génétique de la Rythmanalyse

Une note sur l'importante relation entre la monadologie rythmique leonardienne et la Rythmanalyse. Observons que en Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos, Leonardo Coimbra trouva non seulement la véritable amitié, mais aussi le meilleur interprète de la pensée créationniste. Aux antipodes de la Première Guerre Mondiale aurait donc eut lieu une période de forte convivialité entre les philosophes à Lisbonne, lors du triennat de 1914 à

⁹⁵ "Nous sommes débattus et multiples: mais, dans les heures d'action, dans ces heures où tout en nous s'éveille et possède un rythme, au moment où la volonté se répand dans les muscles étant attitude, préexistence, œuvre préformée, une grande et solennelle unité se forme en nous, comme si nous étions le prolongement d'un plus vaste effort, le point d'appui d'une volonté universelle qui se libère et s'étend.

Si l'homme se met à écouter le cœur qui alimente les mondes, la propulsion de son sang projette sa propre vie dans le rythme de la vie universelle.

L'homme traverse la vie dans une tension d'héroïsme, de volonté d'âme significative et réelle" (*A Alegria, a Dor e a Graça*, ob. cit., p. 133).

1917, durant lequel Lúcio et Leonardo furent professeurs ensembles au Lycée Gil Vicente. La théorie du rythme leonardienne et les formulations initiales de la Rythmanalyse entrèrent, en effet, en dialogue intime à partir de 1916, selon le témoignage de Lúcio Pinheiro dos Santos lui-même lors de la cérémonie d'hommage au philosophe disparu, étant donné que Leonardo Coimbra fut "le premier à comprendre, aux alentours de 1916, la signification philosophique des premiers travaux de la Rythmanalyse qui seulement vingt ans plus tard trouveraient leur place dans la pensée de Bachelard, le philosophe du "nouvel esprit scientifique" ainsi qu'auprès de certains nouveaux travailleurs de la recherche philosophique moderne" (1950). Dans *Do Amor e da Morte* (écrit aux débuts des années 1920)⁹⁶ résonnent des échos clairs du dialogue entre Leonardo et Lúcio ainsi que les multiples thèses rythmologiques de l'époque (spéculatives, cosmologiques, anthropologiques, etc., parmi lesquelles un certain nombre connurent un développement rythmanalytique postérieur), sachant que nous retrouvons dans les personnages pseudonymes de António, Leonardo lui-

⁹⁶ Joaquim Domingues observa: "Avec l'intelligence aigüe de laquelle il était doté, Sant'Anna Dionísio indique un passage du dialogue de *Do Amor e da Morte* (Porto, 1922) dans lequel la notion de rythme sert de support au développement de l'argumentation de l'un des interlocuteurs. S'il avait pour intention d'élargir la mention de passages au caractère identique, il pourrait bien le faire: et il irait bien plus loin si, dans le même horizon notionnel, il se penchait sur les passages construits autour des notions de vibration, de résonateur, de mouvement sympathique, entre autres. Tout conflue pour souligner l'affinité entre la pensée des deux amis, tous deux mathématiciens et admirateurs de la poésie et de la musique" (Joaquim Domingues, "Lúcio Pinheiro dos Santos: Ensaio Biográfico", in *Teoremas de Filosofia*, n.º 2, Porto, 2000)

même, et de Célio, une version anagrammatique de Lúcio. *Do Amor e da Morte* contient d'admirables synthèses rythmanalytiques créationnistes comme celle qui suit: "Si l'Amour est la propre pensée divine, l'Amour et la Mort marchent main dans la main: l'Amour ouvrant la porte du Mystère aux âmes, la Mort propulsant les âmes vers les nouveaux sommets de l'Amour." Pendant ce temps, la pomme d'une féconde discorde était alors signalée par António qui critiquait la "théorie des rythmes sécants émis par le Hasard" et les "rythmes insécables", en les opposant à une "*société de rythmes*" et, par conséquent" à "*un monde de sympathies*" guidé par la conscience (et acheva enfin disant: "Si tu consens à cette vision, je te dirais que j'aime ton idée des rythmes"). C'est pourquoi António a également pu affirmer que "*L'harmonie des sphères est une authentique réalité pour l'âme-rythme qui peut la renfermer*"⁹⁷. *Do Amor e da Morte*, œuvre tout aussi spontanée que peu lue, contient, par ailleurs, une rythmanalyse de l'amour.

La Rythmanalyse

⁹⁷ *Do Amor e da Morte*, ob. cit., pp. 14-18, 32-33, 70, 96, 107.

Nous pouvons affirmer de celle-ci que c'est une analyse de phénomènes rythmiques, aux échelles de la matière (depuis la radiation), de la vie et de l'esprit selon le concept créé par le philosophe originaire de Braga (Portugal), Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos (1889-1950) et divulgué par Gaston Bachelard dans *La Dialectique de la Durée* (1936). Mais cette définition paraîtra insuffisante à la lumière d'une interprétation glorificatrice qui montre, d'une part, que la rythmanalyse est une philosophie créationniste du mouvement rythmique universel et, d'autre part, qu'elle correspond à un nouveau paradigme de connaissance.

Lúcio Pinheiro dos Santos étudia les mathématiques, la physique et la philosophie en Belgique et en France (Sorbonne) jusqu'à la conflagration de 1914, puis, comme nous l'avons déjà mentionné, il fut professeur au Lycée Gil Vicente avec Leonardo Coimbra jusqu'en 1917. Il devint, plus tard, député pour la ville de Guimarães en 1919 et directeur de l'Education de l'Etat en Inde entre 1922 et 1926, finissant par aller vivre au Brésil, où il enseigna la psychologie et la philosophie, publiant dans la presse pendant plus de deux décennies. Sa participation au Premier Congrès Brésilien d'Ecrivains en janvier 1945, avec la communication "A Filosofia do Momento Actual", permet de mesurer l'ampleur de la présence de Lúcio Pinheiro dos Santos sur le territoire brésilien. Il naquit à Braga le 19 avril 1889 et mourut le 11 novembre 1950 à Rio de Janeiro. Sant'Anna Dionísio mentionna "l'étrange âpreté d'originalité et d'inquiétude de sa présence".

Álvaro Ribeiro connut la rythmanalyse de Lúcio Pinheiro dos Santos et affirma, en 1937, que celui-ci “devrait peut-être tenir aujourd'hui le rang de premier philosophe portugais”⁹⁸. Aucun essai concernant la rythmanalyse n'a été publié, malgré les élaborations au long des décennies (dans une lettre de 1936, Lúcio Pinheiro dos Santos écrivit à Álvaro Ribeiro: "Le travail que je voudrais publier, concernant la "rythmanalyse" n'est pas une œuvre qui puisse trouver un éditeur"). Ce fut donc au rythme de la catastrophe que la veuve du rythmanaliste luso-brésilien, désormais sorti de la pénombre, livra finalement sa dépouille au feu dans le jardin de la Presse Nationale, vers la fin des années cinquante. Toutefois, Lúcio Pinheiro dos Santos envoya à Gaston Bachelard une version en langue française ayant pour titre *La rythmanalyse*, en deux tomes, portant le sceau de la "Société de Psychologie et de Philosophie", depuis Rio de Janeiro et datée de 1931 et, heureusement, le philosophe français, après avoir médité dessus durant quelques années, la résuma avec luminosité dans le huitième chapitre de clôture de l'œuvre *La Dialectique de la Durée*, en 1936. Bachelard mourut en 1962 et personne ne retrouva *La rythmanalyse*. Bien que l'œuvre soit perdue, Gaston Bachelard demeure l'herméneute élu par Lúcio Pinheiro dos

⁹⁸ Dans une lettre adressée à José Marinho de janvier 1937 (soit un an après la mort de Leonard Coimbra et quelques mois après l'apparition du synopsis de *La rythmanalyse* rédigé par Gaston Bachelard dans *La Dialectique de la Durée*). Lúcio dos Santos envoya à Álvaro Ribeiro, dans une lettre de 1936, un "exemplaire" de la *rythmanalyse*, sachant que Álvaro Ribeiro avait déjà lu à ce sujet quelques "cours de conférences" de 1929, prêtés par Leonardo Coimbra (Cf. Joaquim Domingues, "Lúcio Pinheiro dos Santos: Ensaio Biográfico", in *Teoremas de Filosofia*, n.º 2, Porto, 2000, p. 29).

Santos, qui a en effet valorisé l'accueil franc de la rythmanalyse. L'élan rythmanalytique aurait un degré de tangibilité élevé dans l'œuvre de Bachelard, non seulement dans la perspective épistémologique du modèle rythmique appliqué, comme dans les travaux concernant, nommément, "l'imagination matérielle" et la dialectique du psychisme, tout particulièrement dans la version rythmanalytique, ouvrant les portes créationnistes aux épistémologies contemporaines. À travers la rythmanalyse, via Bachelard, la doctrine créationniste a fait son entrée de façon effective dans la pensée européenne. Une rythmanalyse de l'œuvre bachelardienne dans son ensemble, entre science et poésie, trouve précisément dans l'expression multimodale de l'expérience du rythme, non pas une convergence amphibologique, mais le battement d'un nouveau paradigme sapientiel.

Mais parmi les divers évènements qui ont participé à la disparition de la nouvelle théorie du rythme d'inspiration clairement portugaise, un épisode ombrage encore l'histoire de la rythmanalyse: il s'agit de l'usurpation du concept mise en œuvre par l'historien et sociologue Henri Lefebvre dans le livre posthume *Éléments de Rythmanalyse* (Paris, Sylleps, 1992), dans lequel il propose d'exposer le concept de rythmanalyse qui, selon lui, ni Lúcio Pinheiro dos Santos ni Gaston Bachelard n'auraient développé (quant aux philosophes antérieurs à lui, Lefebvre, "ils ont juste pressenti l'importance du rythme"). Il convient d'observer que

l'extraordinaire succès, à l'échelle planétaire, de ce modeste sociologisme du rythme français, si inférieur à l'anthropologie, à la cosmologie ou à la métaphysique de la rythmanalyse originale, peut-être en partie expliqué par le potentiel énergétique psychique suggestif qui irradie du propre concept de rythmanalyse, fruit du génie de Lúcio Pinheiro dos Santos.

Comme produits du fondateur de la rythmanalyse il nous reste, pour le moment, une poignée de textes aussi courts que denses⁹⁹ écrit à des moments historiques de tension dialectique forte et multimodale, et empreints de suggestions rythmanalytiques. Il écrivit en 1945: "La pensée libre est le climat d'harmonie des idées contraires". Et l'année suivante: "Rien n'est à espérer de ce qui est; tout arrivera, pour le futur, à partir de notre effort de rénovation. La transformation est nécessaire. Les oppositions mènent à la transformation, et non au désordre; c'est pourquoi elles sont favorables, et en elles repose la certitude du futur". Du sentiment "d'amplitude" que lui inspirait le Nouveau Monde, le philosophe atlantique du rythme déposa l'espoir créationniste d'une nouvelle synthèse de

⁹⁹ Les textes de Lúcio Pinheiro dos Santos qui ont été trouvés jusqu'à présent (sachant qu'il y en a certainement beaucoup d'autres) sont les suivants: "A Alegria, a Dor e a Graça", in *Atlântida*, Année II, n.º 15, Lisbonne, 15 janvier, 1917; "As Relações Luso-Brasileiras", in *Atlântida*, Année II, n.ºs 18 e 19, Lisbonne, avril et mai, 1917; "Europa e América", in *Mensario do 'Jornal do Comércio'*, tome XVII, vol. I, Rio de Janeiro, 1942; "A Filosofia do Momento Actual", Communication présentée au Premier Congrès Brésilien D'Écrivains, promu par l'Association Brésilienne d'Écrivains - ABDE, São Paulo, 22 au 27 janvier 1945; "Profundidade e Perenidade do Pensamento de Leonardo Coimbra", in *Leonardo Coimbra – Testemunhos dos seus Contemporâneos*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1950; "Carta de Lúcio dos Santos" [1946], in *Seara Nova*, Année XXVIII, décembre 1950. Nous devons à nos amis Ricardo Nascimento Veloso et Marta Herédia Veloso la généreuse initiative de l'envoi du texte de 1945, qui entra en notre possession après la première édition de *Filosofia do Ritmo*.

l'humain, sous l'égide de l'idée de "construction de monde", tout en sauvegardant "l'unité et la liberté des pluralismes cohérents", "et, cette fois-ci, véritablement, à l'échelle universelle" (1950). Dans sa recension de *A Alegria, a Dor e a Graça*, qu'il considéra comme étant une œuvre majeure de philosophie (allant jusqu'à la dramatiser) et un "modèle de futures générations", nous pouvons lire: "Toute la Joie de l'Univers, dit Leonardo Coimbra, est la possession pleine de son harmonie, la mémoire intégrale de son Être" (1917). L'interprétation de la pensée de Leonardo Coimbra met, à plusieurs reprises, en évidence les points convergents avec la pensée de Lúcio Pinheiro dos Santos (par exemple, la substitution du concept de substance par celui d' "activité relationnelle" et par conséquent, de "rythme", ou de psychologie créatrice de l'enfance...). L'inventeur de la rythmanalyse défendit toujours l'honneur d'avoir été invité par Leonardo Coimbra à faire partie de l'enseignement universitaire (projet qui n'aboutit pas pour des raisons tierces). Durant la cérémonie d'hommage au philosophe créationniste, Lúcio laissa par écrit l'idée que la pensée "est la plus grande victoire sur nous-même", car tel est le "combat de la pensée avec l'homme, dans lequel chacun cherche à se surpasser et à ceindre l'univers, sachant que telle est sa raison d'être en tant qu'homme et la sentant dans les racines de l'être". C'est pourquoi il lui fut possible de relater la "joie d'une pensée sûre, qui sait qu'elle continuera dans le futur du

monde" (1950). C'est ce que l'on attend de la rythmanalyse¹⁰⁰, dont le secret semble vibrer dans l'aphorisme de Teixeira de Pascoaes: "Le rythme est la substance des choses".

En résumé, Lúcio Pinheiro dos Santos formule ainsi le principe de la physique rythmanalytique: "La matière et la radiation n'existent que dans le rythme et à travers le rythme". L'énergie vibratoire, dans certaines fréquences, est *l'énergie de l'existence* elle-même. Si ceci est valide aussi bien au niveau corpusculaire comme au niveau ondulatoire, il en est de même pour la matière. Tout vibre et le temps n'existe, par conséquent, qu'en tant que fréquence régulière. Nous sommes illuminés et réchauffés

¹⁰⁰ Nous pouvons citer trois moments essentiels, comptant le présent, qui ont attiré notre attention vers la rythmanalyse et la personne de Lúcio Pinheiro dos Santos: le premier avec Sant'Anna Dionísio, en 1950, dans *Seara Nova*; et le second, d'ordre essentiellement biographique, conjoncturel et lexicographique, avec Joaquim Domingues (dans *Teoremas de Filosofia*, en 2000 et dans *De Ourique ao Quinto Império – Para uma Filosofia da Cultura Portuguesa*, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002) et avec Pinharanda Gomes (dans *O Diabo*, en 2000 et dans l'édition de 2004 du *Dicionário de Filosofia Portuguesa*). À titre de synthèse interprétative, Sant'Anna Dionísio écrivit ce qui suit concernant la doctrine rythmanalytique et son auteur: "De la compréhension du sens convergent de certaines intuitions fondamentales de la pensée spéculative et scientifique de nos jours a jaillit dans son esprit le désir intellectuel d'une conception qui satisferait simultanément le meilleur de l'inspiration, disons, héraclitienne d'un Bergson et les plus hautes exigences de vision mathématique du réel d'un Louis de Broglie.

Telle était l'aspiration, pour ainsi dire dialectique et ineffable, de sa louée Rythmanalyse.

"En somme, nous pouvons dire que le vecteur essentiel de la pensée singulière de Lúcio dos Santos dérive directement de l'idée-croyance primordiale du Pythagorisme: l'idée-croyance que l'Être est, dans sa plus intime substance, figure et numéro, harmonie et rythme. Aussi bien dans la légalité des énergies physiques, que dans le processus vital ou encore dans la fluidité de l'esprit, la clé de l'explication de tout ce qui existe et transite ne serait autre que la *loi du rythme* (Sant' Anna Dionísio, "Lúcio Pinheiro dos Santos", in *Seara Nova*, Année XXVIII, décembre 1950).

par des ondes, nous marchons et respirons dans une Terre vibrante de rythmes superposés. La physique ondulatoire démontra que la matière se transforme en radiation ondulatoire et que celle-ci se transforme réciproquement en matière. Par conséquent et compte tenu de cette réversibilité, ce sont les caractéristiques ondulatoires et rythmiques du temps vibré, en fréquences régulières, qui se matérialisent en existence et en forme. Il convient de noter que ce n'est pas la matière qui vibre, c'est la vibration qui se matérialise et c'est donc, en dernier lieu, la régularité de la fréquence ou du rythme qui est source de matière. Ce changement métaphysique de perspective implique, pour l'horizon cognitif, que l'espace-temps de l'ère pré-broglienne soit remplacé par la symétrie-rythmie et il faudra dorénavant examiner les substances en fonction de l'espace-temps symétrisé et rythmé. Si ce changement d'angle métaphysique semble constituer, en 2007 encore, le plus grand obstacle épistémologique à la compréhension de la physique rythmanalytique, certains modèles de la physique contemporaine, comme la "théorie des cordes" ou la "rythmodynamique", contiennent néanmoins une réceptivité virtuelle pour une analyse du rythme de cet ordre.

La biologie ondulatoire de la rythmanalyse propose l'interprétation "ondulatoire" pour l'action des substances, qui se réalisera, par conséquent, sous forme de radiation. La perspective quantitative prétend que les substances agissent proportionnellement à leur masse, mais que l'action des

substances, par exemple médicinales ou alimentaires, est de l'ordre de la qualité vibratoire de l'énergie. L'homéopathie ou le régime ondulatoire démontrent, précisément, l'efficacité qualitative et non quantitative des substances: plus la dose est petite, plus la capacité et l'efficacité des rythmes énergétiques sera grande; paradoxalement, ce qui est microscopique mais bien structuré et bien rythmé est meilleur et se perd moins que ce qui est macroscopique et inerte. L'action de la substance doit être prise en compte à l'exact moment de sa destruction, qui est également la période de son activation ondulatoire, quand elle se *rend temporelle* sous forme vibratoire, comme remède ou aliment. Un épicurisme rythmanalytique saura que "l'onde de destruction" émet une radiation qui est d'autant plus active que le degré de raffinement des arômes et des saveurs est élevé, nous offrant ainsi les essences du monde végétal dans un simple bouquet de vin. C'est, en effet, de rythme en rythme, plus que de chose en chose, que les actions thérapeutiques doivent être appréciées. La question vitale est: de quelles vibrations avons-nous fréquemment besoin? Et la question thérapeutique est: quelles vibrations doivent être avivées, modérées ou détruites? La théorie rythmanalytique de la sensation est active et non passive, étant donné que l'excitation est une résonance de vibrations spécifiques. Si les substances déclenchent des vibrations biologiques, il s'agit d'absorber, plus que des substances, de la durée et des rythmes, les échanges en question s'effectuant par l'intermédiaire des

rythmes. Les vibrations et vitamines sont réversibles et d'actions similaires: les rayons ultraviolets fournissent des photons de la même fréquence que ceux émis par la vitamine D, qui à son tour les absorba du soleil, et c'est pourquoi nous pouvons affirmer que certaines substances apportent à l'organisme un ensemble de rythmes, ou comme l'écrivit Lúcio Pinheiro dos Santos, un "corps de photons". Toute la conquête de la structure vitale est accompagnée d'une harmonisation de rythmes multiples. Il incombe à la rythmanalyse biologique de codifier les rythmes de la vie et de donner à la totalité organique et substantielle le sens "symphonique". Selon Gaston Bachelard, "le mérite revient à Pinheiro dos Santos d'avoir démontré le caractère véritablement primordial de la vibration dans la propre base de la vie". En partant des microbiologies, passant par la recherche médicale et alimentaire, et allant jusqu'à la chrono-biologie et l'écologie, il est difficile de trouver un champ épistémologique pour lequel le dialogue avec la rythmanalyse ne serait pas fécond.

Dans son "ascension spiralée" de rythmes superposés, la vie se dialectise, entre matière et mémoire, jusqu'à la complexité de l'activité spirituelle. La rythmanalyse agit sur la dualité du psychisme et sur sa tendance envers les pôles opposés, cherchant un équilibre dynamique plus consciemment que la psychanalyse. Bachelard écrira, à propos de "Rythmanalyse et tonalisation": "Le vrai psychologue trouvera dans le cœur humain une union des contraires affectifs qui transposera les

grossières ambivalences” (*La Terre et les Rêveries du Repos*, III, 2). Du point de vue de Lúcio Pinheiro dos Santos, l'homme peut être esclave de rythmes inconscients et confus, manquant de structure vibratoire salubre, mais peut souffrir encore plus de la conscience de l'infidélité envers les rythmes spirituels élevés. À l'inconscient nocturne de la psychanalyse, avec son ambivalence linéaire et souvent passive, la rythmanalyse oppose l'activité diurne, ondulatoire et synthétique de la vie consciente et de l'imagination créatrice. "L'homme sait qu'il peut se surpasser", écrit le philosophe portugais; et "la rythmanalyse s'appuie sur la philosophie créationniste, dans une sublimation active de toutes les tendances". La sublimation n'est donc pas une impulsion obscure et l'art est loin d'être une déviation de la sexualité; la sublimation est, en vérité, un appel, et la sexualité en soi est déjà une tendance profondément esthétique. La psychologie créationniste ondulatoire, ayant confiance en la réaction créationniste de l'être, devra arracher l'homme à la torpeur de la monotonie rythmique et le projeter dans un plan plus élevé, ouvert tantôt à l'expérience de l'énergétique polyrythmique, tantôt à l'union avec des rythmes nouveaux et donneurs de sens. La morale rythmanalytique, par exemple, ne s'intéressera pas seulement au fait de faire le bien, mais aussi d'*inventer le bien*. L'émotion morale est, entre toutes, la plus ondulatoire et selon Lúcio Pinheiro dos Santos, "l'équilibre rythmique de l'inflexibilité morale et de la douceur du cœur est la loi de l'amour et sa propre forme d'expression". Le

développement de l'individu ondule entre l'amour-propre et l'amour du prochain, entre conciliation et agression et, de façon générale, entre réussite et erreur (avec un penchant pour celle-ci). Le préambule de l'expérience rythmanalytique est la régularisation rythmique de la respiration et du mode de vie psychosomatique, renforçant les symétries structurelles, favorisant ainsi toute une harmonisation et le véritable repos actif qui, du reste, permet le libre exercice rythmanalytique¹⁰¹. Pour la rythmanalyse, le réel danger est de vivre en contretemps et dans l'absorption des dialectiques temporelles. L'accord avec les rythmes naturels est essentiel et la connaissance des spécificités des vitamines, par exemple, indique l'intérêt physique qui nous porte à nous adapter rigoureusement aux rythmes végétaux: le temps de la fraise, le temps des pêches et du raisin sont des occasions de rénovation en fonction du printemps et de l'automne; c'est pourquoi, suivant la belle suggestion du philosophe portugais, le calendrier des fruits est le calendrier de la Rythmanalyse. C'est le rythme grave, de battements lents, qui soutient et conditionne le rythme aigu des fréquences plus grandes (et non l'inverse, comme beaucoup le croient). Un rythme vital

¹⁰¹ Lúcio Pinheiro dos Santos, qui vécut quatre ans en Inde et accompagna avec enthousiasme les ponts entre l'Orient et l'Occident, cite un passage de Romain-Rolland (*La vie de Ramakrishna*), allusif à la "première leçon de Vivekananda": "Apprendre à respirer rythmiquement, avec mesure, par chacune des narines, en alternance, en concentrant l'esprit sur le courant nerveux, au centre. Ajouter quelques mots au rythme respiratoire, afin de mieux le compasser, marquer et diriger. Que tout le corps devienne rythmique! Ainsi s'apprennent la véritable maîtrise et le véritable repos, le calme du visage et de la voix. À travers la respiration rythmique, tout se coordonne petit à petit dans l'organisme. Toutes les molécules du corps empruntent la même direction".

perturbé est, par conséquent, remédié par l'encadrement actif d'un rythme plus lent. C'est pourquoi le "repos actif" auquel Lúcio Pinheiro dos Santos fait référence repose essentiellement sur celui-ci.

Pour la rythmanalyse créationniste, au *repos actif* correspond l'état *lyrique*. La poésie n'est pas un accident ou un détail de l'être, mais bien le propre principe de l'évolution créatrice. L'homme a un destin poétique et est sur Terre pour chanter la dialectique des joies et des douleurs. L'état lyrique doit être fondé sur la connaissance enthousiaste et l'enfant est maître de l'homme. Lúcio Pinheiro dos Santos propose pour la rythmanalyse un "mythe lyrique" qui par suggestion de Bachelard se nomme "complexe d'Orphée". Ce complexe correspond à la "nécessité primitive de plaire et de consoler; il se lie à l'affectueuse douceur et se caractérise par une attitude qui pousse l'être à plaire, à travers une attitude d'offre". Antithèse du complexe œdipien, le complexe d'Orphée vit au grand jour l'amour indéterminé par autrui et par toutes choses. Le "lyrisme orphique" de la poésie traduira à un degré élevé le complexe d'Orphée. "La rythmanalyse se présente donc, en opposition à la psychanalyse, comme une doctrine de l'enfance retrouvée, de l'enfance toujours possible, ouvrant toujours dans nos rêves un futur indéfini". Bachelard raconte que Lúcio Pinheiro dos Santos, dans une dissertation spéciale en opposition au travail de Freud au sujet de Léonard de Vinci, explique l'activité géniale de Léonard comme une *enfance éternelle*. C'est pourquoi, "le créationnisme

est un rajeunissement perpétuel, une méthode d'émerveillement systématique qui retrouve des yeux émerveillés pour assister à des spectacles familiers". C'est dans l'enfance, source de nos rythmes, que ceux-ci sont créateurs et formateurs, et l'adulte sain est celui qui sait se rythmanalyser et se restituer à la discipline de l'activité rythmique qui a fait battre sa jeunesse. C'est ainsi que vibrera en lui la joie du rythme certain et créateur.

Répercussions dans le temps

La rythmanalyse eut pour berceau Lisbonne, la floraison de Rio de Janeiro et l'interlocution de Paris, attendant depuis trop longtemps déjà la reconnaissance de sa citoyenneté philosophique, certainement cosmopolite. Il existe une compréhension rythmique de l'univers, de laquelle la rythmanalyse est un paradigme rénové et élevé et qui, sans le moindre doute, ne peut être amplifié ou approfondi ni par le microscope et le télescope, ni par le cinéma, ni par les "sciences de la vie", ou encore par la cybernétique et les sémiologies. Les humains de l'ère techno-scientifique vivent sous le contrôle de logiciels, de machines et d'appareils qui fonctionnent selon le principe de *répétition* de plus en plus automatisée.

Mais dans la répétition mécanique il n'existe aucune individualité ce qui implique une présence faible du *rythme rénovateur* et encore plus faible du *rythme créateur*. Leopardi écrivit que l'horloge montre toujours la même heure. Plus que par des *sauts*¹⁰², la nature est mue par des *rythmes*. *La nature est rythmique*. Si le rite traditionnel reconnaissait le rythme, la répétition mécanique, quant à elle, annihile le rythme vivant. Combien de temps pourrait durer une respiration chronométrée? Il existe déjà de nombreux éléments pour une pathologie de la vibration mécanique comme, par exemple, montrer comment le bruit et la trépidation des machines dégradent la sensibilité et la santé humaines bien au-delà de la simple perspective ergonomique ou médicale. Par opposition à la vibration technoscientifique, le soulagement et le bien-être qu'offrent le silence pur, le rythme de la mer, l'ondulation du vent dans les arbres ou le chant nocturne des criquets, est bien connu. Mais le rythme du train peut nous bercer et l'aboiement du chien nous priver de sommeil. Ne peut-on donc pas parler, dans ce sens, de l'émergence d'un manichéisme de bonne et de mauvaise vibration? Il est presque inutile de mentionner que la connaissance des rythmes de la nature et de l'homme n'a jamais été aussi importante que de nos jours, au point de croire que le futur immédiat de l'être humain sur Terre peut en dépendre. La connaissance des diverses polarités et des

¹⁰² "S'il n'y avait pas de sauts dans la nature, nous décrèterions l'extinction de la musique" (Sampaio Bruno).

divers cycles est ici très importante, puisque leur oscillation et leur dynamique, dans leur interactivité fondamentalement conjointe, aideront à comprendre et à corriger. D'autre part, la tradition orphéo-pythagorique et la tradition des dialectiques sont, assurément, des axes spirituels et instrumentaux cognitifs qui se maintiennent valides, mais insuffisants de nos jours face aux circonstances. Nous pouvons en dire autant de l'application de l'esthétique à la psychologie et aux sciences de la vie et de la nature. Il convient de rappeler que la méthode rythmanalytique requiert un changement de perspective métaphysique et une sorte de pensée polyrythmique particulièrement subtile (les médecins commencent tout juste à reconnaître la validité de l'hypothèse explicative de l'action homéopathique de Pinheiro dos Santos). Une réflexion gnoséologique consistante montre, en effet, que le rythme est la condition de possibilité de la propre connaissance. Aussi bien pour l'ontologie que pour l'épistémologie. Un paradigme rythmique renouvelé peut également révolutionner le type de pensée scientifique, la rendant multidimensionnelle et particulièrement attentive aux qualités relationnelles. Comment ignorer les eurythmies si spécifiques comme celles de l'âme et du corps humain, comme celles de la convivialité entre hommes ou celles de l'habitant de la maison, de la ville, du monde? Pour une ébauche d'une rythmanalyse du social, par exemple, l'acte social élémentaire pourrait être le geste rythmique convivial, identifiable de façon générale avec l'imitation d'un

rythme (par exemple, les salutations); et la dynamique sociale serait polarisée par la dialectique entre producteurs de rythmes et reproducteurs ou répétiteurs, rythmeurs et rythmés.

Partout en Occident on parle actuellement de rythme, bien que, en général, il soit confondu avec la mesure, une erreur dont les conséquences sont visibles partout. Au Brésil, des domaines comme la médecine, la climatologie ou l'éducation physique, visent à se situer en relation à des rythmes propres et valides. En 1989, le Centre Culturel International de Cerisy, sous la direction de Jean-Jacques Wunenburger, organisa le Colloque "Les Rythmes - Lectures et Théories" (L'Harmattan, 1992) et en 1996 le Centre Gaston Bachelard de l'Université de Bourgogne publia les journées d'études du "Groupe 'Rythmes et Philosophie' (*gryph*)", sous l'impulsion de Pierre Sauvanet en coordination avec Wunenburger. Dans les deux éditions littéraires de ces investigations pluridisciplinaires, qui réunissent un ensemble considérable de spécialistes, l'auteur de la Rythmanalyse ainsi que la genèse de celle-ci sont supposés inconnus. Pas un signe du *rythme créationniste*. Par ailleurs, l'œuvre de Pierre Sauvanet *Le Rythme et la Raison* (II vols. [*Rythmologiques, Rythmanalyses*], Paris, Éditions Kimé, 2000), mérite d'être mentionnée. Alors que la pensée européenne se tourne, peu à peu, vers le thème du rythme, semblant même se préparer à écouter le rythme perdu, la philosophie du rythme portugaise,

si on peut s'exprimer ainsi, a déjà avancé vers le futur du passé avec la proposition d'ouverture de nouveaux présents.

Il existe une expérience rythmique de l'être. La proposition créationniste de la philosophie atlantique du rythme élargit la raison rythmique à la possibilité d'un *rythme nouveau*. "La poésie est l'état rythmique de la pensée", écrit Fernando Pessoa. Dans *A Força do Mundo*, Dalila Pereira da Costa, dans un chapitre intitulé "*O Ritmo*", considère l'expérience rythmique de l'extase comme étant la "synchronisation avec le rythme primordial", celui du "cœur du monde". Au Brésil rythmophile, la passion de l'être stimule l'imagination morphogénétique de Vicente Ferreira da Silva vers les théâtres sacrés du monde, dans la perspective d'une "ouverture de temps, dépassant le rythme historico-hominide". À propos de la *proportion d'or*, José Blanc de Portugal rappelle que "l'eurythmie ou qualité de ce qui possède un rythme était si appréciée par les grecs que le poète athéniens Alexis dit que marcher sans rythme est le signe qui distingue l'homme vulgaire'."¹⁰³ Nous n'irons pas trop loin rappelant les paroles de Strabon qui informe que "Platon et, avant lui, les Pythagoriciens nommèrent la philosophie 'musique'."¹⁰⁴ Dans *La Terre et les Rêveries du Repôs*, Gaston Bachelard exposa la théorie rythmanalytique de l'imagination littéraire, appelant à

¹⁰³ "Uma proporção importante na Estética e na Natureza" (separata de *Scientia*), 1937.

¹⁰⁴ *Geografia*, X, 10.

"l'opportunité de vivre une rythmanalyse capable de restituer deux tentations contraires dans une situation dans laquelle l'être équivoque s'exprime en tant qu'être équivoque, en tant que l'être de double expression". Car en effet, l'image vit dans un "rythme de valeurs" et la polarité ambivalente de l'adjectivation subjective et de l'adjectivation objective, vécue à travers l'imagination emplie de tonalité, s'approchera plus des verbes que des substantifs (Bachelard rappelle un passage de Guy de Maupassant, écoutant le fleuve qui court invisible sous les saules, émettant "un grand bruit courroucé et doux"). L'art poétique de Valéry et de Claudel, d'ailleurs théoriciens du rythme, fut étudiée de près par Lúcio Pinheiro dos Santos, également convive de Cecília Meireles et ami de Camilo Pessanha. Dans *La Dialectique de la Durée*, Bachelard écrit au sujet de notre philosophe du rythme que celui-ci appréciait particulièrement "l'habile ambiguïté des pensées de Paul Valéry; il aime par-dessus tout son art suprême de perturber le calme et de calmer la perturbation, d'aller du cœur à l'esprit pour ensuite retourner de l'esprit au cœur." Nous voici en présence d'une herméneutique rythmanalytique. Celle-ci ne trouvera-t-elle pas, par exemple, dans *L'Éthique* de Spinoza, entre sensible et inintelligible, entre désir et enthousiasme ou dans le passage entre corps, âme et esprit, des bases pour une rythmanalyse des passions?

Une rythmanalyse vocabulaire comparative pourra offrir à l'intuition l'âme de chaque langue et, ainsi, de chaque communauté. Dans le mot

portugais *coração* (cœur), comme dans peu de langues, résonne le battement du propre rythme cordial. Une rythmanalyse de l'œuvre de Fernando Pessoa peut avoir pour épigraphe cette citation du poète: "Sois pluriel comme l'Univers!". Le *développement* de *Teoria do Ser e da Verdade* de José Marinho (dans certains aspects conforme au nom de l'auteur), incite également à une rythmanalyse.

La polyrythmique universelle se trouve actuellement en activité aussi certainement que nous marchons avec un pied dans le passé et l'autre dans le futur. Le rythmanaliste se profilant à l'horizon pourra avoir pour devise la description que le directeur de Thomaskirsche fit de Bach: "Omnibus membris rhythmicus", possédant du rythme dans tous les membres, en d'autres termes, *tout en lui est rythmique*.

II

Affinités

Pythagorisme et radioactivité: le commentaire de Joaquim Domingues.

Peinture, histoire

Comme nous avons pu le constater, c'est à Sant'Anna Dionísio que nous devons la première prise de conscience de l'importance de Lúcio Pinheiro dos Santos et de la Rythmanalyse à l'occasion de la mort de celui-ci durant la moitié du XXème siècle, et une décennie et demi après l'étude de Gaston Bachelard sur *La Rythmanalyse*, une des notes de Sant'Anna Dionísio insistant sur la convergence des pensées spéculative et scientifique contemporaines, avec le Pythagorisme au cœur du projet rythmanalytique. Près d'un demi-siècle plus tard, Joaquim Domingues fit une seconde mise en évidence, cette fois-ci lors du cinquantième anniversaire de la mort de Lúcio Pinheiro dos Santos. Joaquim Domingues observait alors: "Une investigation plus approfondie devrait élucider ce qui dépend, chez Leonardo et Lúcio, des possibilités ouvertes par Junqueiro et Bruno concernant un renouvellement de la tradition portugaise compatible au développement de la connaissance scientifique contemporaine. Les notions de temps et de mouvement, cruciales chez les uns comme les autres, nous orientent peut-être vers une source originelle lointaine commune. Le "complexe d'Orphée", par exemple, lié, selon une expression de Bachelard, à "une doctrine de l'enfance retrouvée, de l'enfance toujours possible",

nonobstant de l'interprétation créationniste qu'il propose, éveille d'inégalables résonances saudosistes"¹⁰⁵.

Dans la pensée de Lúcio Pinheiro dos Santos, le complexe d'Orphée, comme nous l'avons vu, renvoie en revanche à un "état lyrique" de repos actif. L'indication de Joaquim Domingues ajoute ici d'autres ouvertures inscrites dans les textes de l'analyste du rythme lyrique lusitanien, notamment dans le but d'une meilleure compréhension de sa doctrine de "saudade". Les instances de l'action poétique portugaise sont, en effet, plurielles puisque, comme l'affirme Lúcio Pinheiro dos Santos, "au Portugal, le lyrisme est créateur". L'être de type portugais se montre opératif et actif dans le monde et selon le condisciple de Leonardo Coimbra, "l'action portugaise est la découverte du monde réel, de tous les hommes, dans la totalité du monde (si bien que ce qui ne l'est pas n'est pas portugais, et représente la négation du Portugal)". Les affirmations suivantes sont plus compréhensibles: "Au Portugal, le lyrisme est créateur" et l'amour est ici "l'amour de l'homme envers l'œuvre accomplie" aussi bien que le lyrisme portugais est, d'après Lúcio, "constructeur de mondes" ¹⁰⁶. C'est pourquoi "la *saudade* est en réalité *saudade* de ce que nous pourrions

¹⁰⁵ Joaquim Domingues, "Lúcio Pinheiro dos Santos: Ensaio Biográfico", in *Teoremas de Filosofia*, n.º 2, Porto, 2000, pp. 30-31.

¹⁰⁶ "Europa e América", in *Mensario do 'Jornal do Comércio'*, tomo XVII, vol. I, Rio de Janeiro, 1942, p. 42.

devenir dans le futur de la vie. Telle est la véritable *saudade* lyrique et de l'épopée portugaise"¹⁰⁷.

Dans un développement réflexif érudit, Joaquim Domingues nous explique: "La conception d'une nature désubstantialisée, d'une certaine façon réduite au mouvement et aux respectives relations et rythmes, datait déjà, entre nous, de bien longtemps, si nous prenons en compte les spéculations, aujourd'hui oubliées, de Guerra Junqueiro, que *La Revue* publia à Paris dans son premier numéro de juin 1904, sous le titre "Le Radium et la Radiation Universelle". La rédaction informait alors ses lecteurs que ce nouveau collaborateur était "l'un des grands poètes portugais de notre époque, ainsi qu'un sage profond et audacieux". Si bien qu'en 1910, il revint à la charge dans le journal *A Lucta* (Lisbonne, 7 mars), avec un article qui fut immédiatement publié en français dans l'opuscule intitulé: *Théorie de certaines actions radio-biologiques*, dans lequel, suite à la découverte de la virtualité dont font preuve les phénomènes électriques

¹⁰⁷ Dans l'ébauche d'une rythmanalyse de la *saudade*, il écrit: "L'enfance éternelle du monde est retrouvée dans le cœur du sage. Dans la vie finale, l'homme est transporté, sur les ailes de la métamorphose du rêve, vers le futur de la vie, et le sage récupère pour lui-même l'enfance du monde, illuminée par une nouvelle lueur, dans la "conscience commune" que développeront les générations futures des nouveaux et incessants labeurs du monde. Vivre, proprement dit, est un art poétique. La grande sagesse consiste à savoir échanger l'intérêt du domaine "personnel", envers le monde et envers les hommes, contre le suprême désintérêt de qui, par l'esprit, se positionne d'ores et déjà dans l'au-delà de la vie. Et la *saudade* devient l'inverse de l'angoisse d'attendre, dans la foi et dans l'espoir d'un monde meilleur: d'autres, ayant une autre vision, peuvent accomplir bien plus que nous" ("A Filosofia do Momento Actual", Communication présentée au Premier Congrès Brésilien d'Ecrivains, promu par l'Association Brésilienne d'Ecrivains - ABDE, São Paulo, du 22 au 27 janvier 1945).

dans le changement de l'équilibre des organismes, il défendait que, dans la succession des formes naturelles, "la substance biologique a hérité de l'électricité de la substance brute, mais l'a progressivement disciplinée et adaptée à ses fonctions et dynamismes". À son tour, Joaquim Domingues commenta: "Comme si l'évolution des formes naturelles pouvait être vue comme un processus graduel de conjugaison d'énergies élémentaires, s'élevant à des rythmes de plus en plus libres et susceptibles d'harmonisations supérieures, remplaçant la monotonie initiale. C'est une vision qui, outre le ton idéalisé et lyrique, se rapproche des idées défendues aussi bien par Gaston Bachelard, que par Louis de Broglie. Ce dernier, par exemple, à propos de la critique des notions d'espace et de temps de la physique classique résultante de la théorie de la relativité, affirme que, "en associant à travers le principe d'inertie de l'énergie la notion de masse à celle d'énergie, la matière s'est, pour ainsi dire, dématérialisée, perdant son aspect substantiel et le réduisant à une simple forme d'énergie" (*Para Além da Ciência*, Porto, 1980, pp. 136-137)¹⁰⁸.

Le recul génétique de la philosophie du rythme, si nous nous en tenions à l'aspect philosophique, pourrait encore nous mener, dans la distance incertaine de notre tradition mathématique et poétique, à l'ontologie de la relation et du mouvement et à la cosmologie de la "liaison

¹⁰⁸ Joaquim Domingues, "Lúcio dos Santos e a Ritmanálise", in *De Ourique ao Quinto Império – Para uma Filosofia da Cultura Portuguesa*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, pp. 218-219.

de toutes les parties de l'Univers entre elles", développée par Silvestre Pinheiro Ferreira en dialogue avec les *Catégories* d'Aristote, avec la *Monadologie* de Leibniz et avec la pensée scientifique contemporaine, à partir du Brésil depuis 1813, donnant lieu à sa théorie de l'harmonie de l'univers. Outre la tradition orphéo-pythagorique, le mouvement de la mer serait également la base de la confirmation démonstrative d'une bonne partie de la théorie de ce philosophe luso-brésilien¹⁰⁹.

Sur le thème, "Rythmanalyse et pythagorisme", Joaquim Domingues, "sans aucune prétention outre celle d'indiquer certaines pistes de lectures", mentionnera l'œuvre du mexicain José de Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoria del ritmo*, de 1916. Joaquim Domingues affirme au sujet de celui-ci et de Lúcio Pinheiro dos Santos que "tous deux s'accordent par un diapason commun que nous retrouvons représenté dans d'autres œuvres significatives de l'époque, lesquelles, bien qu'elles ne soient pas considérées comme des éponymes du XXème siècle, indiquent une direction alternative, qui fut d'une certaine façon interrompue". Il poursuit: "Dans cette optique, il convient de mentionner qu'en 1917 a été découvert à Rome l'édifice souterrain qui, entre autres, donna lieu à la magistrale étude de Jerónimo Carcopino, *La Basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure* (Paris, 1926/1927), de laquelle résultat une perspective totalement nouvelle de

¹⁰⁹ Voir notre étude *A Teoria Silvestrina da Harmonia do Universo*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

l'histoire du pythagorisme dans l'Antiquité. Celle-ci fut, d'une certaine façon, confirmée, bien que sous une orientation différente, par Matila Ghyka, auteur de la première version de l'œuvre postérieurement intitulée *Le Nombre d'Or*, parue en 1927. Il convient ici d'ajouter, dû à l'importance qu'elle a eu pour nous, la direction imprimée par Almada Negreiros à son œuvre de spéculation et de création artistique, surtout suite à la dite *question des Panneaux*, de par la façon dont elle s'inspire, tout particulièrement, des études de Lima de Freitas, à qui nous devons l'édition de 1982 du volume *Ver*, rédigé en 1943 par l'homme d'*Orfeu*"¹¹⁰.

Une théorie picturale du rythme est, en effet, présente parmi les desseins du peintre Lima de Freitas qui définit le rythme comme étant "une forme des formes, la façon d'être des formes, *la forme de l'être dans les formes* - première transcendance des apparences"¹¹¹. Si le dessein renferme force et rythme, l'organisation, la structure et l'unification de la connaissance reviennent au rythme; chef d'orchestre des formes, il est réellement la conscience de la conscience des formes. "C'est pourquoi le rythme est le plus viril composant de la peinture" ¹¹². Néanmoins, "si le rythme insuffle un esprit aux formes, la couleur leur insuffle une âme". Pour le peintre philosophe, la couleur est "la rencontre avec l'univers", "résonance affective", "température", en d'autres termes, "le composant le

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 217-218.

¹¹¹ *Pintura Incómoda*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1965, p. 73.

¹¹² *Ibid.*

plus "féminin" de la peinture" ¹¹³. Dans ce que nous pourrions désigner de cosmologie chromatique, les couleurs correspondent aux éléments primordiaux, "le bleu à l'air, le vert à l'eau, le rouge au feu, et le marron à la terre" ¹¹⁴. Commentant les *Six Principes de la Peinture* de l'artiste chinois du Vème siècle Hsieh Ho, Lima de Freitas écrit: "une peinture doit manifester la fusion entre le rythme de l'esprit et le mouvement des choses vivantes"¹¹⁵. Ouvrant certains scénarios à la rythmanalyse, comme celui du jeu tensif des formes, comme celui de la dialectique vibrante entre forme et couleur, ou celui de l'ambivalence émotive et symbolique de la couleur, il importera également de voir quelle expression propre cette rythmique picturale a trouvé dans les travaux du peintre et illustrateur qui vit dans le chef-d'œuvre "une aventure à la frontière de l'humain", un point de tension maximale convergent des plus profondes énergies du passé et d'une irruption du futur¹¹⁶.

La véritable compréhension du temps est d'ordre rythmique. S'écartant d'une représentation linéaire d'un temps homogène et uniforme relatif aux évènements historiables, la gnoséologie rythmique de l'histoire de Eudoro de Sousa trouve, sous la structure polaire des phénomènes

¹¹³ *Ibid.*, pp. 74-75.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

historiques, "la texture du temps différenciée et hétérogène"¹¹⁷. "Le passé et le présent sont les deux pôles de la réalité historique" dont la connexion qualitative rend précisément possible la "véritable histoire". Ce que celle-ci présente, est le passé d'un présent et le présent d'un passé. C'est la connexion intime entre ce présent-*ci* et ce passé-*là*, les deux pôles temporels d'une réalité *historiable*, qui rend possible la force rétroactive qui expose le passé à la compréhension du présent. D'après Eudoro de Sousa, l'opportunité, tout comme l'inopportunité, de la connaissance historique éclot dans les syntopies du temps vivant: "Et dans les mailles d'un tissu d'évènements vivant, qui naissent d'une rénovation *rythmée* naturelle ou spirituelle, et non par un artificieux compas *mesuré*, dans les mailles d'un tissu visant, - répétons-nous -, d'évènements qui, bien qu'ils soient différents, s'assimilent et, sans se répéter, se rénovent, - celui qui ne craint pas de briser la fine croute de l'habitation culturelle, pour descendre jusqu'à l'endroit où coulent les eaux inépuisables du savoir authentique, trouvera la solution à beaucoup d'énigmes de l'histoire."

¹¹⁷ Eudoro de Sousa, "Conhecimento do Passado. *Passado e Presente*", in *Mundo Literário*, n° 4, juin 1946, pp. 1, 16. Nous devons à notre ami Joaquim Domingues la connaissance de ce texte (suite à la première édition de *La Philosophie du Rythme*).

Ludwig Klages et la bio-morphologie du rythme. Le contraste de la mesure technologique: répétition et rythme

Outre ces "pistes de lecture", syntonisables avec une philosophie du rythme extrême-occidentale nous croyons, pour notre part, qu'il existe une tradition entre les œuvres qui, selon Joaquim Domingues, "indiquent une direction alternative qui a été d'une certaine façon interrompue", avec laquelle notre vie pensante intuitive a des affinités. Nous faisons référence à la tradition germanique morphologique, romantique et vitaliste, dans laquelle eut lieu une interprétation rythmique du monde et qui fut le point culminant spécial, tardif bien que de synthèse, de l'œuvre presque inconnue de Ludwig Klage *Vom Wesen des Rhythmus*, à partir de 1922¹¹⁸. Malgré l'insuffisance métaphysique du concept de polarité du monde (*Weltpolarismus*) dans la pensée de Klages, en ce qui nous concerne, la qualité considérable de son interprétation bio-morphologique et esthétique de la nature du rythme et l'urgence des questions qu'elle soulève, en

¹¹⁸ Klages fait remonter sa réflexion sur "la nature du rythme" à 1913 avec des reformulations non-structurelles dans les éditions de 1923, 1933 et finalement 1944 de *Vom Wesen des Rhythmus*. Nous suivrons de près, entre autres éditions des œuvres de Klages, *La Nature du Rythme* [traduction et présentation de Olivier Hanse], Paris, L'Harmattan, 2004. Par ailleurs, il convient de noter que si nous mettons l'expression *affinités* en épigraphe pour le présent chapitre, c'est car nous ne faisons pas référence à ce dont nous nous distancions et séparons, aussi bien dans les traditions mentionnées, que dans divers aspects de la pensée de ce philosophe allemand. Il convient également de spécifier que *affinité* n'est pas synonyme d'*identité*.

particulier celle de la relation entre mesure et rythme, justifient une attention particulière.

Essayons de ramener cette tradition plus vers notre présence et notre langue, à proximité de certains pas significatifs de l'œuvre de Klages. Celui-ci invite le lecteur à s'abandonner à la contemplation d'un tilleul vieux de plusieurs siècles, observant sa forme imposante et équilibrée, la suavité avec laquelle les branches s'arquent et le beau mouvement que forme le contours des feuilles, en y reconnaissant un harmonieux ensemble. Tout comme il reconnaitra la nature d'un chêne séculaire dans la forme recoupée de ses feuilles, la forme sphérique de la pomme dans la rondeur du pommier et la forme de cloche des poires dans l'aspect allongé des poiriers, ou la direction de la forêt dans les tortueux chemins dessinés dans l'écorce de l'arbre. À travers des transitions rythmiques, la nature présente, en effet, une harmonieuse complexion, reconnaissable. Celui qui examine la grande symphonie de rythmes a l'occasion d'observer que les marées cosmiques et organiques constituent des formes polarisées d'une totalité rythmique correspondant à des rythmes qui apparaissent aussi bien dans le royaume organique que dans le royaume supra-organique. Nous pouvons affirmer, en dernière instance, que notre terre se trouve sous le signe d'*une pulsation de longue durée*. Concentrons-nous sur le rythme, irrégulier, du dégel de la neige en hiver, sur le rythme annuel de la remontée et de la descente des fleuves, sur l'arrivée des crues du printemps, sur les saisons

pluvieuses des régions tropicales, sur la fluctuation périodique des niveaux d'eau dans les sols, sur la périodicité journalière de la pression atmosphérique, température, humidité et conductibilité électrique, sur les rythmes journaliers, annuels et centenaires de la déclinaison et inclinaison magnétiques, sur la périodicité mensuelle, bisannuelle et annuelle de l'aurore boréale, sur la périodicité des bonaces dans les océans, et ainsi de suite. Lorsque nous considérons les rythmes en tant que *formes*, il est impossible d'ignorer le fait que le rythme, irrégulier, des marées océaniques pourvoit un paradigme pour toute une multiplicité de formations telluriennes. Souvenons-nous des dunes de sable (aussi bien consolidées que mobiles), de l'intérieur océanique des déserts continentaux, des formes ondulées formées par les nuages, des crêtes ondulées des montagnes et des chaînes montagneuses. Les formes typiques de plantes sont récurrentes chez certaines classes d'animaux, tout comme dans les contours de la terre elle-même. Qui ne s'aperçoit pas des similitudes entre la ramure rythmique des arbres et la ramification des réseaux des grands fleuves, ou la ramification similaire à celle d'un arbre des centres nerveux humains? Ce n'est jamais de façon parfaitement régulière, mais bien à des intervalles de temps relativement similaires, que s'alternent le jour et la nuit, la marée haute et la marée basse, les phases de la lune, les saisons, les images du monde végétal; et de la même façon, se suivent la veille et le sommeil, le dynamisme et la fatigue, la faim et la satiété, la soif et son absence, et

même, chez l'homme préhistorique, le désir de copuler et le désintéret sexuel. L'alternance périodique de l'ondulation de la mer trouve sa pareille dans l'effet du vent sur la forêt, sur le champ de blé, sur le sable, c'est pourquoi le rythme ondulatoire est visible dans les rainures et dunes formées dans le sable. À chaque cycle de chaleur de vingt-quatre heures correspond un mouvement périodique ascendant et descendant des feuilles des plantes et avec l'alternance du jour et de la nuit, se produit également l'alternance entre accélération et ralentissement de la croissance des racines et, ainsi, la croissance des boutons, bien que leur rythme ne soit pas le même. Le processus de croissance n'est pas linéaire; il est constant et rythmique. Observant chez l'homme la vie du corps et de l'âme, nous nous retrouvons à nouveau face à la rythmicité, qui le traverse d'un bout à l'autre: pensons à la pulsation, à la respiration, au cycle de la femme, à la variation journalière et annuelle de la masse corporelle, à celle de la taille et à l'alternance, d'origine corporelle, entre enthousiasme, inspiration et nécessité d'isolement réflexif¹¹⁹.

Pour Klages, l'univers s'organise ainsi sur une base rythmique, la science ayant découvert de façon correcte, bien qu'éprouvant certaines difficultés à comprendre sa découverte, que le son, la chaleur et l'électricité possèdent tous une nature rythmique¹²⁰. Dans l'interprétation du philosophe

¹¹⁹ L. Klages, *Sämtliche Werke*, 2, Bonn, 1965-1992, p. 827 e *Vom Wesen des Rhythmus*, Bouvier Verlag, Bonn, 2000.

¹²⁰ *Sämtliche Werke*, 7, p. 329.

du rythme vital, tout comme les Eléatiques découvrirent l'être, ce fut Héraclite qui découvrit l'actualité, qu'il traduisit dans la fameuse formule: "Toutes choses sont en flux" [*panta rhei*]; le flux est l'essence du monde, ou, en d'autres termes, le monde est un évènement sans substrat. Néanmoins, en plus de théoriser au sujet du courant éternel, Héraclite découvrit également dans le processus universel le phénomène du rythme; il est donc le découvreur de la polarité. À l'aide de ce concept, il clarifie l'apparence de l'existence [Dasein] de ce qui dure comme analogue de ce que l'on qualifierait aujourd'hui d' "équilibre stationnaire", c'est-à-dire, l'équilibre entre deux processus inverses¹²¹. Héraclite voyait dans la flamme le symbole de l'actualité, ce qui, selon Klages, nous permet de comprendre que son type de connaissance était d'origine extatique¹²². Disons que dans cet horizon l'expérience bio-morphologique du rythme cosmique se déroule de façon relativement indépendante de la sphère restreinte de la rationalité du principe de contradiction. En effet, pour Klages, "La logique est obscurité organisée. Le mysticisme est lumière rythmique"¹²³.

D'après le philosophe germanique, le champ d'investigation de la nature du rythme appartient au monde des phénomènes et non à celui des choses et du "calcul", puisque le rythme se fait entendre et se dessine dans le monde qualitatif et dynamique du mode de vie expérimental, de

¹²¹*Sämtliche Werke*, 6, p. XVII.

¹²²*Rhythmen und Runen*, Leipzig, 1944, p. 314.

¹²³*Ibid.*, p. 253.

l'intuition des similarités et du mouvement spatio-temporel, des processus et formes de la vibration de la vie, étant même d'une certaine façon inaccessible au monde statique des choses et de la logique, des faits et des causes, où la mobilité cognitive techno-scientifique exerce en général son activité¹²⁴. L'horloge et la vague appartiennent à des mondes différents. Du reste, le rythme et la mesure sont confondus par la plupart des chercheurs qui prennent notre prédisposition plus ou moins inconsciente envers la mesure binaire (le tac-tac-tac de l'horloge est segmenté anthropomorphiquement en tic-tac et ainsi de suite) comme étant le rythme lui-même¹²⁵. Mais si le rythme est un phénomène général de la vie auquel l'homme participe en tant qu'être vivant, la mesure est, quant à elle, une création de l'homme; et d'après Klages, "le rythme peut apparaître dans sa forme la plus parfaite dans l'absence totale de mesure; en contrepartie, la mesure ne peut se manifester sans la participation d'un rythme"¹²⁶. Rythme et mesure ne sont, bien évidemment, pas incompatibles, bien au contraire, ils peuvent même se renforcer mutuellement, mais si la mesure est prise en

¹²⁴ La distinction de Klages place donc d'un côté le plan de la science des phénomènes (*Erscheinungswissenschaft*) et d'un autre le plan de la science des faits (*Tatsachenwissenschaft*) ou de la science des causes (*Wissenschaft von den Ursachen*). Il s'agit en résumé de la contre-position entre la compréhension du mouvement vital et de perspective, et la rationalisation et application techno-scientifique de la mesure (*Takt*).

¹²⁵ Selon Klages, l'inclinaison binaire humaine a pour base le processus biologique de l'alternance pulsative de contractions et décontractions (*La Nature du Rythme*, ob. cit., pp. 55-56 e 91-92).

¹²⁶ *La Nature du Rythme*, p. 38.

considération comme la manifestation de la règle, alors la répétition homogène régulière équivaldra à une sorte de perfection mécanique par rapport à laquelle la danse, le chant ou la marche militaire se trouveront à un niveau inférieur. Dans ce cas, la manifestation la plus parfaite de la règle serait la machine, mais le vers et le geste précisément mécanisés nous paraîtront, de ce fait, sans âme et comme morts, puisque "le mouvement de la machine *annihile* le rythme". Par conséquent, si la règle consiste exclusivement en la mesure, il est impossible qu'elle se lie au rythme sans le détruire¹²⁷.

Dans la nature il n'existe pas de copie ou de reproduction comme c'est le cas dans la reproduction industrielle d'un modèle, mais bien une similitude comme dans l'ondulation marine ou la similitude des individus jamais identiques. Les constructions médiévales en pierre nous paraissent incomparablement plus rythmiques que leurs congénères modernes non seulement dû à la supériorité du sens des proportions mais aussi dû aux variations rythmiques de la mesure, puisque l'on évitait de travailler avec des pierres qui étaient exactement de la même taille et taillées de façon industrielle, afin que les surfaces offrent une variété entièrement captivante. Ainsi, tout produit fabriqué de façon artisanale dépasse, rythmiquement parlant, les mêmes objets fabriqués par une machine. Aucun tapis industriel n'est comparable à un tapis manufacturé pour la même raison et néanmoins

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 38-39 e 83.

avec une reproduction manuelle des lettres. C'est cette variation perceptible d'éléments qui se rénovent dans des transitions perpétuelles, dans certaines limites de tolérance, qui distingue le travail de l'homme de celui de la machine et c'est l'absence de cette variation qui fait que ce dernier soit dépourvu de cette pulsation ondulatoire produite par un mouvement muni d'une mesure et dans lequel se manifestent des oscillations rythmiques¹²⁸.

“Alors que la mesure reproduit toujours la même chose, nous dirons du rythme qu'avec celui-ci nous assistons au retour de quelque chose de similaire; et comme le retour de quelque chose de similaire, relativement à ce qui est passé, constitue son renouvellement, nous pouvons affirmer: la mesure reproduit, le rythme renouvèle”¹²⁹. Au sein de la vie organique, tout se renouvèle et rien ne se répète; les répétitions peuvent être calculées contrairement aux renouvellements desquels nous ne pouvons établir que des approximations. Nous pouvons aspirer à décrire approximativement les rythmes des corps, mais en aucun cas nous ne pourrions les calculer comme nous le faisons pour les procédés mécaniques. La vitesse et l'intensité de la pulsation varient au long de la journée et aucune pulsation n'est parfaitement identique à la précédente. Le battement d'ailes des oiseaux, le trot des chevaux, le glissement ondulatoire des poissons sont rythmiques et ceux-ci seraient certainement incapables de voler, courir ou nager s'ils

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 68-69.

¹²⁹ *Ibid.* p. 63.

suiyaient une mesure exacte¹³⁰. C'est pourquoi, la mesure répète, le rythme renouvèle. "Afin qu'à des intervalles similaires quelque chose de nouveau apparaisse, l'élément à renouveler doit disparaître: c'est là que réside le sens de toute succession et de toute juxtaposition qui - avec ou sans mesure - peut aspirer au nom de rythme"¹³¹. L'essence du rythme est ce *va-et-vient* qui représente le propre mouvement de la vie¹³².

Klages rappelle que la philosophie du romantisme s'est ralliée à la symbolique des nombres de l'Antiquité, de laquelle se moquerait le "mécanisme" qui lui succéda et que l'époque postérieure à celui-ci tenta à nouveau d'imiter, retombant néanmoins dans le calcul¹³³. La philosophie du romantisme était, néanmoins, arrivée à pénétrer le mystère ancestral du chiffre trois, démontrant que le phénomène de toute la vie organique doit être perçu comme une bipolarité à laquelle le tout en tant que troisième élément s'opposerait. Le romantisme élargirait l'idée de polarité au concept de polarité du monde (*Weltpolarismus*) et, en accord avec la langue symbolique de l'Antiquité et de la Préhistoire, il trouve cette polarisation fondamentale entre mort et avenir, qui englobe la totalité de notre monde, dans l'alternance rythmique entre jour et nuit, clarté et obscurité, hiver et

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 66-67.

¹³¹ *Ibid.*, p. 81.

¹³² *Ibid.*, pp. 96-99.

¹³³ *Ibid.*, p. 66.

été, grandir et dépérir, naissance et mort, répartition et conservation, glissant et adhérent, déviation et maîtrise ainsi que dans les oppositions binaires de la terre et du ciel, de la lune et du soleil, de l'eau et du feu, homme et femme, haut et bas, avant et arrière, gauche et droite. Tout comme la Lune est en relation avec la Terre et cette dernière avec le Soleil, celui-ci avec la Voie Lactée et l'immobilité avec le mouvement, ce qui réchauffe avec ce qui luit, l'espace avec le temps¹³⁴. Ce qui nous ramène, rappela Klages, à la reprise faite par les romantiques des mystères de l'Antiquité, tels que ceux d'Eleusis, pour qui la vie des individus s'intègre dans un rythme plus ample¹³⁵. Évoquant le "mourir et devenir" de Goethe, le philosophe du rythme allemand commenta que "le fait de "vibrer" en rythme est, pour l'âme, l'une des façons de pénétrer et de se fondre dans l'océan régénérateur de la vie"¹³⁶. Voilà, d'après lui, ce que prétendait dire l'auteur du mystique qui composa les vers suivants: "Celui pour qui le Temps est comme l'Eternité et l'Eternité comme le Temps, est libre de toute dispute"¹³⁷.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 80-81 e 99.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 99-100.

Digression concernant la marche démesurée des hommes de l'ère technologique en dehors de la rythmosphère

L'impact de la civilisation technologique de la machine et de la mesure techno-scientifique dans le monde de la nature et à l'échelle planétaire est actuellement connu de tous. L'abandon et la méconnaissance, quasiment totaux, du rythme de la vie cosmique et des rythmes humains sains sont également évidents. Dans un tel scénario, il est normal que les hommes souffrent et périssent d'arythmies en tout genre. Ainsi, ce qui semble se produire actuellement dans le monde, c'est cette éclosion, de proportions insoupçonnées, d'une arythmie généralisée, de base anthropomorphique tempétueuse, en inconséquente destruction accélérée des supports de vie sur Terre. De toute part, l'explosion techno-scientifique, avec ses trépidations mécaniques, ses précipités biochimiques et ses radiations malsaines, étiole les sources de vie et mine leurs fondements. Un tel processus ne pourra pas durer beaucoup plus longtemps. Si la terre vivante agonise sous nos pieds, son ancienne immunologie, basée sur le principe d'équilibre, nous réserve assurément des surprises peu agréables. L'espoir résidera, pour ainsi dire, dans la conscience dialectique de cette gigantesque arythmie. Il est presque redondant d'affirmer que, malgré les apparences, *notre époque manque essentiellement de rythme*. Cela est cependant dû à un excès de "mesure". Celle-ci devint, pour ainsi dire, une

troisième nature humaine, au-delà des forces rituelles de la culture, étant donné que les hommes imitent actuellement les machines et les programmes inscrits dans les appareils de la mégapole technologique réticulaire. Partout l'agitation électrique dévitalisante des hommes arythmiques projette, à travers des modèles techno-scientifiques, l'automatisation du mouvement créant des routines de plus en plus faciles à comptabiliser, dérythmant les processus et les êtres. C'est sur un tel aveuglement que repose la barbarie technologique. L'expression "rythme de la vie moderne" était déjà un contre-sens ironique il y a deux siècles de cela lorsque les voix de l'intelligence affirmaient que la technique est une fin et non un moyen¹³⁸. Sans la note dominante de la véritable vie intérieure, la

¹³⁸ Il existe, par ailleurs, dans le rejet de la "civilisation technologique" en bloc, un mélange de puérité et d'étonnement ascétique. Il ne s'agit pas juste de l'aspirine, de l'avion ou du cinéma. Combien d'époques ont pu assister à la magnificence de ces hexagones merveilleusement symétriques et incomparables que sont les cristaux d'eau congelée, auxquels tant de formes organiques s'assimilent et qui semblent même avoir inspiré l'architecture des abeilles et des araignées? Quand vîmes-nous la pulsation de la vie des fonds océaniques et quand reconnûmes-nous à l'évidence la formule essentielle de la spirale dans les images de ces déserts de sols à des millions d'années-lumière de notre planète? Combien de fois nous fut-il possible d'observer, à partir de l'extérieur de celle-ci, ces systèmes de circulation de l'air et de l'humidité atmosphériques que sont les cyclones, parfois avec plus de mille kilomètres de diamètre? En comparant notre cycle circadien avec le mouvement de la Terre, comment ignorer que notre battement cardiaque, tout comme le mouvement d'ouverture et de clôture de nos yeux, est directement lié au double mouvement de rotation et de déplacement de cette planète autour d'une étoile? En quel temps fut-il possible de faire un voyage en automobile, traversant librement plusieurs pays tout en écoutant des symphonies du XVIIIème siècle? Quelles ères eurent l'occasion de voir les hiéroglyphes des dieux égyptiens ou la peinture initiatique des grottes de Lascaux, sans avoir à se rendre à ces endroits? Quand fut-il possible d'obtenir de la myrrhe, cette essence sacrée de l'Antiquité, à la porte à côté de la nôtre et pour deux pièces? Quand a-t-on pu communiquer avec des personnes aux antipodes à travers un *média* portable? Comment dévaloriser le fait de pouvoir consulter une bibliothèque anglaise, perse ou chinoise, par Internet? Le manque d'attention

civilisation "annihile et réduit à l'esclavage", comme l'observa Leonardo Coimbra, "et la machine, en tant qu'être et fin, est le cadavre de l'âme"¹³⁹. Par conséquent, il ne serait pas de trop de réitérer que le "temps" technologique de la répétition uniformisatrice ignore, largement, le temps de la vie, des corps et des âmes, et, dans cette même mesure, dégrade et détruit la vie avec ses âmes et corps. D'après Lúcio Pinheiro dos Santos, le rythme est la propre énergie d'existence à toutes les échelles. L'erreur et le mal sont ainsi les impositions de la mesure techno-scientifique à la réalité rythmique vitale. Parallèlement, dans cette fascination mesuratrice démesurée, la *forma mentis* d'une partie considérable des scientifiques de l'époque semble se former. Seule la plasticité organique de la mémoire et une vive intuition, ouverte à l'incommensurable, peuvent comprendre le rythme vivant et, enfin, il faudra tenir compte du fait que de tels processus, modes de vie, ne sont, en aucun cas, calculables ou mesurables par un quelconque appareil ou système statistique, à moins que ce ne soit de façon très artificielle et avec des applications extrêmement incertaines. "El ritmo

envers tout ceci est évidemment le principal problème, aussi bien pour ceux qui font partie comme pour ceux qui se croient en dehors de la civilisation technologique.

¹³⁹ De la même façon, Carlos Queiroz, dans un poème intitulé "O nosso ritmo", dira au sujet de celui-ci: "Ce n'est pas dans les machines qu'il vit. - C'est là qu'il repose!". Il ajouta:

"Le rythme que nous recherchons
Est dans nos âmes."

no es medida: es visión del mundo”, écrit Octavio Paz. La "conscience écologique" valide sera, par conséquent, celle qui possèdera une intuition du rythme de toute la biosphère de la vie d'une fleur, d'un insecte, d'un ruisseau, ou d'une communauté humaine. Teixeira Rego démontra comment l'altération du régime et rythme alimentaire de l'homme, en passant du royaume végétal au royaume animal, modifia l'histoire de l'humanité et sa relation avec la vie¹⁴⁰. L'expérience qualitative de "l'échelle globale" devra ainsi compléter l'expérience mesurable des écosystèmes composés d'individus, de relations et d'éléments. Il n'est pas moins important d'enseigner un enfant à comprendre une fleur et la façon dont il partage avec celle-ci la relation avec la lumière, l'eau, l'air et la terre, que de lui enseigner à recycler les déchets. À travers l'intuition rythmique partagée fleurit ainsi la véritable connaissance. C'est à travers la connaissance vivante de la symphonie cosmique qu'est possible le bien-être de l'homme dans le monde tout comme, grâce à celui-ci, la possibilité d'une ample et jubilante compréhension de l'univers. En effet, si, comme l'écrivit Novalis, "chaque homme possède son rythme individuel"¹⁴¹, il est également certain que l'homme universel est créé à travers le rythme éminent.

¹⁴⁰ *Nova Teoria do Sacrificio*, Lisbonne, Assírio & Alvim, 1989.

¹⁴¹ Rappelons que la réalisation de ce *seinen individuellen Rhythmus*, mentionné par Novalis, sera uniquement possible, dans sa plénitude spécifique, une fois adjoint à la polarité cosmique ou *Weltpolarismus*.

Entretiens, dans cet immense contretemps généralisé, dans cette marche désorientée des hommes sans relation cosmique, dans cette ère des corps et des âmes errants, se pourrait-il que l'expérience du bon rythme, du rythme correcte et même de l'expérience élevée d'une sagesse du rythme créateur, puisse encore être à temps pour notre époque? Surviendront-ils à l'orée du jeu des polarités en compagnie de la catastrophe imminente? À travers les aiguilles de l'horloge, les âmes humaines contemplant encore les débordements des eaux pérennes. Mais pour le moment, elles semblent incapables ne serait-ce que d'entendre respirer la mer.

III

Le rythme éminent

Connaissance portugaise de la nature

Aussi bien pour la philosophie que pour la poésie véritablement portugaises, la nature vit, est vivante, et représente, en effet, la vie elle-même. Selon l'étymologie de "nature", liée à la naissance, à ce qui est né, elle représente l'acte primitif de naître à travers lequel a lieu la vie elle-même, la naissance. Le mot nature signifie, par conséquent, la source ou le berceau des êtres vivants. C'est pourquoi elle est, bien naturellement, vivante, puisque rien ne peut naître des choses non-naissantes ou mortes. Il est compréhensible qu'elle ait également été dénommée *mater* ("*materia*"), la mère-nature. La nature est, par conséquent, cette naissance sans laquelle rien ne vit ou respire, étant donné que tout ce qui vit respire, et est donc animé. Ce vocabulaire (comme ses congénères) dénote, d'origine, la respiration comme mouvement de la vie, c'est-à-dire, aussi bien le mouvement de l'animation que l'animation du mouvement, tel que nous le trouvons dans le mot *animal* ou dans les contraires expressifs *animé* et *inanimé*. Tout ce qui respire, comme l'arbre, le scarabée et l'homme, est ainsi animé parce qu'il vit, et vit parce qu'il est animé puisqu'il respire. Si, apparemment, seul un être inanimé pourrait supposer (si toutefois il pouvait supposer) que le monde naturel soit une chose inanimée, c'est malheureusement ce que la techno-science suppose: que le monde naturel

est une chose inanimée ou morte ou, tout au plus, un lieu de simple commerce biochimique, bien qu'il existe des *animaux* et que les arbres *respirent* l'air invisible qui circule dans l'atmosphère de toute la planète, permettant la vie. En dehors de la planète, il n'y a pas d'air, tout comme dans la sombre pensée techno-scientifique. C'est pourquoi il est incompréhensible, aux yeux de celle-ci, que les Grecs aient nommé la Terre Gaia, signifiant *joyeux*. Et c'est pourquoi l'expression suivante de Leonardo Coimbra sera tout aussi incompréhensible aux yeux de celle-ci: "le rythme de la Joie créatrice".

Comme nous l'avons toujours su, c'est la température qui stimule et dynamise la vie sur terre, comme par exemple, la croissance des graines intimement liée à la circulation et distribution des marées hydro-aériennes, également mues par la chaleur. La source thermique et lumineuse de ce qui existe dans ce monde sublunaire est une étoile auprès de laquelle se situe la terre et d'où cette dernière obtient de l'énergie, le soleil. À travers la température qu'il exerce sur la révolution de la terre, le soleil dicte le beau et le mauvais *temps* pour les différents espaces de sa circonférence et ainsi les saisons et les calendriers rythmiques pour tous les êtres vivants et éléments. Ce n'est pas par hasard que la médecine égyptienne reposait sur un système de températures. Outre la chaleur qu'il offre à la vie, le soleil lui offre également son modèle morphologique reproduit, par exemple, par les

fleurs¹⁴². De la même façon que celles-ci sont le fruit de la synthèse de la lumière, reproduisant la forme du soleil, nous pouvons affirmer que le soleil lui-même est comme une fleur de lumière, la fleur virtuelle primitive (ce qui fait des champs fleuris, des champs d'étoiles végétales, et du ciel étoilé, un vaste champ de fluorescences énergétiques, le plus étrange des champs de fleurs). La lumière est, en effet, l'énergie qui traverse tout ce qui vit, étant mise en évidence dans l'éclair et dans le feu, jusqu'à la sublime imagination de l'Homme embrasé par la pulsation des mondes. Néanmoins, c'est une chose de parler de la lumière vue de l'extérieure, comme dans les sciences de la radiation: c'en est une autre de parler de la lumière intériorisée dans l'esprit de l'homme, comme dans la science de la lumière complète qu'est la philosophie créationniste: voilà ce qui différencie deux grands points de vue; un horizon, celui du soleil vécu par tout notre être, et la quantification restreinte d'un système photosphérique de gaz. D'un côté, la nature chantera le lever du soleil; de l'autre, elle sera thermodynamisée dans sa mécanique générale. D'où l'invitation adressée aux physiciens par Dalila Pereira da Costa d'observer véritablement l'interprétation de l'énergie faite par les auteurs du mystique sous une autre

¹⁴² Nous reconnaissons le même modèle solaire dans l'orientation énergétique des différents dessins cristalliformes et spiralés du royaume végétal, dont la mathématique organique est, depuis toujours, source d'inspiration des symboles.

forme ou manifestation, comme par exemple à partir de l'expérience animique, avançant finalement vers "la vision totale de la Réalité"¹⁴³.

Comme l'écrivit le philosophe António Telmo partant de l'expérience métaphysique de la lumière, "Dans l'ordre de correspondance de l'espace et du temps, le terme commun est la lumière, à savoir, la médiation. Ceci est, dès lors, évident à travers la correspondance entre le matin et l'orient et l'après-midi et l'occident, ou, dans l'ordre annuelle, entre le printemps et l'automne. Ce lien existant à travers la lumière entre espace et temps est ce qui les rend qualitatifs. L'inexistence de cette relation dans la conscience de l'homme commun ou vulgaire, ce qui revient à dire l'humanité actuelle, fait que, malgré les automobiles et les télécommunications, celui-ci souffre et soit prisonnier de la condition spatiale qui le définit comme corps inéluctablement soumis à la corruption du temps. C'est la lumière qui produit ou crée la qualité; l'homme serviteur de l'espace et du temps indéterminé vit la condition de l'être privé de lumière. Il se trouve au cœur de la nuit, par une nuit sans lune et sans étoiles, image d'un chaos de brouillards et de nuages, mais surtout des exhalations de son propre être dégradé.

"Au contraire, si le temps, de ce point de vue, doit être vu comme le mouvement de la lumière créant l'espace, il est perçu comme la médiation

¹⁴³ Dalila L. Pereira da Costa, *A Força do Mundo*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1972, pp. 122-125.

de celui-ci pour celle qui est en ascension vers la liberté. Jusqu'ici nous avons parlé de "lumière", alors qu'il aurait été plus exact de parler de Soleil. Mais si tous les être englobés par le temps et l'espace se définissent à travers une correspondance analogue, comme celle de l'enfance de l'homme avec le matin, de sa naissance avec l'orient et de sa mort avec l'occident qui précède le nord ou la mort, comme celle de la plante s'élevant de la sombre terre vers le ciel lumineux, il est plus approprié de dire que la vie apparaît comme une manifestation d'une lumière intime, lumière de laquelle le Soleil dans son extériorité est également la manifestation, bien que de nature physique"¹⁴⁴.

Pedro Sinde fait ainsi appel à un "retour à la nature" dans *Terra Lúcida*: "Le retour à la nature signifie le retour à un rythme montré sapientiellement par le cosmos, rythme auquel les religions, d'une façon ou d'une autre, plus ou moins particulière, correspondent liturgiquement"¹⁴⁵. La dynamique spéculative de la métaphysique du rythme de *Terra Lúcida* converge vers le centre de la spirale du mouvement et c'est à partir de là qu'elle accompagne son développement: "Le rythme est un mouvement cyclique, mais spiralé, car la nature se renouvèle à chaque cycle sans jamais se répéter; il exprime le chemin entre deux points: le début et la fin,

¹⁴⁴ António Telmo, "O Vale do Infante", in *Teoremas de Filosofia*, n.º 2, Porto, 2000, pp. 4-5.

¹⁴⁵ Pedro Sinde, *Terra Lúcida*, Porto, Publicações Pena Perfeita, 2005, p. 108. Voir tout particulièrement le chapitre 4, "O ritmo", pp. 108-112.

l'exil et le retour. La vie de l'homme, qui suit ainsi le rythme naturel du cosmos, est alors centrée, en d'autres termes, organisée synchronique- et syntoniquement selon le modèle que la connaissance elle-même reflète en se propageant dans le monde. Suivant le même mouvement temporel, le même ton du rythme cosmique, la vie des hommes s'harmonise avec cette sagesse qui se répercute alors dans des recoins presque inaccessibles des profondeurs de l'âme, devenant cette synchronie, cette syntonie, en une symphonie dans laquelle chaque homme collabore de façon particulière. La fonction du rythme est de placer l'homme au centre, comme dans ces images médiévales de la roue de la vie illustrant un homme prisonnier à la roue montant, un autre descendant, et encore un autre assis, immobile, au centre. Tous trois sont le même homme, puisqu'il est uniquement possible d'être au-dessus du rythme étant déjà rythme, de la même façon que lorsque quelqu'un suit le courant d'un fleuve dans un bateau, comme le bateau est en mouvement, ce quelqu'un sera en mouvement avec le bateau; mais étant lui-même à l'arrêt, assis dans le bateau, il se trouve dans le centre tranquille, en d'autres termes, il se meut étant à l'arrêt"¹⁴⁶.

Le processus d'élucidation de l'expérience de la nature retrouvée convoque les Images primordiales pour le mode de vie intime de l'Homme: "Le christianisme doit retourner sur le terrain et redécouvrir que dans la nature resplendissent des résonances signifiantes, que sa langue est

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 108.

prodigieuse: le cycle de la lumière du soleil ou de la lune - annuel, saisonnier, mensuel ou journalier - par exemple; les plantes organisées simultanément dans leur croissance vers le haut et vers le bas, vers le ciel et vers la terre; le flux et reflux des marées, le cycle majeur et celui des vagues, le cycle mineur (la marée haute n'est-elle pas comme une vague qui vient? Et la marée basse n'est-elle pas comme une vague qui repart?); la source des fleuves et leur débouché dans la mer; la perfection de l'arc-en-ciel qui révèle la lumière en la réfractant; la façon dont la lune et le soleil s'ajustent parfaitement au moment des éclipses, malgré leurs grandes différences de taille et leurs distances respectives par rapport à la Terre; l'oiseau comme intermédiaire entre la terre et le ciel; le taureau qui représente la terre sous forme animale dans sa force, dans sa puissance ou la vache qui par sa docilité représente l'aspect miséricordieux de la terre, la terre nourrissante elle-même; la solidité statique de la terre et le ciel subtil et dynamique - la mère et le père"¹⁴⁷.

Si la nature renvoie à ce qui naît, la science poétique de la philosophie portugaise se place en revanche sous l'égide du *renâitre*¹⁴⁸. Notre compréhension de la nature implique, en effet, une autre sorte d'expérience fondamentale qui transcende amplement l'interprétation

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁸ De la philosophie portugaise est, en effet, issu le discours suivant: "L'Esprit souffle où il le prétend: et tu entends sa voix, mais tu ne sais pas d'où elle vient, ni où elle va: ainsi est quiconque né de l'Esprit"(João, III, 8).

techno-scientifique de l'univers. En effet, selon la doctrine extrême-orientale, la véritable connaissance de l'Univers requiert toujours l'expérience vitale de la métamorphose du connaisseur. De celle-ci émane, au final, le sens renaissant de la nature dans sa vérité intégrale.

Sans nous aventurer dans une théologie du rythme, nous observerons simplement que toute la poétique du rite, et en particulier sous forme de la religion, se coordonne avec le rythme naturel, le ritualisant, découvrant en lui ou lui rattachant, par exemple, l'expérience résurrectrice nocti-diurne ou saisonnière (ainsi les *saisons* correspondent à des *états* entre l'Hiver ou l'Enfer et le Printemps Ressuscité), ou l'expérience de la concentration extatique dans le rythme du vers sacré. Dans ce sens, la "religion primordiale", ou si vous préférez la *tradition*, est toujours une poétique de la nature, tout comme, réciproquement, la nature est la poétique de l'être. C'est ainsi, par exemple, que Teixeira de Pascoaes peut imaginer que "Le Vaisseau, en mouvement sur les vagues, décrit le propre rythme de la Saudade".

Dans un écrit concernant la musique, datant de la dernière année de vie de ce poète, il nous dit que le Cosmos est un Cosmos d'ondes "sonoro-lumineuses", une "Création ondulée" où "il existe des vagues d'âme, tout comme il existe des vagues de connaissance et de probabilité", entre autres. De plus, "le son est lumière entendue, tout comme la lumière est son

visible; c'est pourquoi la lumière est sonore et le son lumineux". En effet, pour le poète, "La musique est l'essence de la Nature, *anima naturae*"¹⁴⁹.

En s'ouvrant à l'expérience importante de la symphonie de la lumière, ou de la lumière symphonique, qui réverbère sur les eaux et de laquelle jouissent de toutes formes les êtres vivants, la philosophie lusitanienne du rythme incite chaleureusement à l'émerveillement face à la notion aurorale de l'immense et luisant univers comme musique lumineuse et lumineuse musique infinie.

***A Força do Mundo* de Dalila Pereira da Costa et le rythme extatique**

La notion de rythme extatique, dans l'acception métaphysique spéciale dans laquelle nous la considérons - rythme éminent -, renvoie à l'expérience de l'extase, bien qu'elle se différencie de celle-ci en faisant référence à la synthèse supra-durable vivante des polarités extrêmes qui la caractérisent traditionnellement¹⁵⁰. Activité considérablement sublime,

¹⁴⁹ Teixeira de Pascoaes, *A Saudade e o Saudosismo* (textes variés et opuscules) [Compilation, introduction, établissement du texte et notes de Pinharanda Gomes], Lisbonne, Assírio & Alvim, 1988, p. 236.

¹⁵⁰ "Car c'est toujours le propre de l'amour de la vérité excessif et non-rythmé d'aller d'extrême en extrême"(José Marinho).

l'expression poétique consacrée *rythme héroïque* lui fait également allusion. À travers le rythme éminent s'offre, enfin, la plénitude de l'expérience de l'harmonie de l'Univers.

Dans l'œuvre désignée dans l'épigraphe, initialement intitulée *A Experiência do Êxtase*¹⁵¹, se trouvent certains points pré-formateurs de l'expérience du rythme dans ce sens singulier, proche de ce que Dalila Pereira dénomme simplement et rigoureusement "Un Rythme de Vie". C'est avec la liberté des préludes que nous recueillons ici, comme des perles luisantes, ces points de départ, tentant d'appuyer méthodologiquement cette brève note finale au précepte de Ricardo Reis: "Une idée parfaitement conçue est rythme en soi". Une exception réitérée évidente, néanmoins indispensable: le type de connaissance auquel nous faisons référence (communément nommé "extatique" et "mystique"), hautement intuitif, dépasse de loin l'horizon cognitif simplement explicatif et analytique, caractéristique de l'expérience scientifico-rationnelle typique de l'ère moderne: étant donné qu'un tel type de connaissance implique, également, un plus grand engagement de tout notre être. Sans cela, point d'affaire. "Car notre pensée presque toujours scindée manque de rythme propre", écrivit José Marinho, visant "le rythme concret et la pulsation

¹⁵¹ Dalila L. Pereira da Costa publia "L'Expérience de l'Extase" dans la revue *Esprit* (n° 11, novembre 1970), texte correspondant à "Três Meditações sobre o Êxtase", le premier chapitre de *A Força do Mundo*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1972.

intime de tout l'immense être"¹⁵². C'est le métier de la science subtile de la haute circonstance que convoque Dalila Pereira da Costa: "Car l'extase est une chose vivante: Quand nous sommes en contact avec elle, c'est avec la véritable vie que nous sommes en contact direct, c'est en elle que nous entrons, comme dans son centre ardent, son cœur secret"¹⁵³. L'expérience de l'extase, "la plus précieuse et haute modalité de la connaissance", requiert vraiment une *métamorphose*¹⁵⁴.

Selon Dalila Pereira da Costa, c'est à travers l'extase que s'est produite la révélation de la vérité au long des âges, se manifestant de façon privilégiée dans "l'expérience mystique, ou poétique, ou dans celle de la mort", traduisant "ce que serait le sacré pour l'homme archaïque"¹⁵⁵. Les

¹⁵² *Teoria do Ser e da Verdade*, Lisbonne, Guimarães Editores, 1961, pp. 72, 108, 126. Le philosophe ami d'Álvaro Ribeiro rappellera, au sujet de la dualité portugaise dramatiquement scindée entre l'empirisme pragmatique et la spiritualité transcendante et messianique, qu'Aristote "est l'un des plus conscients et puissants penseurs de la médiation entre extrêmes", ajoutant que "L'analogie est le mode de médiation, ou tension rythmique, entre l'univocité insensible et la multiplicité sensible" (*Filosofia – ensino ou iniciação?*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 172, pp. 84-85). Le philosophe de la "relation mobile de passage et recours" affirmera de la façon suivante son principe rythmo-gnostique: "ce qui unit scinde, ce qui scinde unit, éternellement" (*Teoria*, pp. 30, 76, 88). Il convient d'ajouter que dans le même passage précédemment cité, José Marinho annonça que "les portugais - mais pas seulement - sont aujourd'hui aptes à se comprendre et à comprendre l'homme à travers leur humanité scindée par des extrêmes" (*Filosofia*, ob. cit., p. 85).

¹⁵³ *A Força do Mundo*, ob. cit., p. 35.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 35-39, 56, 126-131. La mystagogue se réfère à l'extase comme "ce qu'il y a de plus précieux dans une vie humaine" (*ibid.*, p. 49) et à la métamorphose comme "son don le plus précieux" (*ibid.*, p. 35). Elle pourra, à ce propos, faire référence à "Une vie sans cesser, se créant elle-même dans la diversité" (p.37).

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 10, 48, 51, 59, 99-100.

multiples traditions font référence à ce savoir comme étant, en effet, sauveur, illuminant ou de réintégration en tant que savoir qui surmonte toute la dualité, connaissance de l'origine, firmament de liberté et joie lumineuses, *Fons Vitae*¹⁵⁶. La conciliation dynamique des opposés est caractéristique de cette connaissance, de ce ré-enclencheur: dedans et dehors, temps et éternité, même et autre, sujet et objet, tout et rien, être et savoir, unité et multiplicité, immanent et transcendent, mort et vie, terrestre et céleste, âme et corps, spirituel et physiologique, joie et peine, désir et peur, moi individuel et moi absolu, humain et divin, naturel et surnaturel. "Dans l'extase nous connaissons, de manière globale et unitive, probablement comme connaissait l'humanité primitive"¹⁵⁷.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 32. Comme le remarqua José Marinho à ce propos, "les lumières nocturnes et les voix murmurantes du monde mythique sont arrivées jusqu'à nous par différentes voies"; "tout le mythe nous parle de relations de l'homme envers une Nature mystérieuse et secrète ou envers la vie divine d'une incalculable profondeur". Et si "le mythe se situe avant le temps et au-delà du temps", il est également vrai que "les mythes signalent, entre brumes, trois âges: le divin, le cosmique, le simplement humain" (*Estudos sobre o pensamento português contemporâneo*, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1981, pp. 38-41). Faisant référence au premier de ces âges, dont le langage était la poésie, Teófilo Braga fait allusion à la Nature, ce "coin universel, et chaque note de ce concert mystérieux fut un mot du langage primitif. C'est pourquoi la mesure artificielle n'existe pas dans les langues primitives, elles sont toutes rythme, toutes harmonie" (*Poesia do Direito*, Porto, 1865, p. 14). Il ne sera pas de trop de rappeler ici quelques mots de la psychologie de Plutarque: "Les théologiens des siècles passés, qui sont les plus anciens des philosophes, déposèrent des instruments dans les mains des statues de leurs dieux; non pas qu'ils considéraient jouer de la lyre ou de la flûte comme étant un exercice propre aux dieux; mais ils étaient d'avis qu'il n'y avait rien de plus analogique à leur nature que l'accord et l'harmonie". Considérant les mystères de nature hellénique, Eudoro de Sousa nous signale que "la naissance de la mythologie représente le passage du *drame* au *poème*, du mythe sous forme de rituel au mythe sous forme verbale." Un exemple de la métamorphose spirituelle génératrice de la mythologie est la *danse* originale, bien antérieure à l'artificielle, "l'eurythmie native, spontanée et gracieuse dans laquelle, *indifféremment*, la

En un mot, dans cet instant intemporel s'ouvre un "passage". "Quelque chose comme un mur qui, étant invisible, serait durement impénétrable. Et duquel la traversée, l'acte de le perforer, serait comme l'accès à un monde nouveau, l'autre monde"¹⁵⁸. Dans cette subite transformation, celui qui survit à cette épreuve découvre alors un secret merveilleux "comme une chose perdue depuis longtemps et ici enfin retrouvée", se sentant, enfin, "comme s'il avait véritablement traversé le fleuve de l'oubli"¹⁵⁹. "Ici se révèle l'essence glorieuse du monde"¹⁶⁰. En visitant "le centre d'énergie éternelle: le véritable lieu de la vie", on découvre le "pouvoir d'éternelle jeunesse, d'éternelle métamorphose"¹⁶¹. Par l'enveloppement de la "force primordiale" et la transmutation de la

musique est émotive et le mouvement musical. Dans ce sens, la danse est un phénomène cosmique. Il se peut que dans ce sens, les Anciens parlaient de "musique des sphères". "Imaginons alors cette danse humaine, parcelle de la danse cosmique, dans laquelle le rythme corporel prolonge le rythme naturel; dans laquelle le corps humain renouève - et non pas répète -, la même rénovation rythmique de la Nature. Imaginons, quelques instants, que le mouvement même est devenu audible, sans l'aide d'instruments musicaux: - tel est le mythe sous sa forme dramatique. Imaginons ensuite que le mouvement cesse soudainement, mais que la musique et le chant, en cadence, prolongent, ou rappellent, le rythme de la danse: - telle est la métamorphose [...]. "S'il est vrai que l'expression verbale prolonge l'action rituelle muette, il n'y a pas de raison de craindre l'articulation rythmique de la phrase [poétique], attendu que l'activité humaine et toute l'effectivité cosmique est, *par nature*, rythmiquement articulée; puisque le rythme "structure les formes et qualifie les métamorphoses de tout ce qui vit" ("Origem da poesia e da mitologia no drama ritual", *Rumo*, I, 2-4, Lisbonne, 1946; *Dionísio em Creta*, Lisbonne, IN-CM, 2004, p. 106).

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 8-11.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 12, 15, 61.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 31.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 37, 61.

puissance de l'énergie de l'être en nous, par le feu de la grâce opérante, tout l'acte existentiel est modifié en profondeur, la vie se dévoile, la "tendresse secrète" émerge, les arbres sont vus dans leur essence énergétique flamboyante, le simple acte de se promener change, "comme si une personne marchait en l'air, légèrement au-dessus du sol"¹⁶².

Selon Dalila Pereira da Costa, dans la paix suprême de la stabilisation de l'extase prolongée *in medio mundi*, "ce qui se trouve au fond de ce mouvement psycho-cosmique, ce qui le régira, ce qui sera son essence, c'est le rythme"¹⁶³. "Et ce que ressent celui qui entre en contact avec le cœur du monde, qui coïncide avec le centre, qui connaît un état extatique, c'est un rythme de vie, jusque-là inconnu, comme une pulsation, à la fois puissante et douce, qui est ressentie comme la suspension d'un mouvement, ou l'atteinte de son point statique, mais d'où partent, comme d'un germe, concentriquement, des vagues de rythme successives qui s'étendent au monde entier - successivement et infiniment. "Et l'éternité est

¹⁶² *Ibid.*, pp. 67, 71, 72, 75, 85-93.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 97. "Dans l'extase ce qui sera ressenti comme constituant le plus spécifique et précieux de cet instant, sera le rythme, autre et inconnu, dans lequel nous nous sentons, tout à coup, tomber, coïncider". "Un rythme de Vie". "Serait-ce à ce rythme, délicieux, suprême, de limites insoupçonnés, qui représente la plénitude elle-même, que Pythagore voudrait se référer en parlant de musique des sphères?" (*ibid.*, pp. 95-96). Dans le culte de la musique du XVIIIème siècle Dalila écouterait la manifestation du sacré de cet âge de l'homme (*ibid.*, pp. 111-116). Les *Concertos Brandenbourgeois* de Bach, par exemple, célèbrent le contact avec le centre du monde "dans tout son dynamisme, d'un mouvement créationnel incessant, de pure joie, dans des formes qui elles-mêmes se multiplient et se succèdent"; "adorant la mathématique comme science sacrée" et toujours "visant la mystique théologie" (Dalila L. Pereira da Costa, *Dos Mundos Contíguos*, Porto, Lello Editores, pp. 97-106).

ressentie comme cet état, stable, au milieu du monde, cette identité, synchronisation avec le rythme central et premier”¹⁶⁴.

En conclusion, notons que la survie du rythme éminent, ou le mode de vie souverain de la suprématie rythmique, repose bien sur l'intuition opérative des extrêmes rythmés. Les extrêmes sont en contact comme la lumière et l'obscurité, l'un n'existant pas sans l'autre, l'un étant à travers l'autre, dans ce tendre rythme de l'être. Mené par l'amour véritable à flotter au-dessus du monde terrestre vivant, l'esprit heureux contemple la fleur de la vie universelle. Pour celui qui sait enfin que la terre appartient au ciel tout comme le ciel appartient à la terre, chaque pas est nouveau dans cette promenade à travers le royaume des cieux.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 97-98. C'est face à cet horizon que Dalila Pereira da Costa lit l'Histoire du Portugal.

Sommaire

Note
Prélude

I

De la Monadologie Rythmique de Leonardo Coimbra à Lúcio Pinheiro dos Santos et la Rythmanalyse.

Introduction.....
La théorie du rythme dans l'œuvre de Leonardo Coimbra. Le rythme créationniste.....
Le dialogue des précurseurs: Leonardo Coimbra et Lúcio Pinheiro dos Santos Génétique de la Rythmanalyse.....
La Rythmanalyse
Répercussions dans le temps.....

II

Affinités

Pythagorisme et radioactivité: le commentaire de Joaquim Domingues. Peinture, histoire.....
Ludwig Klages et la biomorphologie du rythme. Le contraste de la mesure technologique: répétition et rythme
Digression concernant la marche démesurée des hommes de l'ère technologique en dehors de la rythmosphère.....

III

Le rythme éminent

Connaissance portugaise de la nature
<i>A Força do Mundo</i> de Dalila Pereira da Costa et le rythme extatique.....

Appendice

La Rythmanalyse

(Gaston Bachelard)

4ème de couverture

La philosophie du rythme portugaise se présente comme un modèle de connaissance innovateur pour lequel le rythme est la propre énergie d'existence et ainsi le principe unificateur de la physique, de la biologie et de la psychologie. Mais la convivialité, l'art et l'action sont également rythmiques. L'univers se manifeste dans toute son actualité comme un concert de rythmes superposés, dès la floraison de la lumière, en passant par la pulsation vitale des êtres, jusqu'à l'esprit créateur de Bach. Comment réconcilier les hommes de notre époque avec les rythmes cosmiques et structurants de la vie? Née au Portugal et fruit du génie de Lúcio Pinheiro dos Santos, la Rythmanalyse a pénétré la pensée contemporaine à travers l'œuvre du philosophe français Gaston Bachelard sous forme d'une nouvelle compréhension du mouvement, de la vie et de l'esprit. Ce que cette investigation met, initialement, en lumière, c'est l'origine et le développement de la pensée atlantique du rythme dans une amplitude jusqu'ici inédite.