



SILVINA RODRIGUES LOPES: PENSAR SEM FIM

ee

SILVINA RODRIGUES LOPES: PENSAR SEM FIM

ÍNDICE

SOBRE ESTA EDIÇÃO	11
-------------------------	----

desvio, interrupção, dissonância

CARLOS VIDAL ATRITO E PODER	15
--------------------------------------	----

JOÃO ALBUQUERQUE TRIBOLOGIA DA LITERATURA: SILVINA RODRIGUES LOPES E O CONCEITO DE <i>ATRITO</i>	23
--	----

MAURICIO SALLES VASCONCELOS DEFESA DA LITERATURA	35
---	----

PATRÍCIA SOARES MARTINS APONTAMENTOS SOBRE TEORIA, POESIA E INTERRUPTÃO NA OBRA DE SILVINA RODRIGUES LOPES	45
--	----

vestígio e iminência

GOLGONA ANGHEL «OS PASSOS SOBRE AS FOLHAS»	57
---	----

ALBERTO PUCHEU E DANIELLE MAGALHÃES «TODA A LITERATURA É, AO MESMO TEMPO, JÚBILO E TERROR»	69
---	----

FERNANDO GUERREIRO (DESABRIGAR)	79
--	----

destinar: lançar o dizer

CAROLINA ANGLADA AULA, ENSAIO, POEMA: O DESTINO SEM QUALIDADES	87
---	----

BERNARDO R. B. ESTRANHEZA, POESIA E ENTRE-CORPOS	101
---	-----

MARIANA PINTO DOS SANTOS ALEGRIA PELO MUNDO	111
--	-----

linguagem e experiência

PEDRO EIRAS APRENDIZAGEM DO DEVIR	133
--	-----

IZABELA LEAL G.H. E SILVINA RODRIGUES LOPES: UMA CONVERSA INFINITA	139
---	-----

assinatura, morada, testemunho

MARIA FILOMENA MOLDER <i>AS PALAVRAS PARTEM-SE E AVISAM: NÃO COLAR OS BOCADOS. DÃO CHOQUE</i> ...	147
--	-----

MANUEL DE FREITAS TESTEMUNHO DO ABISMO	159
---	-----

MANUEL DE FREITAS	
<i>POMPE INUTILI</i>	163
NOTA BIOBIBLIOGRÁFICA.....	167
<i>HORS TEXT</i>	172

Este livro reúne leituras que partilham o pensamento do devir desenvolvido por Silvína Rodrigues Lopes. Nesse encontro, que também pode se chamar estudo ou alegria da comunicação, estão presentes o dom e a dádiva, o rigor e a experimentação, o atrito e a dissipação, as conexões e as rupturas, a assinatura e o testemunho, uma multiplicidade dissipadora de saberes (que jamais conseguiremos nomear), como também uma aguda responsabilidade, exigência e respeito aos textos, escavados e defendidos por essa pensadora. E tudo isso nos foi ensinado através dessa tarefa rara que se chama transmissão.

Lembramos, durante a preparação desta edição, que para a nossa mestra, que é também poeta, ensaísta, professora e pesquisadora, as qualidades do memorizável e de fazer memória em conjunto importam muito. Mesmo se malogramos sempre ao falar do que amamos, Silvína nos ensinou a errar, e a errar melhor e de novo. Pensar sem fim, ainda que precariamente nesse presente gesto, é, ao mesmo tempo, um modo de responder e afirmar a força dessa voz nômade, cuja ética da escrita e resistência à homogeneização da cultura se faz cada vez mais proeminente e necessária ao nosso tempo presente.

Sabrina Sedlmayer, Luís Henriques, Carolina Fenati

desvio, interrupção, dissonância

ATRITO E PODER

CARLOS VIDAL

Não creio que possamos de algum modo considerar excessiva a ênfase dada, no contexto da obra reflexiva de Silvina Rodrigues Lopes, ao termo ou conceito de atrito, seja ele empregue na análise literária, seja alargado às artes visuais ou empregue nas artes da (ou no conhecimento pela) audição.*

* Refiro-me a uma incisiva crítica a Diderot protagonizada por Herder (em *Abhandlung über Ursprung der Sprache / Ensaio sobre a Origem da Linguagem*, 1772). Apontando para a escassa proficiência do que considera o ocularcentrismo de Diderot (termo, aliás, mais corretamente oriundo ou aplicado a Descartes do que a Diderot, como teoriza Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (University of California Press, 1993), Herder, quando diante de um animal em sofrimento, refere que Diderot considera que a visão é mais «certa» na transmissão de sensações do que a audição, isto diante de tão dolorosa cena. Do texto de Herder: «Se é certo que, no seu conjunto, a comovente cena de padecimento da infeliz criatura se lhe apresenta velada, não é menos verdade que todos os exemplos nos indicam que o ouvido, precisamente à custa desse véu, se torna menos disperso, mais intenso e penetrante» (*Ensaio...*, trad. J. Miranda Justo, Lisboa: Antígona, 1987, p. 35). Mas Diderot é, quanto aos sentidos (ou quanto às artes), mais ambivalente do que o pretendido pela explícita crítica de Herder. Ora, na sua marcante *Carta sobre os Cegos para uso daqueles que veem*, de facto, refere Diderot que ao cego escapa o sentido do Belo, pois só o entende ligado ao Bem. Mas, por outro lado, é também Diderot quem afirma que essa «limitação» (que, neste caso, não o é) faz com que o cego, usando os termos de Herder, se disperse menos e, quanto ao sentido do Belo, mais certo consegue ser do que aqueles que aí «gastaram rios de tinta». Ou seja, se os sentidos se hibridizam, como vemos, e se são eles os primeiros recetores das obras de arte, também será possível que se hibridizem as «disciplinas» artísticas, diferentemente do defendido por Clement Greenberg, e um conceito dirigido à literatura pode alargar-se a todas as artes.

Aliás, em Silvina, e a considerar a epígrafe da «Apresentação» do importantíssimo livro *Literatura, Defesa do Atrito* (Vendaval, 2003), de Wittgenstein («Nós queremos andar, por isso precisamos de atrito»), o atrito pode ser considerado um constituinte não apenas da literatura ou das artes, mas também da vida ou, especificamente, do ato performativo de caminhar (que as neovanguardas transformaram em obra de arte, ou como tal analisável).

Silvina, criticando Nelson Goodman (*Ibid.*, p. 13-14) e seu famoso *statement* — «quando há arte?» — vai diferentemente reivindicar, da ou para a obra de arte, outro *statement*: «o que é arte» (interessando-lhe certamente mais a resposta do que a interrogação). Nesses termos, quando Silvina recoloca a questão goodmaniana fazendo-a passar de «quando há arte?» para «o que é arte», é, pois, de arte que nos fala. Explicitamente.

Porque o atrito é a condição dinâmica da arte. Sempre. E quando escreve sobre o «tipo de relação» do literário, ou melhor, ecoando palavras de Alain Badiou, quando escreve sobre a vocação que o literário terá de mostrar para *merecer* o nome literário, a autora apresenta-nos duas características (sendo que se substituirmos «literário» por «artístico» estamos no mesmo plano): fala-nos Silvina da não resolução do conflito pragmático *versus* não pragmático (o que supõe a suspensão do sentido; o que, nos meus termos, costumo denominar de uma esfera em que o «interpretável» se dissocia da «interpretação», na medida em que a interpretação sem fim — o verdadeiro atrito — é uma interpretabilidade sem interpretação); e, para Silvina, a suspensão do sentido é também um momento em

que se produz um «movimento do pensamento sem assunto ou tema pré-determinado» (*Ibid.*, p. 14). E por isso é que o poema «O problema da habitação» (Ruy Belo, exemplo bem escolhido por Silvina) nada contém de análise social, e o mesmo é dizer: a obra não possui destinatário (uma «mensagem»), como qualquer obra de arte, do quadro à sinfonia (apesar de Nikolaus Harnoncourt, decisivo maestro e pensador da obra *no seu tempo*, nos falar da música como discurso, *musik als klangrede*, desde os *funerals* ingleses aos *tombeaux* do barroco francês — pois aqui o destinatário é, sobretudo, a condição humana).^{*} Do mesmo modo, não há observador nem espectador de um quadro, nem tampouco uma época que seja sua destinatária, pois o quadro, entidade ótica, destina-se ao Olhar, que habita no mundo (*Regard*, em Sartre),^{**} e é nesse habitar que ele assesta sobre nós que para ele nos escoamos, e assim tomamos consciência de quem somos (mais do que daquilo que vemos).

O Olhar é uma presença permanente e indefinida, que recebe o quadro tanto quanto qualquer indivíduo que passa numa praça pública (o qual, aliás, também nada observa, antes se sente observado, perseguido — dirá Sartre que ele é «atingido»).

Desse modo, a arte, sem assunto, sem interpretação (mas interpretável, que é uma *anterioridade sem movimento* ou evolução/finalidade), liberta-se da «função de ser arte» que a nossa sociedade lhe pretende impor para que consumamos uma

* Cf. Nikolaus Harnoncourt, *Baroque Music Today: Music as Speech*, trad. Mary O'Neill, Portland: Amadeus, 1995.

** Ver Parte III, secção IV do Capítulo Primeiro de *L'Être et le Néant: Essai d'Ontologie Phénoménologique*, Paris: Gallimard, 1943, pp. 298-349.

imagem que, ela sim e não a obra de arte, nos obriga a relacionarmos-nos uns com os outros (o verdadeiro a não ser mais do que um momento do falso, como diria Debord). É também dessa «função» que nos liberta o atrito (ou seja, a arte), função que é materializada na hipótese do sentido e da interpretação. Que, como escreve Susan Sontag, apenas serve para preservar aquilo que já morreu: a arte que responde à função, papel, obrigação e interpretação não apenas morreu, mas nasceu «morta», apesar de plena de honrarias e devoções. O atrito é, pois, o inverso da interpretação, esta uma função redutora, integrante da obra irremediavelmente do passado (essa, sim, com época e destinatário e, inevitavelmente, sucesso, sempre bem-sucedida no seu tempo, *pompier, salonnard!*). Só há atrito quando a obra se manifesta, aqui e agora (ambos infinitamente prolongados) e nos afronta, só há interpretação quando a obra se quedou paralisada no seu tempo (passado).

Susan Sontag: «A interpretação, portanto, pressupõe uma discrepância entre o claro significado do texto e as exigências dos leitores (posteriores) [enquanto o atrito supõe uma clara dissensão entre o significado do texto e o próprio texto, sublinhado meu]. Ela [a interpretação] tenta solucionar essa discrepância. O que ocorre é que, por alguma razão, um texto se tornou inaceitável [enquanto o atrito da obra nem é inaceitável nem aceitável] e, entretanto, não pode ser desprezado. A interpretação é uma estratégia radical para a conservação de um texto antigo, considerado demasiado precioso para ser repudiado, mediante a sua recomposição. O intérprete, sem na realidade

apagar ou reescrever o texto, acaba alterando-o. Porém, ele não admite tal coisa. Ele afirma que pretende apenas torná-lo inteligível, revelando o seu verdadeiro sentido».* O erro é pois duplo: uma soma de leituras significacionais, uma semiose ilimitada, é a prova (palavra estranha, mas que Silvina não a teme) de que «a» leitura não existe, por um lado; por outro lado, a revelação do verdadeiro sentido de uma obra, voltando a Silvina, é sinal de que a obra existe sem atrito. Logo, não existe. Não é nem obra nem arte. Nesse contexto, que obras merecem ser *obras de arte*, plenas de atrito anti-interpretacional?

Diria existirem, assim, dois tipos de obras: uma, a que ao longo dos anos/séculos promove uma acumulação de sentidos, *todos eventualmente acertadíssimos*, e porque cumulativos e acertadíssimos se anulam entre si. Se tudo está certo e, ao mesmo tempo, diverge, então nada está certo. A interpretação, aqui, é o que eu chamo de invisível ou inexistente. O tudo (o todo) só pode ser uma forma ou fórmula do nada. Exemplo? *Las Meninas*, Velázquez, 1656. Por isso, biógrafos (Antonio Palomino) e exegetas (ou rivais) próximos de Velázquez nunca chamaram «quadro» a *Las Meninas*, mas antes um «capricho», que Cesare Ripa e Palomino consideram a forma mais elevada de pintura. Este é um atrito, digamos, *sem descanso*, cumulativo e interminável, pois não o pode ser de outro modo. Impõe a exegese e o seu fracasso. Outro tipo de obra de atrito surge quando, ao longo da obra ou trabalho, tudo parece claro e sequencialmente

* Susan Sontag, *Contra a Interpretação*, trad. Ana Maria Capovilla, Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 14.

«correto», mas (como o *punctum* de Barthes?), num determinado ponto algo acontece, ou desse modo inexplicável, termina a obra, de tal forma ou desenlace que não conseguimos divisar o sentido do todo (por vezes apenas por «causa» de uma frase, de uma palavra): veja-se o final de *Parsifal* de Wagner, quando o redentor, o Parsifal das inúmeras provas na floresta e da recusa do amor de Kundry (a mulher amaldiçoada que traz consigo o seu castigo desde os tempos da Crucificação do Filho do Homem, de quem se riu), chegado para salvar a comunidade do Graal em crise, ouve estas palavras no cântico final: «Höchsten Heiles Wunder! / Erlösung dem Erlöser!». Como? Porque se diz redenção ao redentor e que se redima o redentor para realizar a redenção? Em usuais traduções inglesas: «Miracle of Supreme Salvation! / Our Redeemer redeemed!». Francês: «Saint et pur miracle! Rédemption au Rédempteur!».

Wagner explicou a Cosima o sentido deste final da sua ópera testamento («translúcida», como lhe chama musicalmente o maestro londrino Antonio Pappano): *persigo um Cristo sem Pecado* (cito de memória).

Como em *Las Meninas*, em *Parsifal* o atrito (ou o interpretável sem interpretação) é sempre coletivo. Stoichita, Félix da Costa, Palomino, Justi, Jonathan Brown, Foucault, Ortega, Enriqueta Harris fizeram *Las Meninas*. E também um coletivo fez *Parsifal* (os seus mais estimulantes diretores de cena e diretores de orquestra), mas tudo terá começado nas fontes wagnerianas medievais profundamente modificadas pelo poeta libretista. Nada aqui se relaciona com a interpretação em Sontag.

Porque esta é uma acumulação de leituras pretendidamente «certas», enquanto as de Wagner ou Velázquez elas se sabem apenas parcialmente «certas». Preocupação de Silvina, conhecer o ponto em que vacilam as leituras corretas e erróneas, a sua inexistente diferença. Silvina fala em «poder». Ora, só o poder desfaz essa hibridação. E o atrito é uma arma que atinge o poder. Não o destrói, mas diz-nos onde ele se situa. Talvez seja o mais importante.

TRIBOLOGIA DA LITERATURA: SILVINA RODRIGUES LOPES E O CONCEITO DE *ATRITO*

JOÃO ALBUQUERQUE

Ler a obra de Silvina Rodrigues Lopes é tarefa que se afigura sempre exigente para qualquer um. Trata-se de uma ensaísta que pensa conceptualmente, avessa a futilidades retóricas e a abordagens simplificadoras dos temas, textos ou autores com os quais escolhe relacionar-se. É, pois, de uma teórica que falo, mas de uma teórica singular, para quem a racionalidade conceptual só tem cabimento na sua indissociabilidade do emocional e do perceptivo, na confiança e na valorização da precariedade, da incerteza e da alteridade do relacional. Justamente (no duplo sentido de *precisão* e de um *acto de justiça*, na sua desmesura) motivado pela singular amizade intelectual que, em determinado período da minha vida, construí com Silvina Rodrigues Lopes, recomencço, com este breve comentário, uma reflexão em torno de um conceito que desempenha funcionalidades importantes na sua obra, o conceito de *atrito*.

Para tal, gostaria de começar por evocar uma frase de Ludwig Wittgenstein que Silvina Rodrigues Lopes usa como

epígrafe na apresentação do seu livro *Literatura, defesa do atrito*: «Nós queremos andar, por isso precisamos de atrito. Regressar à terra áspera!»* O termo atrito é usado pelo filósofo austríaco de uma forma que contraria o uso comum, entenda-se, enquanto condição necessária ao movimento, não enquanto factor que o dificulta ou impede. No entanto, cumpre assinalar que, do ponto de vista científico, ambos os usos estão correctos. No intuito de ampliar a operacionalidade do conceito no âmbito das Humanidades, merece a pena trazer à colação algumas noções e pressupostos que a ciência lhe apõe, fazendo notar, em primeiro lugar, que o atrito é um componente fundamental da tribologia (do grego τριβω «tribo» significando «esfregar, atritar, friccionar, desgastar», e λόγος «logos» significando, entre outros, «razão, estudo, ciência, discurso»), disciplina que Peter Jost definiu como «a ciência e a tecnologia da interacção de superfícies em movimento relativo e práticas associadas»**.

No âmbito da tribologia, o atrito é considerado uma força de resistência ao movimento. No detalhe da figura 1, vê-se como essa força de resistência ocorre por efeito do contacto das irregularidades das superfícies em interacção. No entanto, o atrito é necessário ao movimento na exacta medida em que o contraria, garantindo tracção (do latim

* Wittgenstein, Ludwig. *Fiches*. Paris: Gallimard, 1971 (*apud* Lopes, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012; p. 11).

** Entrevista com H. Peter Jost (tradução minha), vista em 9 de Novembro de 2020. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20160201102317/http://www.machinerylubrication.com/Read/834/tribology-jost>>

tractiōne «acto de arrastar»), a qual, por sua vez, desempenha um papel fulcral na variabilidade e controlo do movimento: entenda-se, na aceleração, na desaceleração e na mudança de direcção. Se, por um exercício de imaginação, se considerar que, antagonicamente à terra áspera de Wittgenstein, o bloco e o piso da figura 1 são superfícies perfeitamente lisas (ou seja, que o atrito entre elas é nulo), então, mesmo que o bloco tivesse um motor que pudesse acelerá-lo, um freio para desacelerá-lo e um volante para mudar de direcção, nenhuma dessas operações sucederia na prática, pois não existiria adesão das duas superfícies em contacto. Apenas pela aplicação de uma força exterior poderia haver movimento, o qual seria linear (no sentido da força aplicada) e teria, na ausência de atrito, uma velocidade invariável. Esses breves comentários ilustram, simplificadaamente, a importância do atrito no movimento. Talvez seja escusado dizer que uma resistência demasiada (uma força de atrito superior à força aplicada) impede o movimento. Todo o esforço de um engenheiro está em estudar a complexidade (os factores químicos, físicos, mecânicos, e materiais) das interacções e em ajustar as condições de atrito do movimento segundo parâmetros de eficácia e de eficiência, tendo em vista as finalidades projectadas.

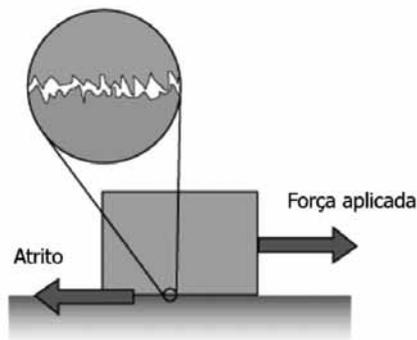


Figura 1 — Detalhe da força de atrito

Existem, contudo, importantes diferenças entre a literatura e a ciência. Pois, se ambas querem garantir movimento, os efeitos que aquela causa, sejam eles políticos, sociais, económicos, estéticos, ou outros, não são projectáveis, nem os múltiplos elementos que se imbricam e formam a sua complexidade são da ordem do mensurável. No entanto, apesar dessas diferenças, tanto a noção de interacção entre duas superfícies em movimento relativo contida na definição de Jost como as implicações do conceito de atrito revelam-se assaz úteis para pensar alguns aspectos do fenómeno literário.

Na obra de Silvina Rodrigues Lopes, o atrito surge associado a uma crítica da literatura que reforça a ideologia da cultura. Quais as características desta literatura e desta ideologia? Trata-se de uma literatura identificável com determinadas significações do senso comum, e que, pela sua fácil assimilação e inocuidade, entenda-se, por não gerar um questionamento

dos valores e das lógicas que se têm por adquiridos e que constituem as condições de possibilidade das estruturas do poder económico e político, acaba por beneficiar, numa espécie de troca, dos recursos, mecanismos e meios de comunicação dessas estruturas: quer congestionando a maioria das vias de distribuição (as grandes editoras, que colocam os livros em destaque nas grandes livrarias, nos hipermercados, nas estações dos correios, bombas de gasolina, etc.), quer ocupando quase em exclusivo os lugares de divulgação, legitimação e consagração (os jornais, os programas de televisão, os eventos em certos lugares, promovidos por certas pessoas e instituições, os prémios literários, etc.). Esse tipo de obras fomentam apenas uma cultura de consumo e de entretenimento (e, por isso, são obras de desgaste rápido), realizando cada uma delas um mesmo movimento circular fechado, uma eterna repetição do mesmo, que se caracteriza pelo estabelecimento, em última instância, de uma relação com o leitor externa ao texto, do tipo objecto-sujeito — lê-se para se obter o prestígio de ter lido a obra x, y e z, para confirmar o merecimento do sucesso ou do insucesso de tal obra ou de tal escritor, para se mostrar actualizado quanto às tendências do gosto e da moral, numa palavra, para participar (também) culturalmente na economia e na sociedade tal como estas existem. Esse reforço mútuo da literatura e da cultura configura um movimento desfasado do movimento real do mundo —que tem os seus ritmos variáveis e a sua alteridade —, pois se as obras literárias executam uma imitação acrítica, uma repetição do mesmo, a cultura é o

«manto liso»* no qual esse movimento, por não estar sujeito a uma significativa força de atrito, pode perpetuar-se em circuito fechado.

No sentido de construir uma cultura viva, na qual a inocuidade e o seguimento de modelos e prescrições dão lugar à afirmação das singularidades e das diferenças, Silvina Rodrigues Lopes propõe que as obras literárias estabeleçam uma relação tribológica com o leitor, na qual a interacção das superfícies — pois desconhece-se tanto o que o texto como o que o leitor são em si-mesmos — só pode ser pensada na inseparabilidade dos termos. Além deste aspecto, e como o leitor e o texto guardam, na interacção, a sua contingência (isto é, o seu segredo), o movimento-encontro entre eles nada reflecte que seja passível de absolutização, mas tão-só aquilo que o texto e o leitor são um para o outro. Desenvolva-se o exposto através de uma passagem de uma das conferências dadas por Jorge Luis Borges em Harvard College, em 1967, «O Enigma da Poesia», na qual é evocado o pensamento do Bispo Berkeley para metaforizar o efeito poético como resultado de um encontro:

Por falar no Bispo de Berkeley (...), lembro-me de que ele escreveu que o sabor da maçã não está na própria maçã — a maçã não se saboreia a si própria — nem na boca de quem a come. Requer um contacto entre as duas. O mesmo sucede a um livro ou a uma colecção de livros, a uma

* Lopes, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012, p. 14.

*biblioteca. Na verdade, o que é um livro em si? Um livro é um objecto físico num mundo de objectos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então chega o leitor certo e as palavras — ou melhor, a poesia por trás das palavras, pois as palavras em si são meros símbolos — saltam para a vida e temos uma ressurreição da palavra**.

Note-se que apenas o leitor certo pode dar vida às palavras, que a poesia depende daquele para se manifestar. Por conseguinte, cada leitura na qual a poesia aconteça implica uma alteração de referencial, materializada numa afectação profunda — um devir — do leitor, na produção de intensidades cuja singularidade invalida qualquer Verdade absoluta que antecipe e subsuma o poema, ou qualquer matriz teórica que se queira aplicar à interpretação do texto em causa.

Se a citação borgiana e as considerações tecidas reforçam a aplicação parcial da definição de Jost ao âmbito literário, nelas não estão contidas quaisquer referências ou alusões a uma ideia de *atrimento* que actue no movimento-encontro do texto-leitor. Para a introdução da força de atrito na discussão, recorra-se a duas das várias críticas que a substância da literatura de consumo merece por parte de Silvina Rodrigues Lopes e que convergem para a problemática da produção de sentido: a crítica que incide na codificação formal rígida, assente em pressupostos técnicos, dos textos; e a crítica do acabamento das obras, pelo uso de uma linguagem que não

* Borges, Jorge Luis. *Este Ofício de Poeta*. Tradução Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 2010, pp. 8-9.

se confronta com os seus limites e que, por essa razão, apenas propicia o acesso a um sentido, unívoco e indiscutível.

O que está em causa na primeira crítica é a mera aplicação de um método científico à construção de um texto, consubstanciado na utilização de técnicas (quer estruturais, na construção de totalidades, sujeitas aos princípios de causalidade e diacronia, quer no detalhe, na geração de comparações, efeitos acústicos, e efeitos de pontuação e sintaxe) que predeterminam se o mesmo tem ou não o direito de agradar. A literatura não pode, para Silvina Rodrigues Lopes, ser equiparada a qualquer forma de conhecimento especializado — a uma ciência ou a uma tecnologia —, já que «não se trata apenas de conhecimento, mas de iniciação, através do pensar, a uma dimensão da existência não vinculável a um círculo de competências e teorias»*. A recusa de qualquer conceito de beleza ou adequação esteticamente aconselhável da expressão àquilo que se expressa através da linguagem introduz atrito na relação entre o texto e o leitor na medida em que o sentido se desbarata e se desmultiplica na introdução de intempestividades — desvios, mudanças de direcção, acelerações e paragens bruscas, em suma, a hibridização formal das linguagens — nas etiquetas normativas do gosto, que criam concepções atemporais de vida, causalidades mágicas, que musicam os textos atonalmente, que fragmentam e dividem a leitura, acidentando-a e obstruindo a linearidade do seu curso.

* Lopes, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012, pp. 92-93.

A segunda crítica incide naquilo que chamamos linguagem literária, entenda-se, no uso de estereótipos e no estilo argumentativo, muito usados, por exemplo, respectivamente, na literatura sentimentalista e na literatura de protesto. Esse tipo de linguagem, ao mostrar-se incapaz de deslocar as significações do senso-comum, não entra em relação com o mundo, não o reordena. Não se pense, contudo, que isso corresponde, na obra de Silvina Rodrigues Lopes, a uma defesa da originalidade. Esta implica uma desterritorialização infinita da linguagem incompatível com o recomeço (a repetição com diferença) que salvaguarda a autonomia relativa da arte, isto é, que mantém a capacidade de atrair o leitor e com ele relacionar-se de um modo crítico. Uma originalidade que rompa radicalmente com toda a história da literatura corre o risco de gerar um atrito superior à força motriz do desejo desencadeada no leitor, impedindo o movimento. A reordenação da significação da linguagem deve gerar distância entre o texto e leitor, mas não tanta que desapareça do campo de vista deste. Deve produzir estranhamento, mas não absoluta incomunicabilidade. Tal como sucede nas questões formais, o importante é introduzir irregularidades, imperfeições, criar vazios, que suscitem mal-entendidos, leituras aproximativas, encontros inauditos.

Mesmo quando o texto se apresenta como um todo, como certos poemas ou certos romances, esse todo só tem, para Silvina Rodrigues Lopes, uma funcionalidade efectiva se for um todo aberto à reescrita pelo leitor. Este torna-se parte

do *mecanismo literário* na medida em que o texto, como um todo (aberto), produza nele um (ou vários) efeito(s) de ordem intelectual-emocional, que, no entanto, sofre(m) variações de acordo com os sentidos que as imperfeições (o atrito) vão abrindo. Deste modo, a literatura não se limita a cumprir uma função utilitária, determinada, junto do leitor. Constituída por uma profunda realidade humana — conceptual, rigorosa, inteligente e racional, ao mesmo tempo que apaixonada e imperfeita (atritada, desviante, diferenciante) —, a literatura não tem um sentido único, antes propicia o acesso ao sentido, faz sentido(s) — mantém em permanente funcionamento o processo de construção de sentido. Para que tal suceda, o leitor tem um papel indispensável. Silvina Rodrigues Lopes não atribui maior importância ao(s) efeito(s) que cada obra literária singular exerce sobre o leitor do que aos efeitos que cada leitor, por meio da singularidade de cada leitura, exerce sobre a obra. Em vista desse princípio, a sua ideia de cultura — uma cultura viva — privilegia a figura do leitor em detrimento da figura do autor, já que naquele a atenção, a paciência e a alegria inquieta (perante o incompreensível) são as faculdades do espírito que propiciam a aprendizagem do desaprender e estimulam a criação. Termino este breve comentário citando de novo Jorge Luis Borges, que reclama para si, não são raras vezes ao longo da sua obra, o estatuto de leitor (anónimo, trabalhador, paciente, hospitaleiro), como por exemplo no prólogo da primeira edição da *História Universal da Infâmia*: «Por vezes creio que os bons leitores são cisnes

ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores. (...)
// Ler, para já, é uma actividade posterior à de escrever: mais resignada, mais cortês, mais intelectual»*.

* Borges, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Tradução: José Bento. p.297. Lisboa: Editorial Teorema, 1998.

DEFESA DA LITERATURA

MAURICIO SALLES VASCONCELOS

Numa entrevista concedida à revista *Sibila**, Silvina Rodrigues Lopes deixa à mostra o lugar em que a noção de performatividade alcança em sua produção teórica. De um modo incisivo, o conjunto de seu trabalho crítico contribui para que em língua portuguesa se articule uma concepção atuante acerca de *processo-procedimento-performance*, em sincronia com proposições norteadoras da literatura, das artes e da filosofia contemporâneas.

Ao tomar uma trilha diferenciada daquela percebida, numa base wittgensteineana, nos ensaios e na poética de Lyn Hejinian, assim como se distingue da que busca o projeto de uma pensadora como Avital Ronell ao desdobrar o legado de Derrida numa analítica semiótica, capaz de incidir na reconfiguração do que se entende como crítica e história culturais, Silvina Rodrigues Lopes firma seu foco precisamente no que está definido no título de um de seus livros: *Literatura, Defesa do atrito*.

* *Sibila* — Revista de poesia e crítica literária. «Poesia e teoria na era da indiferença». <https://sibila.com.br/critica/poesia-e-teoria-na-era-da-indiferenca/4625>. São Paulo, 25/2/2011.

Passando por inúmeras referências crítico-teóricas, sempre num direcionamento de cariz filosófico, todo um universo de recorrências observáveis em diversas partilhas do que resta hoje de uma possível «análise literária», acaba por atingir um eixo formulativo seminal. Dota-se este de amplificada potenciação para desmarcar sua pertença a um delimitado campo de estudo, ao mero alinhamento atualizador de uma abordagem específica de leitura.

Muito curiosamente, no trato do texto de literatura, no interior de questões referentes a uma arte (seus legados, sua história) se desenrola um plano para o embate entre *defesa* e *atrimento*. O performativo se dá aí, nas áreas de confronto que surgem nos espaços de inscrição e transmissão, nos trâmites diversos de dada arte, linguagem ou criação desde seus pontos mais recônditos de concepção ao entorno de sua recepção e difusão. Não à toa, na entrevista mencionada, ela se refere ao «risco de indiferenciação que decorre das condições de utilização» dos meios, assim como dos códigos midiáticos, voltados para uniformizações, no compasso de «interesses econômicos». Assim fica frisado, logo sendo posto em realce o dado de que «o pensamento não existe sem pausas, intervalos, que interrompem a necessidade construída pelos mecanismos do senso comum e da sua sutura ao poder mass-mediático».

A entrevista faz mesmo a entrevisão de uma linha propositiva que o ensaio «Performatividade sem condições»*, dedicado

* IN BRITO, Vanessa (org.). *Herman Melville: a vontade, as palavras e a ação*. Lisboa: Vendaval, 2013. p. 221-252.

à escrita de Herman Melville (integrante de uma coletânea sobre o moderno autor norte-americano), a *Moby Dick*, em especial, deixa nítida em todo seu poder simultâneo de sùmula e de intrincamento com formulações antes lançadas por outros textos, chegando-se a um ponto de culminância. Se a produção de pensamento, a estatura conceitual da literatura, são reafirmadas, em consonância com a ensaística de Silvina Rodrigues Lopes, no escrito sobre Melville (reunido ao *corpus* de um volume coletivo) obtém ressonância a gradação que os elos entre performance e acontecimento palmilham.

De parágrafo a parágrafo, ganha vulto o sentido de defesa do lugar de «inscrição [...] de uma potência múltipla e impessoal» (Lopes, 2013, p. 224), do «pensamento que é a mudança que escreve, testemunha, e que como tal não se reduz ao pensado» (*Idem*). A *performatividade sem condições* se afirma, então. Propaga-se do título do texto à concretude de uma incursão minuciosa, sem amarras, pelo vivo confronto de Ahab com a matéria ondulante dos mares tomados pelo dorso da baleia branca (em suas variantes de insurgência e apagamento no plano hermenêutico e ontoteológico do livro e do escrito). Em tal andamento, deflagra-se o modo singular como Silvina recepciona toda uma dimensão prevalente do *evenemencial* como linguagem e horizonte do conhecimento não apenas na Filosofia e nas teorias daí geradas no âmbito do literário em muitas de suas vertentes, mas também em muitos campos das Humanidades e de outras ciências desde as décadas finais do último século.

Contrária ao elogio do essencialismo e da autonomia da fábula, da *poiesis* das Letras, vibra no projeto de Silvina uma dimensão *de risco*. Tal como se extrai da narrativa de Melville — como já se podia ler em autorias diferentes como as de Hölderlin, Helder, Mandelstam, Llansol e inúmeros outras —, inviabilizada contudo de uma permanência no mero cerramento de um artefato inventivo, radicalmente lançado à inefabilidade de um «não-dito», de uma condição autoposta, suprematista, demiurgicamente situada sempre à frente (nos *fronts* recorríveis a uma fantasmática noção de vanguarda, como bem analisou o argentino Damián Tabarovsky em um impactante ensaio).*

Arguta estudiosa de Blanchot, a teórica de *Literatura, Defesa do Atrito* cria um percuciente vínculo com a leitura sobre o mesmo Melville, na dorsalidade traçada em branco por Moby Dick, contida em *Le livre à venir*. Para o pensador francês se sobressai a emergência da *narrativa*, compactuada com a estatura mais desconcertante do *acontecimento*, em detrimento do mundo romanesco, conciliador que é dos pontos de encontro entre indivíduo e sociedade, entre os códigos ficcionais e os regimentos (primados pelo fator-reconhecimento) dos discursos em vigor numa dada época.

No paralelo feito com a *Odisseia*, importa a Blanchot captar em Melville a alteração de rota no propósito de convergência e coesão, já sinalizado nos primórdios da literatura, em tudo que une Ulisses à constelação mitopoética civilizacional

* TABAROVSKY, Damián. *Fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires: Mardulce, 2018.

composta ao final da epopeia. Justamente, quando destaca o episódio do Canto das Sereias como auge do empreendimento fabulatório.

A mirada blanchotiana recai na entrega ao canto desértico, imaterialmente emitido, sem demarcação de lugar, origem e destinação, a que Ahab se direciona na busca infatigável e inomeável da baleia, tendo como premissa a fulguração e o desnorteio propiciados pela melodia-sereia em que o Odisseu se vê enredado, em sua experiência-limite, no impasse de rompimento com a meta mapeadora-civilizacional. Da forma como induz o *livro por vir* no interior dos grandes alinhamentos do Livro Absoluto, das atribuições codificadoras do Bibliotecário Superior (assim se enunciam os sublinhados de Silvina feitos em cotejo com os estamentos de Estado, Humanidade, Conhecimento contidos em *Leviathan*, de Hobbes, no qual a figura da monstruosidade marítima alberga tentáculos para os devires e as derivas do saber, consonantes com a pós-mítica, pós-iluminista Baleia Branca de Melville).

O que poderia conduzir a uma repetição de Blanchot, no rastro da *literatura que vem* a contar do já cartografado e aninhado/anichado a uma coleção/constelação, se abre para outro desafio. Porque está na propulsão intercambiante de *defesa* e *desafio*, a envolver *escrita* e *acontecimento*, o que se apresenta como registro irrefutável do desempenho escritural.

Contingencial, provindo do afrontamento gerado pelas relações com a «matéria múltipla» (*Ibid.*, p. 225) imanente ao empenho de escrever, tal experimento não se dissocia do que

Silvina propõe como potencialidade advinda do movimento — «Melville escreve em fuga ao modelo — “fabrica” (cria) o imprevisível, porque não exclui o imprevisto, o não teorizado, o pensamento que é a mudança que escreve, testemunha» (*Ibid.*, p. 224). Perfaz, por outro turno, no mesmo gesto (na antigesta desbravada pelo decurso de cada ato/retrato), uma «viagem interminável» (*Idem*).

Intrigantemente, a ensaística de Silvina Rodrigues Lopes cruza, no decorrer de um projeto e nos desdobramentos de uma época (meio século, desde os anos 1970), com uma condição, um momento cruciais da existência criadora e da crítica de literatura. Importante é retomar a entrevista concedida à publicação *on-line* brasileira no ponto em que ela considera o imenso «risco de indiferenciação que decorre das condições de utilização desses meios (quem os usa não deixa de estar sujeito ao poder formatador da publicidade, das instituições, etc. que tende a identificar-se com interesses econômicos)».

Vale reiterar o trecho em resposta à questão que lhe lanço na entrevista publicada com o título *Poesia e teoria na era da indiferença*. Pois Silvina não deixa de depor sobre uma incursão interna ao trabalho da crítica. E o faz com todas as margens de exterioridade que o constituem, quando afirma em tempo presente (no fragor do depoimento) a radicalidade da experiência singular — única, irrestituível porém à unidade de uma pura ordem soberana autoral — despontada do que compreende, no ensaio acerca de Moby Dick, como «potência múltipla e impessoal» (*Ibid.*: 224) fundante da escrita.

O risco denunciado na conformação ao ambiente de culturalização midiática e tecnificação dos suportes, assim como dos aportes pretendidos pelo texto de literatura (para ficarmos na esfera eleita pelas análises de Silvina) em época medida por fatores bombasticamente publicizados de ressonância e visibilidade, acaba na via trilhada pelo estudo sobre *Moby Dick* — culminante de um itinerário crítico-teórico — por ser um sinalizador performático. Risco que propicia outra acepção do empreendimento escritural enquanto espaço de enfrentamento das palavras-de-ordem reinantes sobre linguagens e saberes por meio do atrito.

Deixando de ser compreendido como lugar refratário, autoremissivo, mas, ao contrário, capaz de promover em cada criação o relato interno de confrontos e choques imprescindíveis à sua realização, a literatura revela uma dimensão insubstituível. Pois não faculta nada além de um percurso-prova, no decorrer de uma experiência em que pulsa ao infinito a narrativa conjunta de sua extensão e finitude.

Instiga o modo como o ensaio de Silvina reserva à literatura um plano de contato com a potência atritiva em seu estado flagrante de defrontamento e afrontamento das injunções culturalizantes, endereçadas politicamente em nome de alguma organização (ideológica, mercadológica, literária), de qualquer tipo de afiliação. Quando não sucede aquilo que ela cita na entrevista, ao ser indagada sobre seu diálogo constante com Blanchot: uma sequência extraída exatamente da parte final, a mais prospectiva, de *Le livre à venir*, redita/renomeada em uma outra época, num outro contexto.

A perda da glória e do renome do escritor, que Blanchot refere nesse texto, poderia significar emancipação, no sentido de que, desfazendo o culto da personalidade e suspendendo o regime de reconhecimento estabelecido, abriria para um rumor em que o encontro dos dizeres se dava fora da ideia de autenticidade. O que o tempo bem mostrou é que a injunção ao sucesso se tornou o novo padrão de autenticidade: aí o discurso tornou-se rumor não pelo descentramento, que seria a perda de um humanismo do autêntico, mas pelo poder integrador do novo padrão que, dando primazia ao negócio, coloca no centro o que lhe diz respeito, sendo o resto bastante acessório (o caso do livro vendido antes de ser escrito, mostra bem essa condição).

Traçado sob o signo do acontecimento (em contraefectuação da ocorrência, em contrafacção do histórico, em seu pacto desmedido com o devir/*time out-of-joint*), o espaço literário ressurgue provocativamente por meio de Silvina Rodrigues Lopes como merecedor de defesa enquanto proposição desafiadora, a mais inovadora nesse sentido, justamente em era de alta tecnologia e de reiterada dispersão/desaparição de uma linguagem, de uma arte, de uma história, atribuíveis à designação de Literatura. A radicalidade hoje do plano singular, único (irrestituível, entretanto, ao unitarismo da ordem e das políticas da autoridade/autoria em vigência nas academias de estesia, premiação/validação e comércio), possibilitado pelo transcurso de um texto escrito, então, se enuncia.

Não ao acaso, tal espaço posto em defesa, por força de sua voltagem de atrito, toma o nome de testemunho. De uma performance inerente a um transcorrer, sempre em partilha (não

suprematista, avessa aos abrigos metateleológicos). Da maneira como ondula e cria orlas próximas de uma aventura (na linha persecutória de Ahab/Moby Dick) irrefutável e irreduzível a um garantido entretenimento ou empreendimento moralizante. Ao compasso dos termos em que se desenrola a passagem — a performance em seu estado mais vivo, intraduzível, se retirada dessa câmara tão ancestral quanto futurante.

Bólido/móvil erguido de instrumental tão básico, instalado à altura do corpo humano, na gradatura de mão e mente, indissociados em sua sensorial mediação datilomaquínica, digitocaligráfica.

Donde o irrompimento do vetor testemunhal de uma prova — tal como frisa Silvina —, relativa à ordem da paixão, da implicação, indisposta, por sua vez, com qualquer regime sacrificial sustentado no restabelecimento de algum princípio (ubíquo, unívoco).

Agon exercido numa arena, num campo-de-forças tornado campo-de-provas — vórtice percorrível da diagnose matricial de Nietzsche à presentidade tecnoanalítica de Avital Ronell —, no qual são dadas crescentes, insurgentes coordenadas e estratégias à lei do escrito, ao escaninhamento da letra nalgum molde displicinarizante. Em face do que é próprio de uma desbravação espacialmente incidida num decurso, numa duração. Conhecimento como acontecimento. Sem condições.

APONTAMENTOS SOBRE TEORIA, POESIA E INTERRUPÇÃO NA OBRA DE SILVINA RODRIGUES LOPES

PATRÍCIA SOARES MARTINS

Literatura, *defesa do atrito*. Como ler este título? Indica ele que estamos perante uma defesa da literatura? Que a literatura precisa de ser defendida? Ou antes, afirma ele que a literatura se caracteriza por um movimento defensivo? Que uma das suas propriedades, talvez mesmo a sua única propriedade, é ser ela capaz de defender alguma coisa, de defender o atrito? E o que é o atrito? O que qualifica ele? E o que é a literatura?

Palavras deliberadamente vagas, visto não encontrarmos nos ensaios que compõem este livro nenhum esclarecimento adicional, apenas um aviso, uma advertência: é importante saber o que é a literatura para perceber que ela não está onde supomos que está: nem na instituição, nem no cânone, nem na estante. Ela não é um legado, uma tradição, um conjunto de representações, não configura um «imaginário». Não transmite um conhecimento que se possa quantificar, transmitir. Não garante a memória do acontecido, preferindo dar testemunho da irreabilidade do real. Não é a tradução verbal do que se vê, e

o que se vê não encontra nela qualquer correspondência, está mais próxima da cegueira do que da visibilidade, mais próxima da imaginação do que das circunstâncias fortuitas a que chamamos experiência. Não é o exercício virtuoso de uma técnica. Existe fora dos gêneros e dos modos. Não é um objecto apropriável por um sujeito pleno. Não fala do real, não fala de nós, não fala de, instituindo um outro regime do sentido. O atrito designa um poder do negativo, porque pouco ou nada pode a literatura além desse colocar-se a si mesma e nesse mesmo movimento subtrair-se a si mesma, poder que é a condição do acesso ao sentido e a deposição do sentido contida nessa possibilidade.

A defesa do atrito configura neste livro uma estratégia de resposta quando aquilo que a literatura torna possível se tornou indesejável pela «devastação pós-modernista» (Lopes 2003a, p. 34). Quando de uma forma nem sempre clara no plano das intenções, que passam sempre por ser as melhores, assistimos na crítica a um regresso a concepções de antes do modernismo, e quando, na própria circulação da literatura dos nossos dias, se perpetuam os papéis tradicionais do escritor e do leitor, percebe-se melhor o sentido do título que tenho vindo a comentar, porque o atrito se opõe a tudo o que originou esta situação. Num dos ensaios iniciais do livro, a defesa do atrito sugere à autora um conjunto de exigências que no seu conjunto configuram uma forma de resistência: (1) resistência à imposição do gosto que tem na base um preconceito de classe; (2) resistência às concepções humanistas que continuam a

impor-se bem para lá da sua possibilidade teórica; (3) resistência ao processo de dissolução da singularidade nas lógicas identitárias que sustentam a cultura de massas.

Abre-se aqui uma outra possibilidade de leitura do título *Literatura, defesa do atrito*: verificada a justaposição de dois termos, que mutuamente se espelham, podemos ainda pensar que entre eles se tece uma relação de mútua implicação: para haver literatura, é necessário atrito e para haver atrito é necessário haver literatura.

É a verificação de que vivemos um tempo em que os pensamentos e os sentimentos são reduzidos e homogeneizados pela cultura de massas e pela a absolutização das instituições do campo literário que dita essa defesa da literatura enquanto atrito, que para muitos soará como uma condenação à morte da literatura, na medida em que a subtrai ao jogo que a cultura pós-moderna está disposta a jogar com ela. Mas nem a evidência disso trava este quase manifesto de se erguer contra a cultura dominante.

Para a autora, literatura é «dom», ou seja, a partilha de um «movimento anterior ao sujeito e à intersubjectividade» que institui uma «palavra de relação e não de comunicação» (id., p. 50). Uma tal palavra nada possui em comum com os discursos que se situam no ponto de convergência do poder e do saber: subtrai-se à ordem do discurso, às suas imposições e interditos. É justamente a fixidez do conhecimento que o movimento de deslocação provocado pelo atrito impede: «A fala de aproximação não tem nada a dizer do poema — instaura-se como

fala: um dizer que não circula na eterna repetição do mesmo, mas produz atrito, desvio, confronto nos limites da linguagem» (id., p. 192).

Sobre a literatura, ou sobre a poesia, sobre o que nela resiste à comunicação, Jean-Luc Nancy estabelece dois pontos cruciais:

(1) A poesia é acesso a um sentido que, quando ocorre, sabemos que sempre esteve presente, e que, do mesmo modo, regressará sempre. Porque o poema «extrai o acesso de uma antiguidade imemorial, que nada deve à reminiscência de uma idealidade, mas é a exacta existência actual do infinito, o seu retorno eterno». (Nancy 2005, p. 17)

(2) A poesia abre a possibilidade de se tocar e de ser tocado pelas coisas, fora da idealidade do sentido. Na linguagem ou fora dela, uma vez que a linguagem passa infinitamente a linguagem, a poesia «faz a identidade objectiva, concreta e exactamente determinada, do “elevado” e do “tocante” com uma coisa». (id., p. 15)

Como para Jean-Luc Nancy, também para Silvina Rodrigues Lopes há uma dimensão não verbal ou pré-verbal na poesia. Tomando na sua reflexão, como ponto de partida, as ideias formuladas no âmbito do Romantismo Alemão por Schlegel e Hölderlin, Silvina Rodrigues Lopes pensa que a poesia permite a manifestação na língua de um «antes do esquecimento [das coisas] perpetrado pela linguagem objectivante.» (id., p. 73). Não significa isto que o poema se relacione com um indizível exterior à linguagem, que dele seja, por assim dizer, a revelação.

Ou que nos remeta para uma esfera do privado, absolutamente inalienável.

Na poesia, o fazer sentido «apresenta[-se] como tensão voltada para um antes do sentido (o acontecimento)» (id., p. 60), que se diz numa interrupção do fluxo temporal, contínuo, quando passado e futuro se precipitam no presente, ou seja, quando o memorável e a actualidade convergem numa elocução, na leitura que a perfaz.

Por isso, a poesia não diz o sagrado, como pensava Hölderlin, quando no «turbilhão» da linguagem a palavra nos arrasta e «Somos arrebatados num diálogo que conduz a palavra à palavra, a linguagem à linguagem» (*apud* Lopes 2003a, p. 73): diz o Outro do mundo, o Outro de nós, preservando a memória do imemorrável, arrastando-a para diante. Penso que é isso que transparece nestas palavras com que Silvina Rodrigues Lopes defende a literatura como atrito:

O pacto que a poesia estabelece com a necessidade, a sua promessa que traga a memória do contacto, rompe com a grande cadeia do Ser dando a pensar o vazio no qual se recorta o mundo nascente. É esse vazio que impede o poema de se fixar. (p. 97)

Ou, num texto sobre a poesia de Herberto Helder:

A escrita do poema não é um processo pelo qual aquele que escreve caminha para o desvelamento de uma essência ou uma verdade anterior, mas também não é a anulação de uma existência para dar lugar à suposta

força criadora de uma linguagem pura. Ela é assinatura, afirmação da existência como devir, ou seja, a capacidade de tocar/ser tocado pelo pensamento, pelas coisas. (Lopes 2003b, p. 7)

A leitura que Silvina Rodrigues Lopes faz do *Fausto* de Pessoa condensa grande parte das ideias sobre literatura como defesa do atrito que procurei expor nas suas linhas gerais. O *Fausto*, de Pessoa, aparece a esta luz como o drama da própria escrita do texto moderno. Por isso mesmo, consagrarei algumas linhas a essa leitura, na qual a autora observa que em Pessoa encontramos não tanto uma versão do mito de Fausto quanto a sua destruição, porque nele o sujeito forte do apogeu de uma época que assimilou o sujeito do conhecimento com o sujeito do desejo e do poder implode: no poema pessoano, o único desejo de Fausto é o de libertar-se de si, na forma do apagamento, do esquecimento e, por isso, de devir a própria sombra, que é a forma do informe, desaparecer nela. Paralelamente à destruição do mito, dar-se-ia, no *Fausto*, a fragmentação do sujeito e da forma, destruição essa que se deve (mas não apenas) à impossibilidade de constituir um todo.

Silvina Rodrigues Lopes vê no *Fausto*, de Pessoa, o drama da consciência de um sujeito incapaz de agir e de desejar, para quem a morte não é, como era ainda no *Fausto*, de Goethe, a contrapartida negativa do conhecimento e da possibilidade de agir em conformidade com ele, tendo o progresso por horizonte. É o próprio Mefistófeles quem o diz ao jovem estudante inebriado pela ideia desse poder nas suas mãos: «Quem

procura conhecer um ser vivo / Começa logo por tirar-lhe a vida». Em Goethe, a própria ideia de transcendência, que implica a crença num deus soberano, apazigua Fausto, dotando de sentido a própria morte e englobando-a harmoniosamente na totalidade das coisas. E se é verdade que encontramos no poema de Goethe momentos em que a consciência nada pode contra o abismo que se abre no confronto do sujeito com o mundo, apesar disso, o seu *Fausto* consegue dominar a natureza e a sociedade, consegue, por exemplo, realizar o desejo de conter as ondas do mar.

Silvina Rodrigues Lopes observa que o mar que no *Fausto* de Goethe se pode dominar, será no *Fausto* de Pessoa convertido na «praia do limite» (*apud* Lopes, 1990, p. 62), um espaço de presença-ausência, no qual se sucedem aparições, como ondas («ondas saudosas», «ondas de aspiração», rumorejando) que constantemente refluem para o vazio de que parecem emergir. A «praia do limite» não só é a imagem que corresponde ao fracasso de Fausto na sua tentativa de conhecer o mundo e de decifrar o enigma da morte, também é aquele espaço que se abre no interior do poema no qual Fausto e Pessoa coincidem e se tornam os heróis da mesma aventura, da mesma tragédia subjectiva. Essa tragédia é a do dilaceramento do sujeito quando o pensamento colide com os limites da linguagem que assim revela a sua duplicidade, porque é tanto «a que domina e destrói as coisas, formando um universo independente delas, que as representa e dispõe a uma utilização» (Lopes 1990, p. 59) como «a que fica sempre aquém da

representação — impregnada do silêncio das coisas, tendendo a confundir-se com elas e a excluir-se do mundo, a rejeitar a significação.» (*ibid.*).

Silvina Rodrigues Lopes verifica então que «da acção, ou da ciência visando a totalidade» Fausto se deslocou para a teoria «onde se interroga a si e ao mundo, na sua finitude, sem finalidade externa» (*id.*, p. 60) e, por isso, «o destino de Fausto e o do poeta cruzam-se, pois também este é atraído para a teoria como modo de desfazer a rigidez do imaginário que tudo naturaliza e autentifica» (*ibid.*). A diferença entre o pensamento e a poesia parece ser ténue, na medida em que uma coisa e outra participam do que aqui se designa por *teoria*, ou seja, «do movimento de desmistificação que limpa a linguagem de significações totalizadoras» (*ibid.*). O pensamento, no sentido em que é teoria, consiste numa operação de interrupção das noções de Eu, de Ipseidade, de Transparência, substituindo-as pela Alteridade, pelo Si, e perseverando em afirmar uma singularidade incomunicável. Mas o pensamento não é o poema, que começa com a consciência rítmica do mundo, com a invenção que capta os idiomas «de antes de haver mundo» (*ibid.*, p. 62) e «acolhe» a dicção do elementar. A aventura de Fausto trava-se, essencialmente, no plano estético: ele erra nos labirintos da linguagem, conduzido pelo desejo de conhecimento, pelo «porquê?» da filosofia para o qual não há uma resposta no plano conceptual, sendo por essa ausência de resposta conduzido ao limiar em que acede, poeticamente, a um sentido rítmico do mundo.

Há uma consequência trágica na aliança do pensamento e da poesia que faz de Fausto uma vítima da sua própria melancolia, incompatível com a vida. O pensamento, que permite o poema, espalha nele as marcas da sua insuportável aridez (o vazio, o deserto, o cansaço). O canto, por sua vez, é «nostalgia das forças anteriores ao sujeito», «criação estética de si na mobilidade e na heterogeneidade», o que, no caso de *Fausto*, institui um espaço de sombra no qual o Eu pode desaparecer nas suas vozes, nas veladas criaturas do drama: «Tenha eu a dimensão e a forma do informe / da sombra e no meu próprio ser sem forma / Eu me disperse e suma» (*apud* Lopes 1990, p. 62).

O que aqui se diz de *Fausto* pode dizer-se da literatura na sua aliança trágica com o pensamento quando, como em Pessoa, uma tal aliança conduz ao deserto, à noite e à taberna, ou aos espaços alegóricos que povoam o seu drama, como a praia do limite. É de um idêntico espaço rarefeito que Pessoa se procurou evadir pela multiplicação das vozes «teatrais» das criaturas no *Fausto* — potencialmente infinita, e como tal comprometendo a «obra» —, ou, como escreveu Manuel Gusmão, fazendo dele um teatro em ruínas (Gusmão, 1986). É esse mesmo gesto de evasão de um espaço de esterilidade (ou de impossibilidade) que, como também demonstrou Gusmão, estará na origem dos outros «eus» da poesia heteronímica.

Referências bibliográficas:

LOPES, Silvina Rodrigues. *Aprendizagem do Incerto*. Lisboa: Litoral, 1990.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, Defesa do Atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003a.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A Inocência do Devir — Ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa:Vendaval, 2003b.

GUSMÃO, Manuel. *O Poema Impossível — O Fausto de Pessoa*. Lisboa: Caminho, 1986.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Lisboa:Vendaval, 2005.

vestígio e iminência

Silvina Rodrigues Lopes

IMEMORIAL

na sua sombra que voa
vento

du

POU-LEU-TON-D-PRO-TO

«OS PASSOS SOBRE AS FOLHAS»*

GOLGONA ANGHEL

Amo como o sopro. Porque vos obceca o tangível?

Da Rosa Fixa, Maria Velho da Costa

*Quando o dia me perder, ficarão os juncos, as letras oscilantes,
o teu júbilo diante dos cardos e da poeira.
E uma lembrança enterrada — uma lua radiosa
que as nuvens vão ocultar.*

Sobretudo as vozes, Silvina Rodrigues Lopes

Em junho de 2013, a editora Homem do Saco imprime a plaquete *IMEMORIAL*, assinada por Silvina Rodrigues Lopes. O título, impresso a seco com caracteres móveis (como uma marca de água), emerge em relevo, com letras capitais, na cartolina branca da capa, mas é como se se quisesse subtrair a qualquer estridência, antecipando assim a frase-objecto-jogo

* Rodrigues Lopes, Silvina, *E se-pára*, Lisboa: Hiena Editora, 1988, p. 56.

que anima a sua materialidade. A frase surge escandida em seis grupos rítmicos, ao longo de outras tantas folhas vegetais semitransparentes:

pousa
imemorial
na sua sombra que voa
vento
ou
vida que nos contorce.

Ler/escrever comportam tecer uma arquitectura aérea que ecoa, como um sopro, uma breve pulsação na superfície volátil das páginas. A frase, (i)materializada diante dos nossos olhos numa circulação arfada das folhas, experimenta o seu direito à deformação e, portanto, à possibilidade da «vida que nos contorce». As palavras seguem-se ritmadas pela cesura e só vivem nessa tensão, na interferência que se estabelece entre som(bra) e sentido, entre coisas e causas, entre pousar e voar, entre vento e vida. «Nada há de definitivo porque tudo o é em cada momento»*: (f)olhar, agir, pensar, viver. «Pode-se a cada momento dançar, tropeçar inteiramente e sair pela janela como uma bola atirada fora.»**

Os brevíssimos versos, que habitam as incisões, são seres feitos de muros e de passagens («êtres de suspens», diria

* Rodrigues Lopes, Silvina, *Tão simples como isso*, Lisboa: Black Son Editores, 1985, p. 14.

** Rodrigues Lopes, Silvina, *Sobretudo as vozes*, Lisboa: Edições Vendaval, 2004, p. 10.

Mallarmé). Os cortes acentuam os tempos da frase, marcando um ritmo que se desenha por saltos, enquanto as folhas semi-transparentes permitem uma porosidade da leitura. Assim, o verso da página anterior demora-se como uma voz debaixo de uma lupa, uma espécie de murmúrio que (re)pousa e que no entanto ressoa ainda uma imagem em/de fuga. O verso por vir anuncia-se como um sonho volúvel que caminha desde o futuro na direcção de quem olha. O que se advinha não é destinação, apenas apelo do longínquo, uma «mistura exacta de cinza e diamante» (Lopes, 2004, p. 12), «chamamentos que vêm não se sabe de onde.» (*Id.*, p. 16). A leitura passa a funcionar como visão, e a visão, como transparência legível.

Não se procura um sentido, mas a força incalculável de um gesto derrapante, como efeito de uma máquina que solta, ao passar, «lençóis de vidro»: «Não procuro a resposta, mas a dicção perfeita. As palavras estão dentro, as nuvens embrulhadas, lençóis de vidro. Soltam-se.» (Lopes, 1985, p. 7). Janelas ou portas, suspensas no vazio, as páginas tornam-se pedaços de sol ou de céu, fendas que recortam nuvens: «Também as janelas eram bocados de azul.» (*Id.*, p. 8), «Correntes de azul que se movem na superfície de certos olhares.» (*ibidem*). Não interessa o sentido final, mas o seu gesto, um modo de dizer/viver, a «dicção» perfeita, cuja propagação é tornada fluída, quase soprada, pela presença das sibilantes («sua sombra»), e profundamente (ou talvez seja superficialmente) marcada pela aliteração ateadada por uma consoante fricativa labiodental sonora: «voa», «vento», «vida». A presença da homofonia vocálica («pousa», «sombra», «voa», «contorce») ecoa

uma espacialidade sonora que evoca uma harmonia ao mesmo tempo que acentua as interrupções, as paredes. A (pré)disposição aérea da frase «imemorial» ganha ainda mais expressividade enquanto meio, necessidade vital, na medida em que é sujeita a uma ameaça, assim como a sintaxe de Proust se modelava segundo as crises de asma. O ruído de matraca da sua respiração tanto se sobrepunha ao da sua pluma como ao de uma banheira que deixaram correr no piso de baixo, recorda Benjamin*. Era o medo de asfixia que ritmava as suas palavras. É o medo de perdermos que nos desperta: «Só o que se pode perder nos perturba a existência e nos faz criar o que não existe.» (Lopes, 2004, p. 33). Sem ar não há palavra nem sintaxe do possível: «Por momentos perde-se a respiração. Levanta-se o lodo, nuvem subterrânea.» (*Id.*, p. 11). O ar é o portador da palavra, mas também do canto e do pranto. O ar é «matéria» a atravessar pulmões e boca. O ar é invisível, não fossem as nuvens (mesmo de lodo) e o sufoco. O «ar é sufocante a respiração difícil. Violência original de haver muros em que nos apoiamos» (*Id.*, p. 49).

A respiração implica uma modulação do ar e, portanto, a procura de um tom, uma dicção. À diferença do que é dito, o dizer mantém activa uma abertura, a sua inclinação vocativa, enquanto voz e chamamento, isto é, chama que se acende: «Aquém do canto, o desconhecido regressou. Chama-me lá do alto e as sílabas do meu nome elevam-se para cair. Com a força

* Benjamin, Walter, «L'image proustienne» (1929-1934), tradução M. de Gandillac revista por R. Rochlitz, *Oeuvres II*, Paris: Gallimard, 2000, pp. 153-154.

da água, da ausência. Ouço e escavo as palavras até serem casas.» (*Id.*, p. 13). O discurso, dizia Bataille, pode soprar tempestades. Uma palavra acende-se no meio do texto, as sílabas e as letras não são senão «grãos de lume» (*Id.*, p. 38). E o que importa já não é o dito, o que pousa na «sombra que voa», mas o seu dizer actuante, a sua vontade dramática, «vento/ ou vida/ que nos contorce», o desconhecido que regressa, a «vida em estado de alerta» (*Id.*, p. 24). O que se activa é a disponibilidade, as confluências.

Num texto escrito entre 1914 e 1915, «Dois poemas de Friedrich Hölderlin, “Coragem” do poeta e “Timidez”», Walter Benjamin elabora o conceito de «dictamen», que diz respeito à unidade funcional do poema (da qual expressa o seu agir necessário) e à unidade funcional da vida (que contem a ideia de tarefa). O «dictamen» é um conceito limite, fronteira entre o próprio poema e aquilo que testemunha. O «dictamen» é uma figura da existência, ele assegura o trânsito da segunda para a primeira, da vida ao poema. O «dictamen» *dicta* a vida. O verbo alemão «dichten/«poetar» implica originar mundos. Do sujeito vacilante emerge um gesto, uma implicação (ou talvez seja antes «explicação», como a poesia de Daniel Faria reza) de vida, uma suspensão, uma reserva, um olhar que não é nostálgico em relação ao passado, nem se apresenta como esperança para o futuro. O sujeito vacilante caminha sobre a água. O seu movimento é incerto: «Não há cinzas mas o arder microscópico, os passos sobre a água.» (Lopes, 1985, p. 16). No poema, caminha-se por leveza. Não se procura resposta, «[...]

comme s'il y avait toujours un peu moins dans la réponse que dans la question.»*. Procura-se, já vimos, a dicção, o dizer expressivo, «uma pronúncia em surdina que vai até ao fim das sombras, vagarosa, sem espelhos nem parentes» (*Id.*, p. 32), uma «pronúncia» ritmada pelo desejo e pela «alegria da aproximação» (*Id.*, p. 13). Mas o que perdura e o que desvanece? O que progride e o que desnasce?

Fica um arrepio sem tempo [...]. É uma peregrinação para sítio nenhum esta a da fé que não pode salvar nem mover montanhas. Uma fé sem poder e sem trágico: apenas o acesso à disponibilidade, a porta do campo de concentração, a entrada no labirinto. (Id., p. 32)

Silvina Rodrigues Lopes desactiva a proposta metafísica que vê o sujeito como essência, sugerindo no seu lugar uma forma de vida, «exercícios de aproximação», relações de amizade que talvez vacilem e percam a sua consistência — como palavras que se afastam e se dissipam no esvoaçar das páginas da plaquete, «imemoriais», «transparentes» —, mas que não se esvaem sem antes experimentar uma possibilidade, «o acesso à disponibilidade», ao encontro: «Quando um sopro traz de longe uma disponibilidade, a terra torna-se mãe, sustenta o desejo de voo com as suas próprias feridas.» (Lopes, 2004, p. 37). Encontrar é tornar fecundo, «[a]colher o que ficaria perdido» (*Id.*, p. 38), criar o que não existe, afectar, mesmo se isso acontece no regime do intangível.

* Cf. Blanchot, Maurice, *L'attente l'oubli*, Paris: Gallimard, 1962, p. 39.

As transparências persistem e ameaçam, ao mesmo tempo que possibilitam, diluindo contornos, afastando palavras, contribuindo para um movimento instável que, à medida que desvelam os contornos de um signo, rasuram o rasto do anterior. A transparência torna-se ela própria num movimento de cegueira entre a palavra e o seu espectro-soprado. «É por questão de transparência que a comoção das fadas não redundava em lágrimas. Invisível, a vocação da brisa é suscitar um desespero tão leve.» (*Id.*, p. 91) — diz Maria Velho da Costa no seu livro *Da Rosa Fixa*.

«Imemorial», quase oculta — jogada no arfar da folhagem, a palavra-sopro já não pertence a nenhuma língua, nem ao organismo; é uma palavra que se liberta da sintaxe e de qualquer hierarquia, desliga-se do corpo, para assim encontrar uma dimensão cósmica dos entornos, confundindo-se com eles, levando-os para mais longe, cultivando a indecisão, o efêmero:

O culto do efêmero dera-lhe a possibilidade da surpresa. A transitoriedade dera para muitas portas. E ali estava num campo branco rodeado de portas suspensas no vazio. Deambulava preenchendo o espaço de passos caóticos e vertigens vermelhas como a lua. Daí a pouco tudo seria um motão de lixo. «Só os órgãos têm lugar neste espaço.» Os que não fazem da descrença uma paixão. Vivem pela levidade e descem sempre mortalmente num salto delicado, um sopro-beijo, uma traição ao peso.
(Lisboa, 1985: p. 26)

As palavras assim sopradas ensaiam combinações dinâmicas, em perpétuo desequilíbrio, esboçando um labirinto que já não desenha nenhuma gravidade; é leve, uma construção quimérica, mas real, como profetiza o final do romance *Lúcialima* de Maria Velho da Costa: «Lucinha abre os braços como o menino e voam agora ambos rasos ao lume de águas negras, mansas, que cintilam até perder de vista»*. Ou como a casa que a personagem do filme *Dodeskaden* (1970), de Akira Kurosawa, imagina no cimo da montanha, uma casa com as janelas e as portas viradas para o céu, uma casa de palavras.

Se no âmbito da arquitectura, em geral, é preciso sustentar muros, suportar o seu peso (carregar?), na plaquete *IMEMORIAL*, a construção aérea não responde à lógica de nenhum peso que preveja o exercício da força, do seu pesar. O movimento da escrita, no estremecer das folhas, chega a ser uma pura visão, uma mancha de tinta ou de inscrição ilegível: «Hoje, a chuva avisa-nos: opacidade? transparência? O manto que nos cobre é compaixão.» (Lopes, 2004, p. 51). A escrita ensaia uma despedida feita matéria, textura, trilho de um canto, um esboço feito com palavras, mas sem memória, como se as palavras abdicassem do sentido, para assim se transformarem em afecto, compaixão, «[s]ensação sem nada que a prenda» (*Id.*, p. 17):

Hoje, aqui, vêm morrer peixes que tu não olhas. Espalham-se sobre o muro e recusam-se regressar com a maré. Compõem desenhos de cores vivas e escamas prateadas. Transformam-se em tintas em ramagens do

* Velho da Costa, Maria, *Lúcialima*, Lisboa, Edições Dom Quixote, 1997, p. 351.

muro que o tempo agita. Enredam-se nestes passos que deixam de ser seguros. Não é um sacrifício. É a única possibilidade. (Id., p. 10).

Não se trata de realizar o impossível, mas de desdobrar o possível, fazendo da escrita uma modalidade vocal, embora muda, um «salto delicado», «um sopro-beijo, uma traição ao peso». As «ideias que desfizam cada coisa, que a empurram para dentro do instante, do estar aqui, que é o nosso viver» (*Id.*, p. 34) alimentam um jogo de superfície, um movimento da exterioridade, onde a existência adquire uma temporalidade imanente, onde toda a evidência interior tende a projectar-se numa verdade transparente. Mas como «dizer tudo»? É preciso escrever-se para ser, para tornar-se? É possível desdobrar todas as pregas?

A escrita suspende a linguagem, para que a «dor se escreva e se lhe reúna» (*Id.*, p. 64). É o «modo como se parte para sítido nenhum.» (*Ibidem.*) A palavra torna-se um órgão em movimento, gesto que esvoaça, um instante de risco, bravuras sobre um fundo de hesitações, «passos sobre as folhas» (1988: 56), «sopro de coragem» (*Id.*, p. 9), desassombros.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. «L'image proustienne» (1929-1934), tradução M. de Gandillac revista por R. Rochlitz, *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

RODRIGUES LOPES, Silvina. *Tão simples como isso*, Lisboa, Black Son Editores, 1985.

RODRIGUES LOPES, Silvina. *E se-pára*, Lisboa, Hiena Editora, 1988.

RODRIGUES LOPES, Silvina. *IMEMORIAL*, Lisboa, Homem do Saco, 2013.

RODRIGUES LOPES, Silvina. *Sobretudo as vozes*, Lisboa, Edições Vendaal, 2004.

VELHO DA COSTA, Maria. *Lúcialima*, Lisboa, Edições Dom Quixote, 1997.

VELHO DA COSTA, Maria. *Da Rosa Fixa* (1999). Lisboa, Assírio & Alvim, 2014.

«TODA A LITERATURA É, AO MESMO TEMPO, JÚBILO E TERROR»

ALBERTO PUCHEU E DANIELLE MAGALHÃES

Lemos Silvina Rodrigues Lopes aos solavancos dos sustos. Que sustos são esses chamados Silvina? Em um mundo em que tudo está às claras, mesmo que alguns de nós ainda nos assustemos, os sustos, provindos dos assombros, são difíceis de ser nomeados. Chegando a nós inesperadamente como uma impossibilidade — a mostrar o incontrolável do impossível invadindo o possível —, eles escapam à nossa capacidade de nomeação; nessa interrupção abrupta, nessa vertigem, na desarticulação da linguagem que nos toma, na instabilidade do corpo, no insólito dos desarranjos, assustamo-nos. Com o quê? Se nos assustamos, é certo que, mesmo que fantasmaticamente, impreciso e imponderável, entre ser e não ser, entre corporal e incorporeal, haja o que nos impacta. O que entrevemos do que nos impacta ou do com que nos assustamos nos textos de Silvina Rodrigues Lopes?

Uma vez, o poeta António Franco Alexandre escreveu: «[...] não encontro nenhum conceito simples de “poesia”. Muitos críticos têm o ar de julgar que todos os poetas (escritores de

versos?) querem fazer o mesmo, só o fazem melhor ou pior, enquanto creio que tentam fazer coisas inteiramente diversas» (ALEXANDRE, 2000, p. 13-14). Obviamente, não tomamos essa passagem do autor de *Quatro caprichos* para comparar Silvina Rodrigues Lopes aos críticos nela evocados, mas para, enquanto crítica e teórica, compará-la aos poetas do trecho mencionado. Parafrazeando o poeta, dizendo que não encontramos nenhum conceito simples de crítica, sabemos que críticos, ao menos os que mais nos interessam, estão longe tanto de poderem ser aglomerados entre aqueles que, melhor ou pior, escrevem uma prosa clara e transparente acerca de determinado objeto (um livro, um autor, o que seja), procurando conduzir os leitores supostamente para dentro de seus objetos específicos, quanto de se deixarem encaixar entre aqueles que desejam julgar determinada obra.

Os críticos ou teóricos, as críticas ou teóricas que mais nos importam são exatamente aqueles e aquelas que tentam fazer coisas inteiramente diversas. Silvina Rodrigues Lopes é dessas raras críticas que fazem coisas inteiramente diversas da grande maioria dos críticos habituais. Em vez de querer nos levar para dentro de um determinado texto — como se isso fosse possível —, ela nos conduz, interventivamente, sem qualquer neutralidade disfarçada, para outro lugar, para um lugar diferente do texto que a tomou e que pode circunstancialmente abordar: ela nos conduz ao texto que ela mesma escreve, ao texto que o leitor então lê, ao texto que ela criou movida pela leitura de referência, mas não exclusivamente em direção à leitura de

referência, que se contamina e se transforma com a leitura de Silvina. Mais que uma crítica, a leitura escrita de Silvina passa a ser a leitura e a escrita de Silvina, uma escrita com e uma escrita por sobre a que pôde abordar. Não há nenhuma hierarquia para ela entre crítica ou teoria e poesia ou literatura. Nenhuma segregação entre modos de saber e modos de fazer ou de criar. Desierarquizar o pensamento e a criação, o intelectual e o afetivo — eis a experiência que lhe cabe, arriscando-se a cada passo na experimentação.

Silvina escreve uma prosa teórica inovadoramente singular que, com e como a literatura e as artes, diz e pensa as aporias (os impasses e as complexidades) da literatura, da poesia, das artes, da cultura, do ensino, da política, do nosso tempo. A pensar nosso tempo, textos de nosso tempo e questões de nosso tempo, poderíamos dizer que sua prosa teórica ou crítica se faz em uma potência de verso, desguarnecendo as fronteiras entre a poesia e a teoria, mostrando que pensar é um gesto que reivindica, necessariamente, a condição de possibilidade que se abre na interrupção, no corte ou nos relampejos de frases que podem e devem ser lidas como potências de verso, isto é, na potencialidade do sentido estendida ao limite, na condensação do enigma que a economia da frase traz. Não à toa, a Silvina crítica, teórica e ensaística é a Silvina que igualmente escreve *Sobretudo as vozes*.

Assim lemos a frase «toda a literatura é [...], ao mesmo tempo, júbilo e terror», presente no livro *Literatura, defesa do atrito*, (LOPES, 2012b, p. 78). Em uma formulação sobre literatura fantástica, podemos encontrar a potencialidade que se abre na

condensação dessa proposição. Em uma retração da formulação, temos um lance de dados. Ao falar sobre literatura fantástica, Silvina formula uma proposição para pensar a literatura em geral («toda a literatura»), a partir de uma formulação típica da filosofia, essa que se ocupa de pensar «o que é?», pensando o que é a literatura, mas afirmando o que é a literatura a partir de um princípio não típico a toda filosofia, ou paradigmático apenas de alguns pensamentos que acolhem a coexistência de extremos, como o de Jacques Derrida, de Giorgio Agamben, de Walter Benjamin... Justapondo júbilo e terror, Silvina diz o que é «toda literatura», ou seja, a define filosoficamente, mas em uma tensão irresoluta, em um limite, em um ponto de coexistência de dois extremos. Pensar a literatura no ponto de contato, ou de atrito, em que dois opostos coexistem é apostar em um pensamento do conflito, da crise, da disjunção, da desarticulação, da fricção, da não resolução, da impossibilidade de síntese.

Compreender a literatura como aquilo que é, ao mesmo tempo, júbilo e terror, é compreendê-la em uma tensão trágica. Tal tensão nos remonta certamente aos primórdios da poesia e da filosofia, quando Sócrates, no *Teeteto* de Platão, disse que a origem da filosofia é o espanto: «Estou vendo, amigo, que Teodoro não ajuizou erradamente tua natureza, pois admiração é a verdadeira característica do filósofo. Não tem outra origem a filosofia» (PLATÃO, 2010, p. 55). A palavra *thaumázein* em grego na passagem (*θαυμάζω*) quer dizer «espanto», «admiração», «assombro». Espantar-se, portanto, é sofrer a «vertigem» (palavra usada por Teeteto quando diz que o que está sendo pensado

por Sócrates lhe causa «espanto» e que, quando ele olha para essas coisas que estão sendo pensadas, elas lhe provocam «vertigem» (*σκοτοδιωϊ*) que tanto pode ser causada por admiração como por assombro. Na introdução a *Antígone*, no texto intitulado «A voz contrária de Antígone», Trajano Vieira atenta para o sentido ambíguo do adjetivo que qualifica «homem» nessa passagem da tragédia: «Somam-se os assombros [*deiná*]/ mas o homem ensombra o próprio assombro [*deinóteron*]». Lendo o *thaumádzein* igualmente com o *deinós*, assombro significa, ao mesmo tempo, «“terrível” e “espantoso”», diz Trajano (VIEIRA in SÓFOCLES, 2009, p. 15).

Na *Metafísica*, Aristóteles complementa Sócrates dizendo que o poeta é, de certo modo, filósofo: «Através do espanto, pois, tanto agora como desde a primeira vez, os homens começaram a filosofar [...]. Mas aquele que se espanta e se encontra em impasse reconhece seu não saber. Por conseguinte, o filômito é, de certo modo, filósofo: pois o mito é composto do admirável, e com ele concorda e nele repousa» (ARISTÓTELES, A2, 982B, p. 12-19). Filômito, aquele que compõe mitos, seria o que entendemos por poeta, ao menos, certo modo de poeta. Temos aí que filósofo e poeta compartilham da mesma condição, a de se espantar, isto é, a de ser tomado por admiração, por assombro, que os coloca em impasse, em aporia, lançando-os a um não-saber, reconhecendo, pois, sua ignorância. Há, portanto, uma ligação entre espanto ou assombro, impasse, vertigem e não-saber como princípios em comum da poesia e da filosofia. Se, para nós, admiração e assombro nos chega como dois

contrários, sabemos, porém, que ambos os sentidos estão na mesma palavra. Compreender a literatura em uma tensão trágica é lembrar que o princípio grego da poesia e da filosofia, pelo espanto, pressupõe também essa tensão irresoluta.

Etimologicamente, a palavra «espanto» vem do latim *expavescere*: «ex-, “para fora”, *pavere*, ligado a *pavor*, medo, tremer de medo.» Se em grego temos *thaumázein*, de onde vem «admiração», «assombro», «espanto», em latim vemos como o espanto está intrinsicamente vinculado ao terror. «[T]oda a literatura é, ao mesmo tempo, júbilo e terror», como disse Silvina. Com ela, poderíamos dizer que a literatura é, ao mesmo tempo, alegria e dor, amor e horror, assombrar-se diante do admirável e assombrar-se diante do terror, essas duas modalidades do espanto, isso que causa «vertigem» — uma derivação do étimo de «verso», *vert* —, isso que faz tremer, colocando-nos em êxtase, ékstasis, isto é, em deslocamento, em movimento para fora determinado por horror ou assombro. Ou seja, lançando-nos para fora de nós mesmos. Espantar-se ou assombrar-se ou admirar-se, portanto, é entrar em contato com o fora diante do qual não se possui conhecimento prévio.

É no tremor dessa estabilidade precária — como um acrobata pendurado em um trapézio ou como o equilibrista de Aby Warburg, que Giorgio Agamben, em *Ninfas* (AGAMBEN, 2012, p. 42), refere-se a um equilibrista cuja legenda da letra K leva a crer que talvez seja a figura do artista (*Künstler*) — que a afirmação de Silvina possui a intensidade da carga que se concentra em um ínfimo momento de parada da oscilação

pendular do pensamento, não conduzindo a uma superação da contradição como seria a *Aufhebung* hegeliana, mas contendo em si o tensionamento de dois opostos, sendo, portanto, necessariamente ambígua, bipolar, tensiva, que nos causa um efeito de estranhamento, de assombro, que nos faz parar para pensar a intensidade da carga dessa frase, a condensação de um pensamento sobre literatura em uma breve frase que traz em si toda a tensão trágica que historicamente se vincula à poesia e à filosofia.

O efeito da contração da proposição de Silvina em uma frase que pode ser lida como a potencialidade de um verso mostra, sem dúvida, a reivindicação que essa escrita faz à poesia e à filosofia, tecendo um modo de pensar a literatura que se traça, ao mesmo tempo, poética e filosoficamente, apontando para o assombro na medida em que se inscreve como um assombro, apontando para o espanto na medida em que performatiza o espanto no ato da escrita, nos fazendo tremer diante do pensamento e nos fazendo tremer como condição necessária para pensar.

Em sua escrita, nenhuma dívida com o que há de burocrático do academicismo, nenhuma busca de hipóteses a serem testadas e provadas; apenas o rigor do pensamento que se abre nesse lance, nessa aposta de uma frase como um relampejo que nos faz tremer e parar para pensar. A intensa dedicação acadêmica de Silvina, que agora conjuntamente elogiamos e celebramos, levou-a a uma aprendizagem de nada menos do que da criação abissal da escrita e do pensamento no coração da incerteza da

qual jamais abre mão. Lemos os textos da Silvina como lemos os de Nietzsche, Derrida, Agamben, Nancy e tantos outros que ela mesma, declaradamente, admira; lemos os textos da Silvina como lemos os poemas dos poetas que ela também muito admira, Pessoa, Herberto, Ruy Belo, Nava, Manuel de Freitas e outros escritores como, por exemplo, Carlos de Oliveira. Lemos os textos de Silvina aprendendo a saltar, ou não os lemos.

Em Silvina Rodrigues Lopes, lidamos com uma impropriedade tanto da literatura ou da arte quanto da crítica ou da teoria. Em consonância com o que aqui se diz, Silvina Rodrigues Lopes afirma: «Há regimes diferentes do pensamento, mas a hibridação parece ser uma das apostas da arte contemporânea que esboça uma nova (im)pertinência: abandonar a questionação sobre os limites da arte, o que implica deixar de colocar o fazer artístico e as formas que cria na dependência de uma oposição entre arte e não-arte» (LOPES, 2012a, p. 93). Em Silvina, o que ela diz da arte, ocorre em sua escrita crítico-teórico-literária. Com isso, com esses «espaços de vacilação» entre arte e não-arte, entre crítica e não-crítica, entre teoria e não-teoria, elaborando o conceito de «desordem imprevisível da arte», temos, na respectiva escrita, uma desordem imprevisível da crítica e da teoria que borra os limites entre elas e as artes, entre elas e a literatura, entre elas e a poesia.

Talvez haja uma maneira que nos leve ainda mais longe dos modos de Silvina pensar, na escrita, toda essa problematização. Ela afirma: «É impossível pensar a criação literária como transformação de uma forma noutra forma. A transformação

ou transfiguração *é sempre* captação do informe das formas e sua transposição para uma forma captante-criadora, que é potência de novas transfigurações: o infinito só *se anuncia pela* irrupção de forças que deformam, retiram estabilidade às formas» (LOPES, 2012B, p. 22). Por entre poesia ou literatura e crítica ou teoria, por entre seus intermediários, por entre quaisquer formas específicas de arte e de crítica e para além delas, o que interessa à Silvina é o que se coloca como abertura e suspensão, como limite último — ou como deslimite — do pensamento e da escrita, como potência do pensamento entendida como potência da escrita, como essa «captação do informe das formas e sua transposição» intensiva, desarticulada, inarticulável... Tratando-se, principalmente, disso, e não de uma transmissão de formas, essa transmissão do informe a deixar sua marca na forma pode ser tomada como a única de fato necessária na poesia, na literatura, na crítica, na teoria e em seus intervalares, como a única que realmente existe de relevante na história escrita, como a que, fazendo-nos assustar, assombrar, espantar, a cada momento, se coloca como uma tarefa ética de pensar o tempo, indo ao que nele há de júbilo e de terror.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

ALEXANDRE, Antonio Franco. «Como falar de poesia?» Relâmpago 6, 2000.

ARISTÓTELES. *Metaphysics*. Tradução nossa. Perseus Digital Library. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0051>

LOPES, Silvina Rodrigues. *A estranheza-em-comum*. São Paulo: Lumme Editor, 2012a.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, Defesa do Atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012b.

PLATÃO. *Teeteto*. Tradução de Marcelo Boeri. Lisboa: Calouste, 2010.

VIEIRA, Trajano. «A voz contrária de Antígone». In: SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

(DESABRIGAR)

FERNANDO GUERREIRO

Há quanto tempo os deuses se retiraram sem que isso tivesse sido motivo para denunciar de novo o nome tão desprotegido de «poesia»? Talvez o tempo necessário para que passem as nuvens e a teoria dos meteoros seja de novo, por um olho profano, à mão reescrita. Guardar cereais para soltar a linguagem e deixá-la incrustar-se, pigmento a pigmento, frase a frase, na superfície de luz e sombra em que se dá a ler o infinito. Sim, há esse momento em

Mallarmé, num dos textos (crónica, poema em prosa?) *crayonnés au théâtre*, refere que a *dança* (com o seu ritmo que relança o movimento das formas) solta (*dégage*, des-prende) o «gesto» do volume do corpo, extraíndo dele uma *linha*: *hieróglifo* (pense-se na dança serpentina de Loie Fuller) que, enquanto «incorporation visuelle de l'idée», institui (e cria) ao mesmo tempo um *lugar* no espaço (*Divagations. Un Coup de dés. Igitur*, Gallimard, Poésie, 1976, pp. 196, 200).

Também a «escrita» pode ser entendida como a edificação de um «teatro puro», um «lugar» (tanto

que conseguimos ver o céu, distribuir as estrelas e fixá-las por figuras dentro da gruta. Com o primeiro traço, palavra escrita, expulsam-se os deuses e acolhem-se os demónios nessa cabeça de osso, agora vazia, do que foi a «literatura» — máquina de exorcisar fantasmas para depois os recolher, petrificados, sob a forma de signos. Cada nome é uma pintura, enunciado, templos decorados que uma mão bárbara tem por função esventrar para atirar cá para fóra o seu segredo defunto. Daí a questão: com que madeira, pedra, construir os caracteres das palavras, os tons das tintas? A poesia, há que apedrejá-la,

físico como mental [ja a escrever «moral»]) que constitui simultaneamente uma «instalação» para a vinda da «ideia» («poème déga-gé de tout appareil du scribe») e a circunstância da sua «presentification sensible». Caso de *Igitur*, por exemplo.

Daí que o projecto do Livro (todo o «real», sabe-se, é pensado como material para nele ser integrado) seja entendido como um processo de instalação/ construção de um «espaço» que constitui ele próprio uma *performance* («un coup de dés») e um «cerimonial» (religioso-profano) que à sua maneira «sacra» a vinda do poema («l'absent de tout bouquet» e «signe de l'éparse beauté générale»).

O mesmo, pensamos, pode ser dito do Cinema, ele próprio uma *instalação* («o cinema são antes de mais cadeiras com espectadores lá dentro», afirma Hitchcock e Vertov mostra-o na abertura de *O Homem da Câmara de Filmar*),

os «poetas» correr
com eles fora da cidade
para que ouçam de novo
o som (não a «revelação»
que lhes vem do futuro.
Talvez se caírem e o
aprenderem no corpo,
alguma corça se levante
e corra (*a cores*)
no céu da gruta.

Une petite fille morte dit:

*Je suis celle qui pouffe d'horreur
dans les poumons de la vivante.*

(abril, 2020)

ou seja, a criação de uma «expectativa» (idealização) sobre a qual se vem depor (ou *sobre-por*) – trabalhando, de uma forma mais ou menos linear ou convulsa, o seu espaço abstracto-concreto perceptivo-imaginário – uma *escrita*: figura ou traçado (desenho) que constitui já o registo (presentificado e objectivado) de uma «événementialité pure».

Na década de 1920, os «formalistas russos» (*Poetika Kino*, 1926) sublinharam o que era para eles o carácter *abstracto* das imagens de cinema. Para Eikhenbaum, por exemplo, o princípio de «deformação», introduzido na captação das coisas por qualquer enquadramento, *reconfigura* o real, procedendo, agora segundo Tynianov, a uma «redisposição semântica do mundo». O cinema seria, ainda segundo Tynianov, a «arte da palavra abstracta», nisso se afirmando a sua própria «modernidade» (*apud* François Albèra (ed.), *Los formalistas rusos y el cine – La poética del filme*, Paidós, 1998, pp. 86, 184).

Não era ainda o que sugeria Virginia Woolf no texto *The Cinema* (1926), ao aspirar por uma linguagem das formas em que as imagens se assemelhassem a **símbolos** que significassem analógica e não mimeticamente o próprio trabalho (selvagem) do pensamento?

Ou Alexandre Astruc (em 1948) com o seu projecto de uma *caméra-stylo* capaz de transcrever directamente o jogo das ideias?

É o que me parece configurar *O Último Ano em Marienbad* (1961) de Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet. *Dupla instalação* sobre «nada», ou quase, primeiro pela voz-sobre do enunciador, cuja evocação dos lugares (coisas) nem sempre coincide com o que nos mostram as imagens, sendo nessa «falha» entre fala (discurso) e imagem (referente) que se inscreve o *gesto*, entoação da voz e sequência de travellings para diante, em que podemos entre-ver uma *ideia-forma* (solta de qualquer «appareil du scribe»: dispositivo) de Cinema. Duplo desenho: traço («présentation sensible de l'idée» [Mallarmé]) que corresponde afinal à «ausente de qualquer ramo»: a saber, o *cinema* propriamente dito.

Mas tem-se aqui também a instalação de um *lugar* (um hotel-mausoléu e nele o limbo da grande sala que parece servir de «dancing» ou palco de teatro) cuja localidade (o seu carácter mental, significante, de depósito de uma forma/enunciação) é acentuada pelo desencontro e ausência de articulação — que contudo funda algo como o «real» — dos simulacros (espectros) de «paixões» que os dois personagens (X e A) passeiam por esse jardim-labirinto de pedra e vidro. Desse *tombeau* (de Igitur ou de Anatole) ergue-se («fleur sans tige») uma forma=figura: a mulher, A (Delphine Seyrig), que, enquanto «fantasma» (morreu/não morreu?, existe/não existe?), ocupa e assola («hante») o lugar (espaço) e, enquanto tal, *imaginariamente* (no imaginário e pela imagem), o (re)funda. Dito de outro modo, o «não tempo» (cronológico: narrativo da ficção: enredo) instaura o *espaço* que é o da «pura forma» do cinema: espaço que o encadea-

(DESABRIGAR)

mento dos travellings, sucedendo-se em «mise en abyme» nos espelhos, visualiza=presentifica e sensibiliza=faz sentir.

Rien n'aura eu lieu que le lieu, também em *Marienbad*: o Cinema ou A, a sua forma-figura=poema.

(Setembro, 2019)

destinar: lançar o dizer

AULA, ENSAIO, POEMA: O DESTINO SEM QUALIDADES

CAROLINA ANGLADA

I. Demorar

Quando dizer é fazer, as fronteiras normativas entre linguagem e mundo se deslocam. O verso performa a cesura; o ensaio não cita nem lembra, e sim interpela a transmissão; a aula experimenta o indemonstrável da prática do pensamento. Do exercício do atrito a que corresponde nossos atos de fala, nos quais a categoria de ação está subsumida à ordem do sensível, participam ativamente o legível e o ilegível, devir e interrupção, saber e não saber, *maestro* e aluno — em condição de escuta, pode-se dizer que qualquer forma a priori é arrebatada quando somos interpelados pelo que nasce de um diálogo. O que faz um poema, um ensaio ou uma aula, por essa condição de ressonância, é apelar ao outro. O ritmo dessa implicação, chamado ou demanda, na qual a transição pronominal descompassa a respiração unissonante, é meio sem finalidade — não se oferece para que sejamos iniciados à história, à soberania ou à herança, e sim em razão do modo como o

ser manifesta na sua mais concreta disponibilidade, no apelo que faz à partilha.

Nessa aventura de partilhar o sentido sem duplicá-lo, não se trata de converter o ato poético da linguagem em uma descrição ou comentário da realidade, mas de dar lugar ao que obstinadamente se recusa a ser apropriado pela categoria do real, do possível e do verossímil. Escutar uma aula de Silvina Rodrigues Lopes, na condição de estrangeira e anônima, depois de um punhado de anos como leitora do outro lado do Atlântico, remonta à experiência do sonoro e do visual que não constam no arquivo particular. Silenciar, demorar, desmontar, disjuntar, cindir se revelaram operações centrais para que a experiência da liberdade que a cada vez se anunciava, de modo único e sempre renovado, desconstruísse o comando da *arkhé*, a avançar sobre a necessidade, a utilidade, a comunicação. O performativo literário, fui aos poucos compreendendo, não necessariamente responde ao que se entende por certo discurso da ação — o fazer poético é um fazer por descontinuidade, quebra, deserção sem fim, *idioma demoníaco**. Porque muda-se o vocabulário, como atualização de uma original articulação entre linguagem e mundo, mudam-se os paradigmas.

Tudo que é mensagem, conteúdo do todo, totalidade individual, qualificação, dissolve-se, portanto, no gesto experimental de uma *abertura prodigiosa*** : potência do mal de arquivo de destituir simetrias, identidades, harmonias, opiniões e gostos. Eis

* HELDER, 2009, p. 441.

** HELDER, 2009, p. 407.

o que nos cabe na ordem do aberto, da heteronomia pautada numa interpelação cuja alteridade funda a anterioridade: assumirmos a responsabilidade infinita de um e de todos, nós mais que os outros. Se, por um lado, esse apelo é a marca mesma da origem, poderíamos entender tal disponibilidade como extração da força em decorrência da vulnerabilidade dos corpos sem iniciação ou como destruição dos rastros. Entretanto, aprendemos ensaiando, no poema ou em aula, pela diacronia entre o dizer e o dito, que essa é a condição do início da memória e da ética, afinal, o que permanece, o que se demora, o que insiste é sobretudo o que se retira do acontecimento, o indecifrável da significação, o umbigo do sonho, o impensado dos arquivos, sem razão nem porquê.

Não te esqueças.

Ou melhor: esquece-te.*

O humano deve desconhecer-se sem se tornar, por isso, inumano, mas desfazendo-se de um sentido de humanidade. Toda anatomia comparada, todo mapa do possível, todo cálculo dos efeitos evade diante da *anomalía poética*, esta, sim, inesquecível, porque não se dirige exclusivamente aos homens.

Perdidas as conformidades exclusivamente orgânicas e organizadoras entre passado individual e memória, conceito e palavra, ação e consequência, o gesto do ensaio, do poema e da aula, em seu dom incomum de reserva, revela-se autêntica

* FREITAS, 2015, p. 68

forma sem conteúdo. A rigor, depois de algum tempo sobrevivendo à cultura, às instituições, à ciência, deslocamo-nos do paradigma da criação genial, na qual a forma separa arte e vida, ética e estética, dizer e fazer, para o da impossível descoberta, quando a potência do pouco, o pouco sem aspas, o timbre ou o sotaque não se esgotam no direito imediato de resposta. O gesto sem destinatário que constitui todo doar de palavras é o do direito de não resposta, possibilidade ética de um desdizer demorado na qual o pensamento não tem função de conhecimento. Assim, aberto o campo para além do circunstancial, observamos esse corpo que se descobre dividido, como uma mão que, por desconhecer o que a outra faz, anima o impossível, a vida máxima:

*a mão esquerda em cima desencadeia uma estrela,
em baixo a outra mão
mexe num charco branco. Feridas que abrem,
reabrem, cose-as a noite, recose-as
com linha incandescente*.*

Negando a si mesmo e à linguagem da mesmidade, recusando a adaptação às circunstâncias e a limitação circunstancial, o imediato, em suma, é possível manobrar divisão e dicção, uma vez que, descobrindo-se nessa máxima dilaceração, demoramo-nos no mais profundo estranhamento diante do nó de conflito e desejo no qual algo nos pensa, aproximando-se em distância.

* HELDER, 2009, p. 432.

A aula como prática da palavra desvela silenciosamente, de modo inacabado e improvável, o acesso ao difícil do sentido de um dizer que é fazer outra geometria entre as partes e a medida do impossível. Como memória de algo que não tem lugar junto a nós, a palavra em ato consome os que estão ali em *atenção flutuante* ou em *atenção desatenta*, implicados mutuamente no problema da habitação da linguagem que é sempre outra sendo a mesma, e sensíveis à evidência da realidade que mais intensamente se revela quando desliza para a dissipação. Eu nunca havia estado em uma sala de aula escutando a respiração assíncrona de quatro ou cinco presentes, enquanto qualquer coisa da ordem da verdade ressoava. Aprendemos, portanto, quando nos implicamos em uma mudança, quando nos desencontramos em vista da escuta. Resta-nos, da experiência de redistribuição do sensível, senão, perguntas: como habitar o que nos desaloja radicalmente? Como transmitir o que, por essência, perturba a transferência?

À recusa do lugar próprio e da propriedade privada dos pronomes pessoais, a dança espiralada, a divergência dos gestos, o espaço multiplicado pelas mãos, a cesura do verso que indetermina análise e criação, retórica e sofística, descrição e efeito-mundo — o acontecimento excessivo, que pode se realizar, e pode também (o) não. Chegar à sala como se chega ao texto, imemorialmente, testemunha o tempo que não nos pertence, desnomeando desde sempre, e repetidamente, o que não vem conosco, o que de nós nunca chega por completo, o que nos despertence, a anterioridade exterior. Ensaando para sermos

leitores, perguntamos-nos, sem cessar, e recomeçando a questão, sobre o que seria da ordem do necessário: a imobilidade ou o movimento? Ao que corresponderia, então, o acaso: a uma interrupção do curso ou ao que impulsiona o devir?

Demorar-se não diz respeito à dureza ou à duração, tampouco à intenção daquele que o faz, mas ao movimento que ganha forma a partir da atualização de uma virtualidade, para além da memória e do esquecimento, que resta em toda linguagem, e não só no sujeito. Inesquecível é o nome dessa vida que, mesmo sem testemunho, não passa, perdura. O passado, de algum modo, nos aguarda, persistindo, para que a palavra fale por si mesma, para que a verdade, se houver, seja dita não respondendo. A liberdade de uma linguagem que é também ação assume, aqui, a imagem da imóvel agitação essencial que constitui o vivente em seu ser exposto à contingência, podendo tudo expressar ou tudo representar sem tocar no segredo.

II. Paixões

Quando cheguei a Portugal, buscava escrever uma arqueologia das formas. O que vivi, entretanto, reafirmava a inessencialidade do dever. Um relato, uma aula, um testemunho que, ao se pronunciarem, interferem no mundo, são decisivos não porque oferecem aquilo que se busca. A inevitabilidade do poético diz respeito ao lançar-nos no inapreensível, na estrutura espectral do arquivo, ao vínculo enigmático que liga o

homem à natureza, ao ilegível de uma expressão que é recusa ao fechamento. A dimensão da forma, que tanto ocupou filósofos, linguistas e historiadores da arte, para além dos próprios artistas, já nasce, de algum modo, culpada, por aparentemente apagar os rastros, por aparentar-se com a totalidade e com a unidade, quando o não aparentado é que configura a verdade restante e insubstituível da escultura.

*Se olhas a serpente nos olhos, sentes como a inocência
é insondável e o terror é um arrepio
lírico. Sabes tudo*.*

Se nos acomodamos a pensar o segredo como algo que é insondável por ser abscondito, fechado, ou por se retirar e se apartar, perdemos a oportunidade de entendê-lo como cripta, isto é, como algo que não se reduz ao visível ou ao invisível, mas ao não saber, mediação e fonte mesma de toda procura, de todo endereçamento, de todo desejo. Olhar o desconhecido e responsabilizar-se eticamente por ele se encontram na relação com o inesperado. A forma, nessa perspectiva, já não é mais condenada; desligando-se do universal, ela é experiência de uma vida, desobrigação para com a presença, condição de irresolubilidade da obra. *Não há não composição*, é o que pude anotar. Saber tudo é saber que não se sabe — o que decerto os amantes, sabendo o que não deveriam, perdem em termos de mistério. *Nus ou vestidos, não são mais nem velados nem desvelados*

* HELDER, 2009, p. 434.

— *sobretudo não aparentes**. O demorar-se na paixão, ou a paixão que se demora porque faz do impenetrável seu lugar, constitui, desse modo, o inaparentado, o caráter único dos afetos. Fazer a poesia e faltar ao dever da filiação ou da grandeza comum adquirem valores aproximados na andadura irregular e acidentada entre o biológico e o simbólico, ao qual nenhuma verdade, mapa, método ou convicção põe termo à questão das afinidades.

Exemplo incomparável de uma paixão.

Se o que me levou ao velho mundo era fazer uma história da história das formas, o que paulatinamente sentia era um impulso para fora da sucessão dos fatos. Em tantas línguas se disse que *transforma-se o amador na coisa amada*, e por pouco eu não entenderia que o que resta enigmaticamente da paixão é a transformação, ressonância infinitiva das qualidades em retirada. Fora do ser, o amante está para além das próprias medidas e do gênero próprio, vítima do que (o) escreve. A forma com que se pensa nem sempre é a força com que é pensado. No ensaio, na aula, no poema, quando devimos argonautas apaixonados pela experiência do mistério, não respondemos à pergunta pela paixão — nós a colocamos em causa, deixando que a língua repouse sobre si mesma, inoperada, enquanto ela desaloja a nós, os amantes. Paixão sempre fora de hora, inoportuna, disparatada: paixão que é desalojamento no exterior, sem repouso. Esse seria um estado fora de órbita que desconhece, portanto, a forma inerte porque também desconhece a oposição dualista entre leveza e gravidade, atividade e inatividade, amador e coisa amada, agir e padecer.

* AGAMBEN, 2013, p. 143.

Quando o ensaio como força se anuncia, algo já está lá criado. Qual história resta fazer? Seria possível testemunhar o testemunho da forma? No poema, é a iminência que tem voz. Nesse caso, não se opta pelo que é configuração ou pelo que é mensagem, pela origem ou pelo destino, porque toda decisão é, por essência, louca. É à prova da indecidibilidade, do que não está em questão na decisão, que somos levados a romper com a fatalidade e com a herança através do caráter de uma subjetividade sem conteúdo ou de uma voz sem pessoa, arkhé sem arconte, a lidar com a sobredeterminação ou com o quase, nem totalmente conforme nem absolutamente apesar. Apenas quando já voltava desse período em Portugal, e o performativo revelou seu sentido de encontro, pude pensar que isso seria o dom, o prodígio da (auto)transformação, incomensurabilidade que faz da decisão (não minha, porém sempre única) uma questão de força a tocar na forma. Ensaia-se, portanto, contra o pessoal; escreve-se para além do dizível, do sensível, da permanência. Por isso, uma aula, um ensaio, um poema, não são a regra, mas a exceção: não confirmam o que há, o contextual ou a circunstância, e sim testemunham o impossível, o imprevisito, o incalculável. Sendo exceção, a norma se insinua desaplicando-se, o conhecimento vige, mas nada ordena.

De um lado vocês

e a vida — e eu nesse outro em que se

não vive nem morre a demora de estar ainda.*

* FREITAS, 2015, p. 64.

III. Variações

Demorar-se no pensamento que pensa a si mesmo é perceber como ele, ao invés de se desenvolver linearmente, procede por repetições, atrasos, recuos, acelerações, de modo que alguma insistência se reitera no que aparentemente é aleatório. Apenas com o deslocamento do pensável e do impensável, resguardando o nódulo obscuro das decisões, é que se torna possível, no adiamento de qualquer correção, a instalação intempestiva de um pensamento. A demora, por isso, não é o estado da permanência. Já escutamos que o mundo se move em baixo dos pés de um bailarino. Também lemos que o ensaísta desloca consigo a sua própria lei. O que há de infinitamente em comum entre essas imagens de pensamento é a ideia de que, simultaneamente à atividade da pausa, temos no desenraizamento as condições da transmissão.

Variar, equacionar o infinito, serializar — no lugar de colocar um número para trabalhar a medida, relatar como a medida às vezes trabalha a morte, contra o arquivamento e, ao mesmo tempo, contra o esquecimento. *O milagre incerto da multiplicação da morte.** Não há prioridade ou contiguidade de uma questão sobre outra, não há encadeamento ou hipotaxe na paixão pelo pensamento, porque o que há de mais original, isto é, de mais próximo à origem, é sobretudo o que mais resiste à apreensão: a matéria indócil, a anomalia, a estranheza. Dito de outro modo: não estamos nunca onde se espera, tal como a poesia: ambos

* FREITAS, 2015, p. 81.

movimentam suas resistências à articulação. Na paixão não agimos, sofremos. Na leitura, somos transformados. A literatura tudo suporta, de tudo padece, tudo simula, por ser, sobretudo, opacidade e desposseção, proximidade com a morte. O estilo não seria o homem, nesse caso, mas o modo agudo e engenhoso como se resiste à representação — reserva de dom no que ele possui de irrepresentável.

*E não era uma questão de geometria,
de averiguar em cada gesto
a espessura da cor, a sua perda.
Macio, porém, o vinho
que nos prolongava a voz*.*

Não é possível, assim sendo, querer coincidir o valor do literário, do poético ou do ensaístico com o do saber e da certeza: testemunhar em nossas próprias palavras, testemunhar o acontecimento de palavras, é sempre ser falado por outro, no *prolongamento da voz*, assim como há línguas que se falam sozinhas, jogando sem o homem que as formou. Variamos, assim, os nomes dos corpos que perdemos toda vez que, ao escrevermos, percebemos que o mundo se desdobra em ausência. *A forma é a sua elipse***, ou dito de outro modo, a palavra *ilumina a cegueira que há nos objetos a que se refere****. O estilo não coincide, portanto,

* FREITAS, 2015, p. 97.

** DERRIDA, 1991, p. 210.

*** LOPES, 2012, p. 129.

com a dimensão formal do texto. O enunciado elíptico faz cair ou faz pender o elemento para um dos lados do discurso, tal como a instabilidade entre os dois centros de que se constitui, um visível e o outro virtual, vitimou a estrutura galileana.

No enunciado transferimos, volteamos, hesitamos, prolongamos — o dizer é insubmisso ao dito. Entre a exposição e o exposto, a enunciação e o enunciado, algo sempre se anuncia em vias de se elidir, de se interromper, descontinuar-se. Não apreendemos senão o que, como forma formante, caminha para inconsistir. A forma da elipse, ou a forma enquanto consubstancialmente elíptica, não diz respeito nem à plenitude ostensiva da palavra nem ao seu eterno retorno, e sim a uma constante desapropriação e reapropriação da língua que delimita a enunciação, reafirmando a importância do devir minoritário, do neologismo, da metáfora e da metonímia, enquanto rumores da língua, deste outro da palavra que é segredo, *compassos de uma música sem saída**. Por possuir (ao menos) dois centros, duas atrações, no intervalo entre as bordas, a elipse estabelece uma tensa relação entre o sentido e o querer-dizer que não reduz a ontologia a uma questão formal, nem enclausura o ser em presença, mas, tal como na heteronímia, propõe uma experiência do enigma enquanto absolutamente outro.

Fui querendo conhecer e voltei aprendendo a desconhecer esta espécie de forma secreta, que coloca as coisas em crise. Privilégio têm os que aprenderam que pensar não é uma arte, mas que, ainda assim, pensar não é possível sem

* FREITAS, 2015, p. 38.

as artes. Na elipse de uma enunciação, na cesura de um verso, na referência sem aspas de um ensaio, não há algo a ser transmitido, mas uma certa forma de transmissão como exercício de dessubstancialização das convicções. Qualquer hipótese ou resto de verdade só pode se dizer se repetindo, dando voltas, se indemonstrando, insistido em sua arbitrariedade, posto que a inessencialidade do movimento é o que guarda os vazios de significação, motivo de toda procura. Volto lendo além do alinhamento, para além do mal de arquivo, contra o comentário ou a interpretação — por essa coisa que insabidamente ao se fazer, nos faz. A transmissão passa, incondicionalmente, pela maneira com que cada um se percebe afetado por *ela*, ao mesmo tempo que o inesquecível insiste que não somos apenas nós seus destinatários.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

FREITAS, Manuel de. *Sunny bar*. Sel. Rui Pires Cabral; posf. Silvína Rodrigues Lopes. Lisboa: Alambique, 2015.

HELDER, Herberto. *Ofício cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

LOPES, Silvína Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

ESTRANHEZA, POESIA E ENTRE-CORPOS

BERNARDO R. B.

Leu Uma paisagem estranha, ensaio de *A anomalia poética*, e o corpo ecoa questões sobre o acompanhamento de uma estranheza que ali é tratada. Reconheço uma qualidade desajeitada dos modos de estar hoje. Estados diversos que percorrem o entre-corpos sem um porquê determinado, cotovelos sobre a mesa, pernas que caminham sem rumo, costas videntes. Paisagens que habito provisório ecoam imprevisivelmente criando linhas, curvas, arcos, blocos, bocas que não se encontram catalogadas na anatomia. Essa corporalidade são frestas de atenção e escuta que não é possível agarrar e tomar para mim.

Do mesmo modo, a estranheza de que Silvina Rodrigues Lopes nos fala não é para ser superada ou assimilada, como nos recursos de retórica ou nas ruidosas publicidades do que é incluído devido à bondade das autoridades em geral. Tampouco interessa que a estranheza proposta seja recusada ou atenuada, como quando fingimos que a dor do outro não dói em nós também, como quando o roubamos tão-somente para enriquecer com a sua imagem ou, ainda,

como quando prometemos que podemos estar em representação dele sem resto.

O contínuo interesse sobre a experiência da diferença em corpo e em escrita, as intensidades que os percorrem abrigam um desejo de movimento, de se aproximar de um enigma e ao mesmo tempo de se distanciar dele, salvando um espaço de leitura que se reconfigura a cada vez que emerge o desejo de tornar comum um afeto ou um texto. A voz que o traz ao mundo por alguns momentos tateia possibilidades murmurantes ou mais luminosas.

A voz que lê estranha-se. Vê uma comunicação que se abre para ligações sem pré-requisitos, que não se basta no indivíduo autocentrado e na sua funcionalização. Uma comunicação que preza pelo entre-corpos que se abre entre dois ou entre muitos. Não a transmissão de conteúdo focado em um emissor na direção de um receptor, mas a possibilidade de criar, de experimentar poesia na condição de errar, de não-pertença a qualquer sistematização.

Claro está que a estranheza é precária. Frágil, está sujeita à domesticação que a colocaria à mostra numa vitrine, num zoológico, faria dela curiosidade, efeito especial ou moda literária. Essas anulações da estranheza não se sustentam, entretanto, diante de algumas ranhuras que nos sucedem. Como Lopes nos indica, desde Hölderlin a poesia não pôde mais sustentar a transparência de uma linguagem que atendesse à teologia.

Diversos sonhos de poder deixaram de contar com a poesia — e ainda hoje, no entanto, assistimos aos suspiros de nostalgia

da plenitude de uma arte indissociável do poder, armadilhada em fronteiras de diversos tipos como o fetichismo exclusivista e a avaliação mercadológica que se mistura com todas as esferas da vida. O primeiro, sujeito à legitimação de um sacerdócio teórico que nos distancia da vida de cada um a um como agente do fazer artístico e como matéria de pensamento; a segunda, atada ao imperativo do lucro e ao automatismo desfavorecendo a autonomia dos caminhos singulares, a possibilidade de escolher pensar. Ainda presenciamos desejos de coerências nacionalistas, de igrejas inquestionáveis e persistem as lamentações do lento desmoronamento de um eu que confia na pureza da categoria identitária.

É quando algo se entrega à coragem de um não saber que pode se dar um tônus livre a avançar pelo entre-corpos. E pode ser que apenas se escreve num canto qualquer. Pode ser também que se releem em ato experiências do século XX como a da heteronímia e a do um, nenhum e cem mil, numa escuta de muitas vozes que instaura uma espécie de lucidez inebriada de escolher pensar diante da coerção dos signos sociais e da servidão ao sujeito ele mesmo. A consideração de que somos muitos em um, e um em muitos, e ninguém, juntamente ao abandono de figuras do poema como a de um eu genial e pleno, dá a ver algum desajeito constitutivo nosso diante do vazio da origem.

Força afirmativa da diferença e da impossibilidade da projeção absoluta, a aspereza da poesia testemunha a descontinuidade da nossa percepção. Se pudéssemos por um instante

que seja não a sintetizar como acontecimento definitivo, no espaço comum que chamamos cultura. Se eu pudesse um pouco não me grudar às estruturas dos modos de estar, de ler, de saber à partida aonde ir, não é essa experimentação matéria de poesia? Ela propõe outras formas de presença e de ligação, aberta para a demora da contemplação de cada um a um, a partir do potencial desse um a um, e não de uma evangelização cultural (Agostinho, 2014). Não aceita o cálculo algorítmico do capital que nos coreografa, impondo-nos o tempo recorde de pronta-entrega em todas as nossas ações. No entanto, essa não aceitação não é da ordem da competição ou da luta por visibilidade e superação do outro que tanto constrange a esfera humana.

Como é que o pensamento poderia auto-mutilar-se até regressar de novo a uma oposição entre o homem e a técnica, agora traduzida pela simetria especular? Admitir que o homem domina completamente a técnica é abdicar da estranheza em nome de um ideal de domínio pelo cálculo sem falha que é cópia do poder que atribui à técnica. Abre-se assim a hipótese de uma competição em que o homem visa superar o poder da técnica assimilando-o. [...] Essa instrumentalização traz outra vez a reivindicação de uma função social da arte, agora identificada com a sua institucionalização. É o triunfo da lógica binária, em que a certeza exclui o erro, num processo que visa o Um puro. Enquanto poeticamente se mantém a diferenciação, o conflito, entre o humano e a técnica — recusando promover das analogias a semelhança e, pelo contrário, aprofundando as dissemelhanças — já na perspectiva

técnica, pelo contrário, é a oposição, enquanto luta, que deve conduzir à supremacia de um dos termos no seu processo de superação do outro (identificação do homem à técnica). O pensamento não se identifica com a lógica nem, à maneira retórica, se desenvolve por analogia com ela. (Lopes, 2005/2019, p. 12)

A poesia aqui também convida ao saborear do pensamento. A poesia talvez aposte na insubordinação à institucionalização em estranhezas várias, em gestos de leitura, de escrita, de voz, de presença, de comunicação performativa na emergência de singularidades e de criaturas que exercitam estar em relação, na escuta das diversas qualidades e conflitos que podem surgir no entre-corpos.

Tal insubordinação tem alguma relação com a improdutividade e a estranheza que pode surgir do «fazer nada». Ou algo como habitar o silêncio na transição de um ponto a outro, de um afazer a outro afazer, sem preencher significados, na escuta do intervalo entre as estruturas do protocolo, sem se absorver em constante autocompreensão. Daí a revolução de que o humano reinventasse para si um trabalho inerente à existência, inseparável da vida. Duchamp nos lembra que ficar longamente sem fazer nada gera um desejo consistente de fazer.

Estar presente como estiver sendo sincero, nesse momento estranho, inesperado, desconcertante de fazer nada, sem a ânsia de segurá-lo ou repeli-lo. Um naco de poeira que aspirado pelo sistema de ventilação sobrevoa os congressistas.

Um ombro mais alto que o outro. Um desastre que muda o ritmo do discurso. O tónus do coração que se fortalece.

Trata-se da estranheza que não é o contrário da normalidade; irrompe sem ser requerida ou anunciada. A nossa fala tinge-se por vezes de uma estranheza incondicional, a do acontecimento que desfixa as fórmulas e nos deixa por instantes suspensos de uma eminência de que recuperamos retomando o curso normal do discurso. Nos momentos de exaltação da vida, somos lançados para fora de nós próprios, para o campo magnético das relações indefiníveis (p. 107).

Essas relações indefiníveis não estão necessariamente documentadas em escrita. O pensamento e a arte, ao abrirem um campo de experimentação e de movimentação dos sentidos, trazem o significado da palavra poesia como margem de todas as linguagens. Estão desvinculados da ideia unificadora de uma verdade somente experienciável através do código, da autoridade, da legitimação unilateral e do território. O desejo de questionar não se liga à interrogação que controla a qualidade de determinado tipo de resposta, mas ao rigor que nos permite transitar, visitar sentidos e nomes que não são plenos ou manipuláveis — para Lopes, uma estranheza irrecuperável, repudiada pelo imperativo da rentabilização, assinalando outro valor, aquele da inapropriabilidade. A poesia não pertence a ninguém e, ao mesmo tempo, é o que de mais singular podemos fazer. Um tipo de fazer que não se submete a uma finalidade. Não se resolve um paradoxo, mas cria-se coragem para comunicar e

para escrever — algo que não somente o ensaio, mas a obra que abordamos aqui inspira largamente. Leio o rigor de um olhar que considera a singularidade de modos de estar não necessariamente delineados em algum encontro, nutrindo o pensamento de uma experiência artística não sujeita à sistematização institucional:

Quanto à estranheza, ela corresponde à radicalidade do incerto, um excesso de intuição que vem perturbar a harmonia de uma forma revelando a sua inadequabilidade — traduzida na quebra da harmonia, ou interrupção — não tanto a um conceito nela sugerido como finalidade, mas a qualquer conceito. O pensamento em arte dá-se no acolhimento desse inadequável, motivo pelo qual quer a imposição da autoridade do autor como origem absoluta do que não pode nascer senão da multiplicidade intotalizável da experiência, quer a de uma ideia ou conceito ao qual a obra é considerada ajustar-se, ou que se lhe sobreponha, constituem maneiras de abdicar do pensamento poético ou artístico. Na sua pretensa ingenuidade, essa abdição restaura um tipo de dominação simbólica contra o qual frequentemente a arte do passado nos pôs de sobreaviso e que, pelo menos desde Baudelaire, se considerou como algo a que aquela, por condição, se opunha radicalmente (p. 114).

Não somente não abdicar de pensar, mas não abdicar de pensar com poesia. Em corpo, do mesmo modo, não somos redutíveis a um mecanismo desempenhando uma eficiência. O corpo é inquieto e sensível. Usei anteriormente a

primeira pessoa do plural sem saber bem o que pode querer dizer, pois muitos corpos podem insistir na redução e no automatismo do pensar. A expressão «escrita automática», que poderia servir para descrever uma não teleologia necessária para lidar com as diversas repressões que incidem sobre o pensamento e as corporalidades, não nos alimentaria uma prática de escrita, pela dimensão que o automatismo toma nos últimos tempos.

A negação da estranheza pelo egocentrismo em piloto automático tem sido expressiva com a proeminência de modos de estar normativos. Por exemplo, uma manifestação à Ku Klux Klan ocorreu recentemente, no ano de 2020, em Lisboa. Não desejam mostrar o rosto e atacam como fazem os comentários incitadores de ódio feitos nas redes, a pipocar a todo instante. O governo nada pronunciou. Acaba consentida pelo Estado a incapacidade de lidar com o outro como outro. Querem nos fazer acreditar que esse seria o social. A brutalidade em algoritmos é rentável. Como se o anonimato e a distância, numa cultura de «fecho automático das portas» nos eximisse de qualquer escuta do que dizemos. Da mesma forma, fecha-se a escuta das respostas que recebemos dos outros e da atmosfera, fecha-se a percepção para os fatos gerados pela própria presença num espaço, na cidade, no planeta. Como o pronto-a-vestir, o pronto-a-pensar, o imperativo de simplesmente reproduzir, «compartilhar» o que já está fabricado e trabalhar para consumir, como se o que disséssemos não nos pertencesse mais e isso não tivesse

consequências. A estranheza segue silenciosa em sua selvageria, uma coragem discreta que abre olhos para o inevitável, aquele embaçado canto de olho em que a solidez de estátua se desfaz de uma hora para outra.

Referências bibliográficas

AGOSTINHO, Margarida. *Casa Forra*. Lisboa: edições c.e.m, 2014.

LAZZARATO, Maurizio. *Marcel Duchamp e a recusa ao trabalho*. Trad. Gustavo Gumiero. São Paulo: Scortecci, 2017.

LOPES, Silvina Rodrigues. Trabalho e desajustamento: o problema do automatismo na perspectiva da condição de indeterminabilidade da existência. *Revista Intervalo*, Lisboa, n. 7, 2015.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. [2005]. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

NEUPARTH, Sofia. *movimento*. Lisboa: edições c.e.m, 2014.

ALEGRIA PELO MUNDO

MARIANA PINTO DOS SANTOS

*Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou*

*O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou*

[...]
*O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou*

[...]
*Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento
Eu vou*

[...]
*Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil*

[...]
*Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou
Por que não, por que não?
Por que não, por que não?
Por que não, por que não?*

*Alegria, Alegria,
Caetano Veloso, 1967*

Tenho a sorte de conhecer Silvina Rodrigues Lopes há quase vinte anos e de nesse tempo ter ido conversando com ela, a propósito daquilo que fizemos juntas, ou da tese de doutoramento que me coorientou, ou simplesmente porque nos encontramos às vezes, de propósito ou por acaso. Não vale a pena falar no doutoramento, processo atribulado no qual estive

sempre a meu lado. Mas vale a pena dizer, talvez, que a Silvina me faz ver que as palavras não podem apenas ser escritas ou ditas, elas têm de ser pensadas, pesadas, desfeitas e refeitas nos seus modos de fazer sentido. Toda a leitura, toda a escrita, mas também todo o olhar o mundo, que é mediado pelas palavras de que somos feitos, só pode acontecer — ou assim o passei a entender por meio da Silvina — se tivermos em conta que essa mediação é desadequada, que deixa por dizer muito mais do que consegue dizer. Isso não significa que se deva desistir da escrita, da leitura ou do mundo, mas sim que temos sempre em aberto a reinvenção das palavras para dele falar. Transmitir isso, que a desadequação, o desvio, o não alinhar, é o que nos permite pensar e não desistir, é a maior dádiva que me deu Silvina. Não sei se conseguirei expressar o quão importante creio que o seu pensamento é, um pensamento do desvio. Mas tentarei nas próximas páginas, aproximar-me dele, para deixar testemunho da sua força e da sua radicalidade, e de como ele afecta — no sentido de perturbar e no sentido de comover — tudo o que vou tentando escrever e pensar.

Silvina escreveu um texto a partir da escuta de Caetano Veloso, em particular da sua canção de 1967 *Alegria, Alegria*. Um texto curto e belo que tomo como ponto de partida para um exercício de aproximação* ao seu pensamento, que

* *Exercícios de Aproximação* é título de um dos livros de Silvina Rodrigues Lopes (Lisboa:Vendaval, 2002), que reúne textos nos quais se debruça sobre vários escritores e poetas portugueses.

se chama «Alegria, travessia — ouvindo Caetano Veloso»*. Este exercício não se cinge ao texto referido, antes cruza a sua leitura com a de outros textos seus escritos ao longo dos anos, e que, juntos, tecem uma proposta contínua radical, que se vai configurando através dos vários temas que aborda, e nos traçam um trilho para o qual a condição absoluta é não haver mapa**. Por *radical* entendo uma ideia de pensar que procura fazer-se junto à raiz das coisas, da arte, da política, da leitura, que se desvia em absoluto do lugar-comum, da norma(lidade), e se afasta de qualquer conclusão fechada, totalizante e totalitária.

A radicalidade desse pensamento está na forma como se propõe pensar arte, política, vida, abdicando de, combatendo, toda a hierarquia ou autoridade, tendo ao mesmo tempo consciência de que elas se insinuam a todo o momento para repor a ordem em que perseveram. Esse é um pensamento que tem perante si uma tarefa infinita e que se apresenta na sua fragilidade***, porque as palavras que permitem pensar o mundo, a arte, a política, e as palavras que nomeiam o mundo, a arte, a política, são palavras que operam e se arrumam em lógicas hierárquicas e autoritárias, e é preciso

* Publicado na revista *Intervalo* n.º 4 — *A Alegria*, dedicada a Olímpio Ferreira, Lisboa:Vendaal, 2010.

** «Temos o trilho, falta-nos o mapa» é uma inscrição do artista Álvaro Lapa (1939-2006) em alguns dos seus quadros.

*** Veja-se a ideia de fragilidade desenvolvida no texto «Salvaguarda da fragilidade — sobre a desconcertante concertação», in revista online *Dobra* n.º 3, IELT — NOVA FCSH, 2019.

fazê-las funcionar de outro modo para que essa lógica não se replique num discurso que as procura combater. Há um entretecer delicado das palavras umas nas outras, que assim se libertam dos significados fechados, e das ideias feitas que costumam fixar. Na escrita de Silvina Rodrigues Lopes as palavras são agentes de *anomalía*, *atrído* — palavras que encontramos nos títulos de dois dos seus livros*.

O que se passa na escrita de Silvina é que ela é aquilo que pensa: a abertura de sentidos para o mundo é já essa abertura no próprio acto de escrita. Ou seja, ela «não impõe um sentido único a pessoas diferentes, mas sugere sentidos diferentes a uma pessoa única», «perturbando e libertando as certezas da linguagem»**. No trabalho das palavras, não fica presa ao seu peso, à sua necessidade, nem as conforma a um sentido cristalizado, nem ao seu esvaziamento.

Como diz noutro texto, «Escrever faz parte da alteração do mundo sem que haja nessa alteração qualquer parte atribuível à escrita ou que de algum modo se possa prever o seu sentido. Por isso se pode dizer que a escrita é *sem autoridade* [...]»***.

* *Literatura, Defesa do Atrído* (Lisboa:Vendaval, 2002; Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012) e *A Anomalía Poética*, (Lisboa:Vendaval, 2005).

** Parafrazeio aqui Roland Barthes, *Crítica e Verdade*, Lisboa: Edições 70, 1997 (1966), p. 51 e p. 52.

*** «Plural, híbrido, heterogéneo» in *Intervalo n.º 5 — O Híbrido*, Lisboa:Vendaval, 2012, p. 127.

«nada no bolso ou nas mãos»

O encontro com a canção de Caetano Veloso, *Alegria, Alegria*, vem da analogia que esta tem quer com a escrita tal como ela é entendida por Silvina, quer com o que ela produz.

A alegria, mostra Caetano, mora no sem pressa, no sem posse, mora no entre ficar e o partir, o que implica a assunção da fragilidade da vida. Num primeiro momento, o texto de Silvina faz essa reclamação da fragilidade, denunciando que a euforia e o desânimo são faces de uma mesma moeda, ambos limitam a vida ao excesso de consumo e diversão, a primeira; e à austeridade* a segunda: ambas «reduzem a vida a impulsos de posse e domínio ou a mecanismos de resignação a uma função reprodutora (da força de trabalho, da organização social)**». Silvina mostra-as como forças contra a criação, logo contra o mundo. A alegria é a confiança voltada para fora, a abertura, e, se lhe dermos atenção, escreve ela, deslocamo-nos. É isso que faz Caetano Veloso, sem posse (*«nada no bolso ou nas mãos»*), sem pressa: desloca-se, caminha, navega. Não se trata de negar a dor, mas de, na fragilidade, ficar disponível para a atenção para fora de si. Aprender a alegria é o movimento para «a disponibilidade para o mundo, a aptidão para fazer sentido contra o sentido

* Em 2010 estávamos no auge da propagação do discurso político que apelava à austeridade e ao sacrifício (de uns e não de outros) para fazer face à crise económica que se vivia. A retoma económica que se seguiu e a reconfiguração das cidades para de espaços de vivência passarem a ser objecto de consumo turístico veio a corresponder à euforia de que falava Silvina Rodrigues Lopes.

** «Alegria, travessia — ouvindo Caetano Veloso» in *Intervalo n° 4 — A Alegria*, dedicado a Olímpio Ferreira, Lisboa: Vendaval, 2010, p. 118.

feito, a *doxa*»*. É «a aprendizagem do desaprender», expressão que surge num verso de Fernando Pessoa / Alberto Caeiro e que Silvina cita. Desaprender, é livrarmo-nos da *doxa*, do conjunto de normas, da sociedade, da linguagem, que estão implícitas em toda a aprendizagem. Essa palavra, usada com tal sentido, vem de Roland Barthes, que a toma do termo *endoxa* de Aristóteles, com o qual o filósofo grego se referia às opiniões partilhadas pela maioria e consideradas irrefutáveis pelos filósofos**. Em Barthes, ela diz respeito à opinião pública, ou opinião dominante, ao espírito maioritário, ao «Consenso pequeno burguês»***. É a opinião corrente, que se estabelece e perdura, e em resposta à qual é preciso instaurar o paradoxo — o prefixo *para-* significando «ao lado de», desvio, em suma, deslocação. Não se trata, pois, de destruir a *doxa*, pois ela reinstaura-se sempre: «uma doxa (uma opinião corrente) estabelece-se, insuportável; para me libertar dela, postulo um paradoxo; depois este paradoxo engrossa, torna-se por si uma nova concreção, uma nova doxa e tenho de ir mais longe em direcção a um novo paradoxo»****. Arriscaria dizer que é por isso que para Silvina o que importa é afirmar a possibilidade de deslocação, e nunca identificar uma finalidade ou objetivo, ou um lugar de chegada que corresponde à fixação de

* *Ibidem*.

** Cf. Anne Herschberg Pierrot, «Barthes and Doxa» in *Poetics Today* 23, 3, Fall 2002, Duke University Press, p. 428.

*** «A arrogância» in Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Lisboa: Edições 70, 2009 (1975), p. 58.

**** «Doxa/Paradoxa» in *idem*, p. 88.

sentido. É a deslocação provocada pelo «grão de desejo» de que fala Barthes, e é esse instante, o do desejo, o do movimento iniciado, do desvio em aberto, a disponibilidade de partir, que é preciso assinalar como possibilidade infinita e radical de resistência («*Sem livros e sem fuzil | Sem fome, sem telefone | No coração do Brasil*»).

«*E eu nunca mais fui à escola*»

Ao escrever, anos depois sobre o ensino*, Silvina sublinha a necessidade de encarar todo o ensino no limiar da deslocação que impede a cristalização numa definição de conhecimento. A aprendizagem existe quando contém a desaprendizagem, quando não vê como fim único o conhecimento predefinido (ou seja, a ideia de que há respostas «certas», fechadas, à espera em cada etapa de um percurso escolar): «haver desaprendizagem, como haver esquecimento, é condição do fazer-sentido da existência: afirmação de singularidade na participação do mundo, na transformação que resiste à ameaça da sua liquidação, provocada por dogmas ou pela pretensão de redução do viver a programas técnico-científicos. Há, pois, que salvar a irredutibilidade do ensino, nas suas incontáveis formas, ao conhecimento»**.

* «Do ensino como ofício inquieto» in revista online *Dobra* n° 1, IELT — NOVA FCSH, 2017.

** *Idem*, p. 2.

A meta final desse conhecimento preformatado, como Silvina deixa claro, não é outra senão a acumulação de capital, a acumulação de poder, a dominação do outro, ou a guerra infinita. A aprendizagem–desaprendizagem implica antes «a co-participação do finito e do infinito da vida, a aproximação–distanciamento que dá lugar à recusa da objectivação, à paz»*, a recusa da domesticação, o espírito crítico em todo o processo de aquisição de capacidades e a *errância*. Essa palavra, no seu duplo sentido, surge muitas vezes nos textos de Silvina Rodrigues Lopes, e é a que, mesmo não surgindo cantada na canção de Caetano Veloso, está lá implicada. *Errância* é trilhar caminhos sem mapas, sem destino certo (sem objectivos de conquistar conhecimento, poder, dinheiro), e por isso não enjeita a possibilidade de erro.

O início de um poema–colagem do poeta Rui Pires Cabral convida ao mesmo: «Leitor, | se tiveres | ocasião, | erra | o caminho»**. Não é uma imposição, é um convite («se tiveres ocasião») à deambulação, e à leitura em aberto, errante, sem ordem predeterminada, e por isso susceptível ao erro. É adoptar para si a premissa do *jazz*: abraçar a nota errada e aproveitá-la para improvisar, para criar. Essa errância é singular em cada um, mas pode ser feita por todos. É «singular-plural», expressão a que Silvina regressa em muitos textos, e que vem da leitura de Jean-Luc Nancy (*Être singulier pluriel*, Galilée, 1996) e de Herberto Helder.

* *Idem*, p. 6.

** Rui Pires Cabral, *Biblioteca dos Rapazes*, Lisboa: Pianola, 2012, p. 13.

Num livro de 1998 publicado pela editora &etc, com o título *Noites* e atribuído a Luís Garcia de Medeiros, assistimos a uma curiosa construção da personagem de um autor misterioso, esquivo, através de testemunhos do editor, Vitor Silva Tavares, e dos poetas Helder Macedo e Herberto Helder, e recorrendo ainda a depoimentos de Bartolomeu Cid dos Santos e Maria de Medeiros. Essa construção do autor «Luís Garcia de Medeiros» antecede a publicação dos seus poemas no mesmo livro. O testemunho de Herberto Helder toma o título «Singularíssimo plural» e dá conta de uma vivência com o autor, a lembrança das suas palavras e dos seus versos. Ora o denuncia como plagiador do próprio Herberto Helder e de outros convivas das noites, ora, subitamente, turva-se-lhe na memória se seria mesmo ele quem pensava, dizia, escrevia, ou se seria o próprio Herberto Helder a projectar nele o que ouvia em si e nos seus outros amigos. O texto oscila entre o retrato de uma pessoa que se singularizava e a constatação de que, no entanto, era feita de todas as outras. E termina, dizendo desse homem inventado: «deixem-no viver, assim como soube, por linhas tortas, com um punhado de diamantes falsos na mão direita-fechada-aberta»*.

Aproveitemos essa frase para a relacionar com essa ideia de aprender-desaprender que pontua o pensamento de Silvina Rodrigues Lopes: por linhas tortas, por caminhos sem mapa, sem autoria fixada — e, por isso, sem autoridade estabelecida —, de mão fechada-aberta, agarrando e ao mesmo tempo

* Herberto Helder, «Singularíssimo Plural» in Luís Garcia de Medeiros, *Noites*, Lisboa: &etc, 1998, p. 30.

abrindo mão de certezas efêmeras, na partilha e troca plural que não anula a singularidade de cada um. É desse movimento do singular para o plural e vice-versa que um e outro se definem, só existem na interdependência.

É na arte e na literatura que Silvina Rodrigues Lopes vê a possibilidade dessa deslocação, dessa alegria-travessia poder ser enunciada e experienciada. Mas não se trata de ter como ponto de partida uma definição de arte ou literatura fechadas (ou seja, não se trata de cânones nem das frustradas tentativas de correcção anticânônica, que os alargam ou reinstauram sob novas vestes, sempre ocidentais, como é o próprio termo *cânone*, recuperado da Antiguidade de que a Europa se reclamou herdeira e continuadora). Isso colocá-las-ia no domínio do conhecimento ou do consumo*. Trata-se sim de olhar para a arte e para a leitura e escrita, não em função dos objectos que produzem, mais ou menos musealizáveis, mas como capacitantes, na sua prática ou na sua recepção, de provocar a atenção para fora e o desvio, a inquietude, o desconhecimento. É essa possibilidade que deve ser ensinada, que deve ser salvaguardada**.

Esta é a posição de quem se assume contra a ideia de «formação» (de públicos, de consumidores), «como se aos

* «A multiplicação dos meios de controlo dos indivíduos coexiste com o apelo a que se extasiem, divirtam ou simplesmente consumam o que lhes é apontado como arte, e é cada vez mais posto a circular como produtor de dependência organizada», Silvina Rodrigues Lopes, «Pensar com artes: considerar o indefinível» in revista online *Dobra* n.º 1, IELT — NOVA FCSH, 2017, p. 6.

** «[C]onsiderar o indefinível das artes implica salvaguardar nelas, para além da significância (os vazios de significação), a heterogeneidade, a inarticulabilidade, a perplexidade.» in *idem*, p. 9.

humanos não restasse senão um possível: abdicar da sua capacidade moduladora para serem apenas uma matéria moldável* por outros humanos, que se colocam em posição de domínio.

«O sol se reparte em crimes»

Silvina Rodrigues Lopes, no texto a partir da canção *Alegria, alegria* de Caetano Veloso, cita Aimé Césaire para dizer que o humanismo estabeleceu uma concepção do humano que justificava a exclusão, a servidão, a dominação. O humanismo, diz, «é um lugar para ver os outros do alto», é, portanto, um termo que estabelece hierarquia, na qual o lugar mais alto é ocupado por quem decide o que é o humano. «A definição de Homem produz o olhar do alto, a possibilidade de estar num lugar competente para julgar e classificar outros como quase pretos ou quase brancos, consoante a posse ou o estatuto que em função dela lhes cabe na medida humanista** (encontramos nesta citação outra canção de Caetano Veloso, *Haiti*).

É também o conhecimento, *humanista*, que condena à divisão a humanidade. Simone Weil, citada por Silvina Rodrigues Lopes, fala dessa condenação através da sua experiência de operária:

* Silvina Rodrigues Lopes, «Alegria, travessia — ouvindo Caetano Veloso» in *Intervalo n.º 4 — A Alegria*, dedicado a Olímpio Ferreira, Lisboa: Vendaval, 2010, p. 119.

** *Idem*, p. 119.

a humanidade está dividida em duas categorias [...] quando se está na segunda chega-se a achar natural não contar para nada — o que não quer dizer que não se sofra. Eu achava isso natural. Tal como, contra a minha vontade, me acontece agora achar quase natural contar para alguma coisa (contra a minha vontade, pois esforço-me por reagir, tanta é a vergonha que tenho de contar para alguma coisa numa organização social que espezinha a humanidade).*

Reagir é entender o humano, cada humano, «irreduzível a um conhecimento»**, singular e igual a todos os humanos na sua singularidade, no seu «ser-em-comum», uma relação horizontal entre os homens que é a condição para a alegria — uma reação difícil num mundo em que tudo é votado à condição de mercadoria, no qual as relações se estabelecem em função de consumo e produção e em que a violência (tecnológica) impera. Tudo isso é, em suma, o que é preciso combater, mas aquilo em nome do qual se combate, a alegria, é tão volátil, frágil, impalpável, tão sem-sentido ou sem finalidade, que se apaga perante os titãs que conjuram todos os dias novas necessidades. Por isso a tarefa de reclamar a atenção é radical e infinita. É também uma tarefa de *reparação*.

* Simone Weill, *La condition ouvrière*, 1951, citada por Silvina Rodrigues Lopes em «Trabalho e desajustamento: O problema do automatismo na perspectiva da condição da indeterminabilidade da existência» in *Intervalo 7 — O Trabalho*, Lisboa: Vendaval / Pianola, 2015, p. 201.

** *Idem*, p. 194.

Reparação no sentido de dar atenção, reparar no que está fora de si, e no sentido de consertar, ou permitir consertar o que foi estragado. Num outro texto em que recusa conceber qualquer relação de causa-efeito entre arte e política, mas antes a interferência entre ambas, Silvina coloca na intercepção entre arte e política a reparação: «que cada um viva a sua vida e as relações estéticas não deixarão de interceptar os movimentos políticos e estes aquelas. [...] Vive-se com os outros e daí nascem as reparações»*. Pensar a arte e a política em termos de causa-efeito é abdicar da possibilidade da arte enquanto exercício de pensamento, e embarcar na lógica de inclusão ou exclusão no mundo das artes, em função da sua relação com a política. Ou seja, é embarcar na fixação de um campo da arte, no qual só entra o que se entende que é arte a partir de parâmetros predefinidos (neste caso, o parâmetro é a sua função, ou papel, ou activismo político). E essa fixação

* «Reparações do Mundo, potência do inesperado» in *Estética e Política entre as Artes*, ed. João Pedro Cachopo, Elisabete Marques, Filipe Pinto, Emília Almeida, Lisboa: Edições 70, 2017, p. 45. Veja-se também a importância da *reparação* no trabalho recente de Achille Mbembe, que alarga o sentido da palavra face ao seu uso político, no sentido de *reparações* a fazer à parte da humanidade explorada, espoliada e sacrificada por outra parte da humanidade, para a pensar numa forma de relação com o mundo, reorientada para a reparação do processo extractivista e esmagador do vivo perpetrado pela espécie humana ao longo de séculos. Contra a ideia de mundo-fábrica e de homem-máquina, e do que identifica como a «colonização tecnológica», e ao invés de produzir mais, é preciso reparar, remendar, tomando como inspiração o que se passa constantemente, diz o autor, no quotidiano de vários países do continente africano, onde a pobreza e a limitação da maioria da população ao acesso ao consumo que orienta a vida do hemisfério norte levam ao uso de estratégias de sobrevivência aproveitando o que já existe. Este é o trabalho de combate à demolição à escala planetária em curso e Achille Mbembe propõe que se olhe para o continente africano como laboratório de mutações que são na verdade de ordem planetária. É o que chama, o «*devenir-africain du monde*» na prática de uma política de reparação. Cf. Achille Mbembe, *Brutalisme*, Paris: éditions La Découverte, 2020.

pressupõe, de novo, um lugar de autoridade, o de quem define os parâmetros do que é ou não arte. É nesse sentido que Silvina Rodrigues Lopes faz a crítica dos conceitos de *regime estético* das artes e de *dissenso* de Jacques Rancière*: segundo ela, o filósofo francês, ao instaurar esses conceitos, coloca-se no lugar de «tradutor competente» entre a arte e a política, para determinar o que é e quando há dissenso. Mas o dissenso não pode ser legitimado por nenhuma competência *a priori*, porque ele está no pensar e na leitura, e não num resultado previsível destes que se possa verificar e classificar. Silvina usa o termo *dissensus* noutros textos**, mas numa leitura que reclama próxima da de Lyotard, ou seja, entendendo que a universalidade não está no consenso, ou na homogeneização, mas sim no *dissensus*, no desentendimento, na heterogeneidade. Esse dissenso é irreduzível ao consenso e desencadeia a invenção de novas formas de comunicabilidade ao invés da submissão a um entendimento imposto como comum***: «Só o singular (um corpo no seu “aqui” e “agora”) pensa. E só o pensamento universaliza»****.

* Cf. «Reparações do Mundo, potência do inesperado», *op. cit.*, e Jacques Rancière, *Estética e Política. A partilha do sensível*, Porto: Dafne editores, 2010 (2000).

** É aliás título de um deles: «O nascer do mundo nas suas passagens — *dissensus*» in *Intervalo 6 — O Mundo*, Lisboa: VendaVal / Pianola, 2013.

*** Cf. Javier Burdman, «Universality without consensus: Jean-François Lyotard on politics in postmodernity» in *Philosophy and Social Criticism*, SAGE Journals, Vol. 46(3), 2020, p. 314.

**** «Alegria, travessia — ouvindo Caetano Veloso» in *Intervalo n.º 4 — A Alegria*, dedicado a Olímpio Ferreira, Lisboa: VendaVal, 2010, p. 120.

«sem lenço, sem documento»

*Somos frágeis, podemos a cada momento ser destruídos, mas não ficamos passivamente à espera, saímos da prisão em que nos encerramos e designamos por «eu» — fazemo-lo na incerteza e na hospitalidade, que não correspondem ao simples auxílio mútuo, mas que são construção da solidão na invenção permanente de laços entre nós e os outros, entre nós e o mundo, «entre nós e as palavras»; ou seja na invenção do mundo, na invenção das palavras, no desejar, que não é aspirar à posse, mas encontro — estar perto da alegria, da impossível alegria que suporta o mundo e faz nascer uma expectativa sem objecto, a de quem, não esperando nada, sente que tudo se lhe dirige.**

Voltando ao texto «Alegria, Travessia», que orienta este exercício de aproximação, o que importa, para Silvina Rodrigues Lopes, é não esquecer que na dominação do outro não se anula o impulso criador, o ânimo, a alegria. Ele persiste, nele está a potência de reagir, contrariar, deslocar.

Na errância não há hierarquia. «Trata-se sempre de sair do nome comum, o da pertença a um país, uma família, uma época, uma profissão, etc.»**, «desfazer pertenças»***. Isto

* *Idem.*

** «Reparações do Mundo, potência do inesperado» in *Estética e Política entre as Artes*, ed. João Pedro Cachopo, Elisabete Marques, Filipe Pinto, Emília Almeida, Lisboa: Edições 70, 2017, p. 46.

*** «Alegria, travessia — ouvindo Caetano Veloso» in *Intervalo n.º 4 — A Alegria*, dedicado a Olímpio Ferreira, Lisboa: Vendaval, 2010, p. 119.

é «navegar, traduzir, abrir para o desconhecido»^{*} — *navegar é preciso, viver não é preciso* (de novo Fernando Pessoa, de novo Caetano Veloso na canção *Os argonautas*). «Navegar é não temer»^{**}, escreveu ela noutra lugar. Navegar, errar, implica desierarquizar e desautorizar. Esse movimento faz-se «na incerteza e na hospitalidade»: na incerteza porque não há objectivos últimos, não se sabe ao que vai; na hospitalidade porque se está disponível para o que não se conhece.

O termo *hospitalidade* também surge nos textos de Silvina Rodrigues Lopes^{***}, em passagem, sem se impor e sem explicações demoradas. Mas é, creio, possível considerar que essa hospitalidade é aquela a que Derrida dedicou dois seminários, e sobre a qual disse:

Para ser o que «tem» de ser, a hospitalidade não pode pagar uma dívida, ou ser governada por uma obrigação: é graciosa, e «não pode» abrir-se ao hóspede [convidado ou visitante] nem em «conformidade com um dever» nem «por obrigação». A incondicional lei da hospitabilidade, se tal coisa é pensável, será uma lei sem imperativo, sem ordem e sem obrigação. Em suma, uma lei

* *Idem.*

** Silvina Rodrigues Lopes, *Sobretudo as Vozes*, Lisboa:Vendaval, 2004, p. 23.

*** Surge, por exemplo, em «Trabalho e desajustamento: O problema do automatismo na perspectiva da condição da indeterminabilidade da existência» in *Intervalo 7 — O Trabalho*, Vendaval / Pianola, 2015. E também no final do ensaio a partir de Moby Dick de Herman Melville, «Performatividade sem condições» in *Herman Melville: A vontade, as palavras e a acção*, org. Vanessa Brito, Lisboa:Vendaval, 2013. E também em «Do ensino como ofício inquieto», in *Dobra* n° 1, IELT — NOVA FCSH, 2017 ou «Salvaguarda da fragilidade — sobre a desconcertante concertação», in *Dobra* n° 3, IELT — NOVA FCSH, 2019.

*sem lei. Pois se eu pratico hospitalidade «por obrigação» [para além de «em conformidade com um dever»], esta hospitalidade de compensação já não é uma absoluta hospitalidade, já não é oferecida graciosamente para além da dívida e da economia, oferecida ao outro, uma hospitalidade inventada para a singularidade da nova chegada, do visitante inesperado.**

A hospitalidade é, assim, esse «sem documento» de que fala a música de Caetano, e diz respeito a pôr entre parêntesis o lugar de onde vimos, e o lugar de onde vem o outro, ambos sem documentos, abertos ao inesperado, ao encontro e à imprevisibilidade do desfecho.

«Eu quero seguir vivendo, amor | Eu vou | Por que não, por que não?»

Essas palavras que tanto se escrevem e dizem, *arte, política, conhecimento*, contêm em si uma conclusão, uma inevitável fixação de sentido totalizante que Silvina Rodrigues Lopes recusa. Mais do que isso, elas pressupõem uma exclusão do que não se enquadra nos parâmetros em que tais campos se definem. Assim, a questão está em pensar a arte como processo e a política antes da política, a potência de política, o conhecimento fora do conhecimento que dá o poder, etc. É por isso que os textos de Silvina parecem

* Jacques Derrida /Anne Dufourmantelle, *Of Hospitality*, California: Stanford University Press, 2000 (1997), p. 83. (tradução do inglês minha).

por vezes densos no seu exercício de libertação das amarras da *doxa*, mas repentinamente, quando se alcança essa libertação, surgem límpidos e evidentes no caminho que mostram. Esse é um caminho de perpétua desaprendizagem e deslocação dos lugares-comuns e da ideia de comum, de igualdade.

O que é o comum? O comum é o incomum. A possibilidade de cada um ter uma relação com o mundo única, da leitura (não só de textos, mas também de imagens, da natureza, dos animais, do que nos rodeia) ser um processo secreto, com uma componente de conhecimento que não pode ser partilhável nem traduzível. A intraduzibilidade, a indizibilidade do pensamento é o que temos em comum uns com os outros. A colectividade possível, a partilha possível, a política possível, estão na percepção da comunhão da singularidade. Da comunhão do incomum. A clareza que se obtém quando se faz esse caminho é a de que a igualdade entre cada ser humano é absolutamente radical e inescapável. E que o constante trabalho de criar desigualdade, de riqueza, de inteligência, de estatuto, de cor de pele, de género, de instrução, é um trabalho de negação da singularidade, um trabalho de homogeneização dos humanos (reflexão que podemos extravasar para a escala planetária do mundo do vivo). E que — e é isso que é difícil pensar — palavras como *arte* e *política* são também agentes de desigualdade, mesmo quando procuram combater injustiças, mesmo quando operam em nome da igualdade.

Por que é que isto é tão radical? Porque é muito difícil encontrar caminhos para pensar o mundo sem exclusões. Aniquilar a autoridade e a hierarquia no exercício de escrita,

no exercício do pensamento, é a única maneira de não excluir grande parte da humanidade e do mundo. É isso que Silvina faz a cada texto. A sua é, assim o vejo, uma escrita da anarquia, se pensarmos apenas na etimologia da palavra, que significa ausência de hierarquia.

linguagem e experiência

APRENDIZAGEM DO DEVIR

PEDRO EIRAS

*para Silvína Rodrigues Lopes,
com gratidão*

Material: palavras, frases, imagens de *A Inocência do Devir. Ensaio a partir da obra de Herberto Helder.*

Regra: liberdades, liberdade, homenagem.

I

A fundação de um mundo — vida, beleza, sentido —
confunde-se com
a invocação de um mundo:

o que nasce no nascer do poema
é o mundo
em si mesmo uno e duplo:
descrição e criação,
o mais antigo coexiste com o mais novo,
de ambos só há retratos
gramaticais.

Ver o que não se deixa olhar,
o que não tem imagem:
porque há o visível e o invisível
da transformação dos corpos:
iluminação da palavra,
floração da matéria:
indiscerníveis.

Questão de rotação:
o ouro é redondo,
rosaceamente
modular.

E nada existe
além da experiência própria:
não há poema fora
de um jogo de espelhos,
o poeta a reinventar suas máscaras,
mão ferida.

É um olhar,
o ordenador,
quando no centro se escava
um poço:
mundus, mundo,
e o sopro eterniza

a combustão poética:

o fogo, o fogo.

Devir é entrar num ritmo:

humano e divino comunicam

o dom

selado.

E a última imagem, sempre por vir,

só é escrita na iminência

irreconhecível.

E no entanto, por milagre, há algo

em vez de nada:

que a laranja tenha um umbigo

de abundância.

II

Mas o humano está também exposto

à morte que vem de dentro:

tudo o que vive, o que dá vida,

tem a natureza

da dor.

Ao abismo chamou-se «sem sentido»,

coagulado nas cicatrizes das imagens,

de cujo fogo

só as cinzas
se dão.

É pela linguagem que vem
o terror.
A fundação de um mundo é
uma pedra de memória, um epitáfio:
é sobre o abismo
que se alinham
os nomes,
chaves mnemónicas.

De cujo fogo, apenas
a morte.

Mas pertencer ao tempo
não é estar fora
da eternidade:

desde a preparação de bilhas e vasos a partir do barro,
a morte que ocorre no poema é amor.

III

O gesto sacrificial transforma-se
em experiência da criação:

a experiência implica o abismo
das palavras,
ciência do despenhamento,
verticalidade,
queda que põe a linguagem
em movimento
e a eleva à dança.

Todo o peso do corpo
está naquilo que dele
é leve:
o canto.

O instante do voo.

E o poema é poema no saber
que não é
dádiva,
mas tensão:

vem pela mão que escreve,
escrita da mão esquerda,
demoníaca,

uma arte mágica,
transpor: transfigurar.

A arte do poeta é arte de roseira
ao ser
devir-roseira, movimento
diferenciante
no espelho.

O sopro do criador passa para a obra criada:
onde o humano toca o divino,
o tempo interrompe-se

e aquele que nomeia
desaparece
na inocência do nome
que o precede e prolonga:
acesso à leveza,
inominável
inocência do devir.

G.H. E SILVINA RODRIGUES LOPES: UMA CONVERSA INFINITA

IZABELA LEAL

G. H. está de pé, Silvina também está de pé. G. H. olha fixamente para Silvina, Silvina lhe retribui o olhar. Elas se olham fixamente. Do interior do apartamento, situado no último andar, é possível observar a cidade. A cidade tem um movimento incessante, a cidade é incansável. A cidade pulsa, respira. G. H. convida Silvina a sentar-se; ela não quer se sentar, prefere ficar de pé. Ambas preferem ficar de pé. A mesa do café não tinha sido desfeita. Havia xícaras, pratos, restos de comida sobre a mesa do café. Minha casa é uma criação apenas artística, diz G.H. Talvez ela não soubesse muito bem o que significava essa frase, já que teria de criar a verdade do que aconteceu. Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Sim, a verdade nunca é prévia, nunca está num anterior. Silvina observava os retratos dispostos nas paredes e mais outros retratos dispersos sobre a longa bancada. Fotografavam um abismo? É o abismo, não uma imagem fundadora, que garante a poesia. Mas de quem era aquela

imagem que surgia nos retratos? Em todos aqueles retratos, no campo, nos parques, nas festas com os amigos alguém desaparecia. Alguém desaparecia visivelmente na imagem. É na desapareção que se guardam os vestígios da aparição do Outro, dizia Silvina. G.H. vacilava. G.H. queria dizer algo, sabia que aquele encontro era único, inapelável. Estavam ainda de pé. Mas como lidar com a incerteza da fala? Como não sucumbir à tentação do diálogo? Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. G. H. pensava alto. Silvina escutava. Silvina fechou os olhos, o mundo visível compromete a escuta. A escuta é exigente, ela exige delicadeza, acuidade. Talvez tudo o que seja importante seja extremamente perigoso. Anular o perigo é também anular a força transformadora, impedir o acontecimento. Assim dizia Silvina. Elas continuavam de pé, os gestos mínimos. Os gestos eram leves, pequenas contrações dos lábios, nas mãos um movimento ínfimo. Silvina passou a mão pelo rosto, abriu os olhos. Apesar da luz do dia, algumas partes do apartamento ficavam à sombra. A sombra se estendia como uma presença física, a sombra envolvia-as. Se eu olhar a escuridão com uma lente, verei mais que a escuridão? Nós ampliamos a escuridão, essa é a nossa tarefa. A escuridão requer outro tipo de olhar. A escuridão aguça a escuta. Silvina deu um passo, contornou a mesa em direção ao corredor. G. H. deu outro passo. Apesar de já ter entrado no quarto, eu pareço ter entrado em nada, ela disse. Mesmo dentro dele, eu continuo de algum modo do lado de

fora. Estamos sempre na porta do quarto, na soleira da porta, em vias de entrar ou sair; sair ou entrar. Construímos um infinito momento de passagem, disse Silvina. Seria passagem ou suspensão? A suspensão é uma forma de passagem. A sombra aumentava em um canto escuro do quarto. No canto escuro do quarto, diagonalmente em relação à parede, formava-se um imenso triângulo escuro, um triângulo escuro esparramado no chão. Estou falando é de quando não acontece nada, e, a esse não acontecer nada, chamamos de intervalo. Mas como é esse intervalo? Esse intervalo é um encantamento, quando no canto a voz amplifica as palavras e faz aparecer entre elas uma distância insondável. Agora era G.H. que escutava. G. H. parecia encantada. O triângulo de sombra envolve o corpo de Silvina, envolve o corpo de G. H. A luz entra pela janela, embora ela esteja fechada. A janela está fechada, as venezianas estão semiabertas. As venezianas desenham contrastes, põe lado a lado faixas sombrias e faixas luzidias. As venezianas modificam a paisagem. Essa interrupção produz rupturas, ela fratura os contextos, explode as referências. A interrupção é persistência do heterogêneo. Não sei se compreendo, disse G. H. Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão. Pretender ser compreendido nesse campo seria a negação da poesia. A poesia então é incompreensível? Não, mas ela não se submete à comunicação. Ela deixa no mundo espaços vazios, não funcionais. G.H. aproxima-se da janela, Silvina continua de pé na porta do quarto. O quarto é amplo, a janela é larga. A janela está fechada. Todo momento

de achar é um perder-se a si próprio. Sinto que me perco no aqui e agora, disse G. H. com surpresa. O instante do acontecimento é um instante cindido — o irreparável da perda é o que se transfigura em beleza e assim sobreviverá na condição de perdido e presente, disse Silvina. G. H. abriu a janela, um vento forte invadiu o quarto. Os cabelos de G.H. e Silvina voaram com o vento, os papéis sobre a escrivaninha também voaram. Os cabelos de G.H. e Silvina estavam emaranhados, G.H. e Silvina ficaram despenteadas. Os papéis da escrivaninha ficaram em desordem, os papéis pareciam pequenos pássaros. Alguns papéis ficaram colados na parede, em seguida escorregaram. Alguns papéis voaram pela janela, redemoinharam. A luminária que estava no canto do quarto tombou como uma árvore. O chão ficou salpicado de folhas, o quarto estava desarrumado. Estou desorganizada porque perdi o que não precisava? Mas é difícil perder-se. A perda é uma destruição da forma. O infinito só se anuncia pela irrupção de forças que deformam, retiram estabilidade às formas, disse Silvina. O vento assobiava na janela, o vento produzia um ruído modulado. O vento era uma espécie de canto. G. H. continuava encantada. Eu estou sendo levada pelo demoníaco, disse G. H. No rosto de Silvina havia um leve sorriso, no rosto de G.H. havia um sorriso leve. G. H. olha discretamente para Silvina, Silvina desvia o olhar. G. H. fecha os olhos. G. H. ainda ouve a voz de Silvina. A exatidão da palavra literária é a sua imperfeição, o seu desajuste em relação ao comum. G. H. abre os olhos, Silvina não estava mais lá. Silvina havia

desaparecido do quarto. O quarto estava vazio. G. H. contemplava o quarto vazio, no quarto havia apenas luzes e sombras. G.H. observava o jogo de luzes e sombras. G. H. sorria. A vida se me é, e eu não entendo o que digo.*

* Este texto foi escrito a partir de fragmentos do livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e de *Literatura, defesa do atrito*, de Silvina Rodrigues Lopes. Registro aqui a minha admiração por essas duas escritoras que sempre se lançaram ao perigo da arte de criar.

assinatura, morada, testemunho

**AS PALAVRAS PARTEM-SE E AVISAM:
NÃO COLAR OS BOCADOS. DÃO CHOQUE ***

MARIA FILOMENA MOLDER

*O desespero com que percorro a linguagem é a esperança de
construir um idioma. Sem desespero não haverá
provavelmente decisão.*

«Marcas de desespero», *Literatura, defesa do atrito*,
Silvina Rodrigues Lopes,

Sobretudo as vozes foi publicado em 2004. Sempre me impressionou esse livro. Na contracapa uma belíssima fotografia posterizada de Silvina Rodrigues Lopes de meio-corpo com fundo, a qual se ampliava na capa até ao esplendor, um grande plano do seu rosto, reduzindo o enquadramento. A maçã do rosto do lado esquerdo, o lado do coração, recorta-se sem vacilações: «o equilíbrio da rocha que absorve o tremor da gaiivota». No lado direito a luz crua devora o título. Nenhuma indicação sobre a fotografia, nem autor nem data.

Na dedicatória o livro apresentava-se: «estas palavras errantes». Erro e errância são bens transportáveis que nas linhas

* Agradecimentos a Mariana Pinto dos Santos.

e entre elas se depositam (e como apetece logo reler «erros meus...»). Embora haja um mais elevado do que erro e errar. Lá chegaremos. Por enquanto demoremo-nos na liberdade associada ao erro que tem a ver com a possibilidade de escolher: «Mas é preciso escolher. É sempre preciso escolher entre o erro e a vida que se confunde com o papel de parede.» (Lopes, 2004, p. 6) Ou: «Não abrandou o esforço para distinguir bem e mal, audácia e arrogância.» (*Id.*, p. 19) Eis os gestos próprios de quem vive no encalce do efêmero, sabendo que é ele a fornecer a matriz para a desordem, lugar de trânsito: «Mudar-se para a desordem».

Nunca ousei escrever sobre este livro difícil. Chegou a hora. Nele a dor, a «sombra mortal» que atravessa a poeta, a desequilibrou e fez cair, purifica, no sentido de clarificar, os ímpetos críticos e compassivos próprios da obra de Silvina Rodrigues Lopes. Dessa clarificação faz parte o modo como a poeta nos faz partilhar o segredo do poetizado* (aquilo que a voz poética faz à vida), exposto pela música, no primeiro poema a seguir citado, memória ignota, música que «vai pelo mar e pelo ar», poderosa, e de súbito o grito de alerta, o pedido de clemência: «Que esta dor se escreva e se lhe

* Um conceito [*das Gedichtete*], criado por Walter Benjamin no seu texto de juventude sobre dois poemas de Hölderlin. E sobre o qual escrevi e agora vem a propósito citar: «O poetizado é o que acontece por acção do poeta. E onde se realiza essa acção? Na vida. Que vida? A vida que a arte chamou a si ou prendeu [...] O poetizado é um conceito limite entre o incalculável da unidade da vida e o incalculável da unidade do poema. Pressuposto que só pode ser revelado no termo do inquerito que é a leitura, o poetizado não pode deixar de ser concebido como objecto puramente metodológico [...] Uma vez reconhecido e descrito, e como não pode ser comparado com o poema, terá de arder na sua combustão, deitado à sua fogueira». Maria Filomena Molder, “Dia alegre, dia pensante, dias fatais”, *Dia alegre, dia pensante, dias fatais* (2017).

reúna». E ainda, no segundo poema, pelo surpreender da suspensão da tempestade (de novo, a dor, mas já através dos seus efeitos), apercebida pela quietude das águas que se tornam espelhos. E então a tempestade «é absorvida pela imagem».

Só se cria o que não existe, o que não resiste à dádiva. O canavial ondeia ao longe. Chega aqui a música que era já memória não sabia de onde. Poderosa vai pelo mar e pelo ar. Que esta dor se escreva e se lhe reúna. Vão levantar-se em nuvem, os pássaros. Regressam ao entardecer. Também essa música é diferente ao nascer e ao pôr do sol. São outras as distâncias, outro o impossível. E o modo como se parte, para sítio nenhum.

Distância infinita. Os sinais da beleza, ninguém os decifrou. (Id., p. 64)

A tua voz tornou-se-me interior. As águas ficam quietas de vez em quando para serem espelhos. Nesse momento a tempestade não progride. É absorvida pela imagem. As tensões acumulam-se em zonas profundas, imperceptíveis. A voz fica a impregnar as paredes. O ar é sufocante e a respiração difícil. Violência original de haver muros em que nos apoiamos. (Id., p. 49)

Não há humor*, pois ele, apesar de fazer parte daqueles ímpetos, não tem lugar em *Sobretudo as vozes*. Mas há uma doçura

* São múltiplas as pedras-de-toque do humor na obra de Silvina Rodrigues Lopes. Mas há um caso singular, em que o humor é soberano, e que conhece afinidades inesperadas com a forma de loucura («ser um pouco louco», segundo a palavra de Herberto Helder) entrevista em *Sobretudo as vozes*. Cf. Apêndice: «O Projecto» a «Uma paisagem estranha» (*A anomalia poética*, 2005), pp.180-181. Texto inqualificável por reunir vários géneros literários.

que — sem domesticar os monstros que vivem e morrem «no fundo dos oceanos» nem fornecer antídoto para o veneno, «este líquido de esperança e treva» que escorre e se coagula na tinta de escrever — se desprende, inaudita, das palavras, das sílabas, das linhas, da pontuação, cesura rítmica, música impremeditada:

[...] *esta sombra mortal que me atravessa empurrou-me, desequilibrou-me. Cai, e é não sei de onde que agora ouço erguer-se a voz. Não quer negar, desprende-se. Diz como o sol queima e se pode morrer de sede em plena luz. Estende-me a água, a lama, o charco, a terra onde me deito.* (*Id.*, pp. 6-7)

Livro único sem antes nem depois, embora esteja lá tudo o que torna reconhecível um escrito de Silvina Rodrigues Lopes: o instante como eternidade, a potência do infinito, a severidade para com todas as formas de deformação e mutilação da vida, o combate contra a servidão voluntária, a defesa do atrito, a crítica à ilusão da ordem natural, o respeito pela mortalidade — «encarar a morte sem terror» (*Id.*, p.19) — o louvor do que não existe e da impossibilidade — «Despenha-se, selvagem, o que não existe» (*Id.*, p.18) —, gestos de um espírito livre, melhor, para não faltar à verdade, um espírito que se esforça por ser livre e sabe que a «liberdade é terrível» (contrariando a ideia de Valéry, para quem «a liberdade é detestável»). Só que agora tudo isso está embebido pela aceitação e pela obediência às vozes do amor e dos seus abismos: «secura, sede», «a água, a lama, o charco, a terra», onde se deita Silvina.

Ela ouve vozes, sente o seu chamamento, ouve erguer-se a própria voz. É desta voz, vinda não sabe a poeta de onde, que brota a doçura: «Apenas mensageira, que o mais é amor.» (p. 60). Mas as vozes e a voz, que por vezes é a de um outro (ou dela num solilóquio), «a tua voz», conhecem uma história, também elas vivem, crescem e decrescem, ausentam-se, retraem-se, perdem-se, a poeta não encontra a sua voz e de novo se sente chamada, regressada do afundamento, do vazio, continuando a ignorar os seus meandros e os passos que não deixaram vestígio, os golpes sofridos, feridas que reabrem:

*Regresso a pouco e pouco e nada sei dizer do mergulho, do vazio.
As letras rolam, nem sequer são sílabas, não encontro a minha voz.
Queria ter o desenho dela, os seus meandros, os passos que lá se
perdem. Saber onde são os golpes e como aí se enrolam cada dia, segura
e sede. (Id., pp. 23-24)*

Esse saber do que não se sabe alcança o limiar em que não se distingue já entre graça e maldição: «[...] Fez-se tarde, o deserto sossegou, contou-me entre os seus mortos, antes de me chamar de novo pelo poder do silêncio e da palavra.» (*Id.*, p. 56)

A poeta pede um regresso, pede clemência, e continua, íntegra, o seu canto — «única forma de soberania» (*Id.*, p. 28), numa «exposição dolorosa» sem a qual ela não vê «o desfazer das palavras» (*Id.*, p. 37), «à beira da última palavra».

Deserto, veneno, desconhecido (este no seu aspecto mais benigno: «Aquém do canto, o desconhecido regressou.

Chama-me lá do alto e as sílabas do meu nome elevam-se para cair. Com a força da água, da ausência. Ouço e escavo as palavras até serem casas.», (*Id.*, p. 13) são nomes que dizem aquilo que está aquém do canto e jamais será incorporado por ele, o deserto assola a sede daquela que escreve, o veneno que o rasgão do tempo e do espaço segregou para a fazer emudecer: «O veneno estende-se-me na voz, veio fora de tempo para me emudecer. Então escrevo à beira da última palavra.» (*Id.*, p. 62). Voltar-se-á a esse poema. Mas agora um outro poema, em que o veneno faz a sua primeira aparição.

Vai, desarvorado,

não o navio, mas este veneno carregado, este líquido de esperança e treva. Corre em fios grossos, escuros, pelas veias da terra e da minha imaginação. Estagna em poços e charcos onde já não lhe sei o nome, onde as minhas mãos ficam lívidas.

*Por condição, é isso. É isso que me faz não querer saber, negar evidências. É que nunca é bem assim, e o branco das noites também é lugar de lutas e encontros. (*Id.*, p. 40)*

Atente-se na diferença entre «não querer saber, negar as evidências» («porque tudo podia ser de outra maneira», (*Id.*, p.19) e a consciência de que «a vida não é vida senão quando sei o que não sei.» (*Id.*, p. 32): eis a abertura máxima e a máxima exigência. Nessa consciência revela-se ainda uma variação da primeira diferença, a saber, o separar de águas entre a vida que é vida e a vida que não é vida. Houve uma

sombra mortal que atravessou a poeta, a desequilibrou e a fez cair, ela ouviu uma voz que se erguia, não se sabe de onde: eis uma das incontáveis ocorrências de que se sabe o que não se sabe. Vejamos outra: «Caminho/ sem saber dos meus passos. Para um lugar onde tudo se faz alheio. Nem noite, nem dia, nem dúvida, só a ausência.» (*Id.*, p. 7) E ainda outra:

Cintilação

de uma palavra oferecida. Alguém a coloca diante de mim com o brilho da última estrela.

Faz dela o que quiseres, a tua tristeza será forte para nela traçar sulcos.

É uma mistura exacta de cinza e diamante.

Não, também não sei. Também os meus olhos se vão apagar.

Fogo ou fórmula?

*O mundo é sempre intermédio. Partir, é a cintilação. Estendo os braços, a noite começa a desenrolar-se. (*Id.*, p. 12)*

Faz dela o que quiseres, diz-lhe quem colocou diante dela uma palavra oferecida, que brilha como a última estrela, e a sua tristeza, «mistura exacta de cinza e diamante», é uma boa desenhadora de sulcos, marcas da sua força. E, então, irrompe de novo o saber do que não se sabe, inseparável de um outro que prescinde de qualquer disciplina: «Também os meus olhos se vão apagar». A pergunta: «Fogo ou fórmula?» repõe a impossibilidade de qualquer equação, de qualquer ordem e legitimidade autoral, aguda interrogação sobre o perigo da retórica poder meter os dentes onde a faca cedeu.

Finalmente, seria preciso desenhar a gramática (no sentido wittgensteiniano, autor tão amado por Silvina Rodrigues Lopes) do verbo partir. Cintilação, partir «vem de dentro do inconciliável. É outra coisa. Mais e menos do que o perigo do erro — da errância, a solidão que esboroa a fotografia.» (*Id.*, p. 6) «De todas as coisas se parte quando se procura um sorriso ausente» (*Id.*, 15). «O que nasce do desespero, único aliado da esperança, não vive em casa, nem covis, nem igrejas. É só disponibilidade. Partir sempre. O princípio da aurora.» (*Id.*, p. 38). Aqui se ouvem os harmônicos de errar, talvez o único bem transportável, e se caminha para além dele, deixando-o cair.

Muitos são os animais nomeados nesses poemas: peixes, a gaivota, a andorinha, as formigas, um gato, as borboletas. Mas há um animal sem nome, filho do pressentimento, que atravessa a floresta virgem do poema, escondendo-se, é ela: «O animal sou eu».

[...] *Sempre o pressentimento, mais adiante o ruído de um animal que atravessa escondendo-se. A forma das folhas é um símbolo. O animal sou eu, os meus dedos colados à terra, a encherem uma vida dos frutos que ali caem. (Id., pp. 44-45)*

No texto notável de onde foi retirada a epígrafe, Silvina Rodrigues Lopes troca as voltas à coorte de exigências formais em que a academia se acostuma atafulhar e num movimento amoroso e humorístico de libertação escreve: «“Marcas de

desespero” é uma expressão que li, não me lembro onde, para designar as aspas que rodeiam as palavras ou expressões citadas e através desse uso chamar a atenção para a impropriedade de tal palavra ou expressão.» (*Id.*, p. 64)

Ultimamente dou por mim a não querer escrever quando me decido a escrever sobre a escrita de alguém, sobretudo na poesia. E começo a perceber, fora de qualquer efeito argumentativo, aquele desejo de Benjamin de escrever um livro inteiramente composto por citações. Bem me apeteceu fazer isso aqui, citar, dando vazão às marcas do desespero, todos os poemas de *Sobretudo as vozes*, copiá-los à mão, de preferência, talvez fazendo-os acompanhar de imagens das páginas anotadas e sublinhadas, constelações a propagarem-se. Nada a dizer, nada a declarar, a coisa mostra-se, expõe os seus segredos, indecifrável. E, no entanto, será assim?

Não, se seguirmos o ensinamento de Silvina Rodrigues Lopes em «A luz pedregosa da poesia» (sobre um poema de Carlos de Oliveira, *O Público*, 26 jul. 2015): «É pois já indecifrável que [na poesia] a palavra se oferece à decifração». Quer dizer, a anomalia, «o duelo com o indizível», também é reconhecível no leitor se ele aceitar medir-se com um indecifrável convite à decifração: «O que nos requer a cada instante, a vida, não prescinde da floração das ideias, do desequilíbrio das interpretações. Da dor, sobretudo, e do seu não poder ser assim.»» (*Sobretudo as vozes*, p. 73)

Nesta última linha, porém, irrompe uma descontinuidade que faz explodir as anomalias quase simétricas (o

poeta e o seu leitor). Sem se poder converter em personagem, entra em cena o poço da vida, a sua incompreensibilidade, e solta-se uma espécie de cólera* que passa por cima da visão de que, tendo as vozes sido ouvidas por alguém, há-de haver outro alguém que se prontifica a apoiar-se sobre o frágil muro comunitário que convém a breves vidas. O veneno atingiu o coração, ela não sabe se disse ou não o que queria, mas sobreviveu e isso surpreende-a. Só que as palavras se recusam a ser como ela e, feitas em cacos, advertem para os perigos que correm aqueles que se atreverem a colá-las.

O veneno estende-se-me na voz, veio fora de tempo para me emudecer. Então escrevo à beira da última palavra. Não sei se disse o que queria ou o que não queria, mas surpreende-me que tenha sobrevivido. E de tantos abismos tenha feito um só jeito. Um encolher de ombros, com o veneno a atingir o coração e as palavras que se recusam a ser como eu. Partem-se. E avisam: não colar os bocados, dão choque. (Id., p. 62)

* É muito surpreendente o papel da cólera em *Sobretudo as vozes*. No primeiro poema, lemos «Nada senão ter ouvido chamar. Ter chamado. Aceitar os ínfimos fios, que não são os do lamento que entristece o mundo, nem tão só o acompanhar saudoso dos ossos que estalam ou dos laranjais que morrem. Um pouco de cólera, em honra de Aquiles.» (*Id.*, p. 6) No último poema, porém, a cólera é enviada para fora da casa de hospitalidade que é o poema «[...] que fosse dado testemunho. Da cólera não, nem da vingança, que eram ruidosas e apertavam o horizonte.» (*Id.*, p. 74). Mas aqui, onde se fala dos requerimentos da vida, sobretudo a dor, ouve-se a cólera sob a forma de rebeldia, resistência ao «seu não poder ser assim».

TESTEMUNHO DO ABISMO*

MANUEL DE FREITAS

Curiosamente, talvez o lugar cimeiro que é hoje reconhecido a Silvina Rodrigues Lopes como ensaísta tenha contribuído para que não se dê a devida importância a obras suas que não se inserem nesse domínio. Seria justo, no mínimo, que *Sobretudo as Vozes* (Lisboa: Vendaval, 2004) viesse atenuar esse esquecimento. Página a página, torna-se evidente que esse livro «é outra coisa» (p. 6): «um pacto singular da errância» (p. 30). A surpresa começa, aliás, na capa e na contracapa, de onde nos espreita implacavelmente um rosto até aqui avesso a ser fotografado, a tornar-se público enquanto imagem fixa num quotidiano em que a imagem asfixia quase tudo. Mais do que uma provocação, somos tentados a ver nesse gesto uma «exposição dolorosa» (p. 37), que torna ingrata qualquer aproximação «crítica».

Num primeiro olhar, dir-se-ia que *Sobretudo as Vozes* é um conjunto de aforismos, fascinantes e inquietos. Mas talvez seja mais exacto afirmar que tudo acontece «entre o fragmento e

* Uma primeira versão deste texto foi publicada no semanário *Expresso*, em 2004.

o círculo» (p. 55), hipótese que nos aproximaria dessa ferida total mas aberta a que chamamos poema. Quer o poema quer o aforismo, recusam, afinal, o fechamento, que tanto pode ser o da incomunicação como o do sistema ou o da mera banalidade. Além disso, a forma aforística é a que melhor sugere o abismo, o espaço em branco, o despenhamento. Existe até a tentação de encontrar para esse abismo um centro inominado, presumivelmente biográfico, que se desvela e oculta num mesmo gesto: «Em 2000, quando acabou o mundo» (p. 68). Delineia-se, a partir dessa fissura, a presença fluida de uma «sombra mortal» (p. 6), a promessa de um encontro com o impossível. O lirismo, termo urgente e inoportuno, revela-se tão conciso quanto asfixiante: «De todas as cores se parte quando se procura um sorriso ausente» (p. 15). Na esteira de Hölderlin, Novalis ou Celan, voltamos a acreditar que poesia e conhecimento podem sombriamente coincidir; embora, na sua desmesura, esse conhecimento aceite frontalmente o inelutável da morte, convertendo-se a uma ignorância que é já a mais difícil sabedoria: «Não, também não sei. Também os meus olhos se vão apagar» (p. 12).

É da morte, portanto — ou da «vida [que] é morte» (p. 20) — que esse livro trata. Mas fá-lo nos antípodas da passividade, da melancolia ou do lamento, uma vez que se insurge «contra todas as evidências» (p. 5), contra tudo o que «rentabilizou a morte, as prisões e as salas de congressos» (p. 22). Se houvesse justiça, um livro como *Sobretudo as Vozes* exasperaria certamente aqueles que apostam no «uso das palavras que as mede por estatísticas» (p. 5) e vivem em conformidade. Mas Silvina

Rodrigues Lopes sabe que está a escrever para ninguém — «estatisticamente» falando — e atreve-se inclusive a perguntar, do fundo da ausência a que dá voz(es), se «é isto o mundo?» (p. 27). Trata-se, em última análise, de superar a «violência original de haver muros em que nos apoiamos» (p. 49), consolidando a suspeita de que é possível «elevar a queda à altura do universo» (p. 43). Independentemente de toda e qualquer teoria, a literatura é isto: aquilo que só um *eu* poderia dizer, a medida exacta mas indefinível de um abismo que não se repetirá.

*POMPE INUTILI**

MANUEL DE FREITAS

para Silvina Rodrigues Lopes

Ninguém nasce; seria descabido
chamar *alguém* aos resíduos
de placenta que envolvem
um conjunto de órgãos
a tudo ou quase tudo predispostos.

Só os mortos, verdadeiramente,
existem. Escreveram ou não
escreveram livros, cartas de amor,
diários. Não importa: cruzaram-se
connosco, sentaram-se por vezes
à mesma mesa, acreditaram até
no terno suplício do amor.
E tinham mãos reais, ao tocarem
o rosto imberbe de que se despediam.
Um beijo, sobre rugas apenas,
conseguiu tornar menos frias as manhãs.

* Poema publicado em *A Flor dos Terramotos*, Averno, Lisboa, 2005.

Despedem-se muito mal, os mortos.
Embora, por uma vez, sejam
exactos e sinceros — no momento
em que descem à terra e nos impedem
de partilhar com eles um cigarro,
o último copo, uma espécie de destino.

São terrivelmente reais, os mortos.
A vida inteira não chega
para que possamos matá-los a todos,
um a um, como decerto aconselharia
a mais elementar higiene metafísica.
Dão-nos, contudo, a força necessária
para morrer cada vez mais, tolerando
dias de aluguer, casas ligeiramente
inabitáveis. Porque os outros, na
verdade, não passam de mortos imperfeitos.
Estão, como nós, um pouco demasiado vivos.

Talvez um dia, porém, venham a
assinar um poema assim (e pode até não ser
um poema, muito menos assim), em que se note,
além das influências óbvias, uma certa
— digamos — especialização no horror.
Pois é disso apenas que se trata.

Os mortos sabem-no.
A sabedoria é inútil.
A poesia também.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

CARLOS VIDAL

Artista e professor na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Livros publicados (destaques): *Imagens sem Disciplina: Meios e Arte nas Últimas Décadas*, 2002; *Sombras Irredutíveis: Arte, Amor, Ciência e Política em Alain Badiou*, 2005; *Deus e Caravaggio: A Negação do Claro-Escuro e a Invenção dos Corpos Compactos*, 2011 (todos Edições Vendaval, Lisboa); *Invisibilidade da Pintura: Uma História de Giotto a Bruce Nauman* (Fenda, Lisboa, 2015 — baseado em tese de doutoramento; Silvina Rodrigues Lopes, co-orientação).

JOÃO ALBUQUERQUE

Doutorando em Literaturas Lusófonas e Hispânicas na University of California, Los Angeles, onde desenvolve um projecto sobre o discurso épico-cómico contemporâneo. Lecciona na mesma instituição como professor assistente. Em 2020, editou e traduziu a antologia *Sátiro Surdo: Antologia de poesia e prosa de Rubén Darío*.

MAURICIO SALLES VASCONCELOS

Poeta, autor de narrativas e ensaísta. Nasceu no Rio de Janeiro. Vive em São Paulo desde 2005. Seus livros mais recentes: *Avital Ronell — A questão, o escândalo, a cultura test drive* (2019); *Postar* (Popstar),

romance de 2019 assinado com o pseudônimo Teti Conrado; *Desde os anos 2000* (Minha Vida), poesia, publicado em 2020. Atua no campo da Literatura Comparada em Língua Portuguesa (Universidade de São Paulo).

PATRÍCIA SOARES MARTINS

É professora auxiliar na FLUL. Doutorada em Teoria da Literatura com a tese *Blanchot: a Possibilidade da Literatura*, publicada em 2003 (Edições Vendaval). Membro do CLEPUL, coordenou entre 2010 e 2017 a publicação *Central de Poesia*, consagrada a Fernando Pessoa. Entre as publicações mais recentes contam-se «António Ferro e Colette: um encontro na Modernidade» (*Colóquio Letras*, n. 180, 2012), «O Texto-Molde: Escrita-Leitura de *L'Arrêt de Mort* de Maurice Blanchot» (*Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura*, Edições Húmus, 2019), «Al Berto: uma poética da metamorfose» (*Al Berto: «O que vejo já não se pode cantar»*, não(edições), 2019).

FERNANDO GUERREIRO

Professor reformado da Faculdade de Letras de Lisboa. Escreveu, entre outros, os livros de ensaios: *Monstros Felizes — La Fontaine, Diderot, Sade, Marat* (Colibri, 2001), *O canto de Mársias — por uma poética do sacrifício* (Angelus Novus, 2001), *Italian Shoes* (Vendaval, 2005) e *Cinema El Dorado — Cinema e modernidade* (Colibri, 2015).

GOLGONA ANGHEL

É professora na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e investigadora no Instituto de Estudos

de Literatura e Tradição da mesma Universidade. Nas horas vagas, escreve também poesia.

ALBERTO PUCHÉU

É poeta e professor de Teoria Literária da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com livros publicados tanto de poemas quanto de ensaios.

DANIELLE MAGALHÃES

É poeta e doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é bolsista de Pós-Doutorado Nota 10 da FAPERJ.

CAROLINA ANGLADA

Professora de literaturas de língua portuguesa na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Esteve em Portugal, em 2017, para um intercâmbio de doutorado na Universidade Nova de Lisboa, sob a coorientação gentil e arguta da professora Silvína Rodrigues Lopes.

BERNARDO ROMAGNOLI BETHONICO

Investiga dança e escrita no c.e.m-centro em movimento, Lisboa. É tradutor do italiano e mestre em Estudos Portugueses — Literatura, pela FCSH/UNL.

MARIANA PINTO DOS SANTOS

Historiadora da arte e curadora independente, é doutorada em História e Teoria pela Facultat de Belles Arts — Universitat de Barcelona (2015), com uma tese orientada por Silvina Rodrigues Lopes e Luís Trindade. É investigadora integrada do Instituto de História da Arte, NOVA FCSH. É editora nas Edições do Saguão.

PEDRO EIRAS

Professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Porto e Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Desde 2005, publicou diversos livros de ensaios sobre literatura portuguesa dos séculos XX e XXI, estudos interartísticos, questões de ética. Presentemente, desenvolve pesquisas sobre a representação e o imaginário do fim do mundo.

IZABELA LEAL

Poeta e professora de literatura portuguesa na UFPA, onde desenvolve pesquisa sobre poesia contemporânea, poéticas ameríndias e tradução. É doutora em letras pela UFRJ com tese sobre Herberto Helder. Como poeta, publicou o livro *A Intrusa* (2016) e a plaquete *Retratos fora de foco para mulheres sob disfarce* (2018). Ultimamente vem desenvolvendo experimentos no campo das artes visuais.

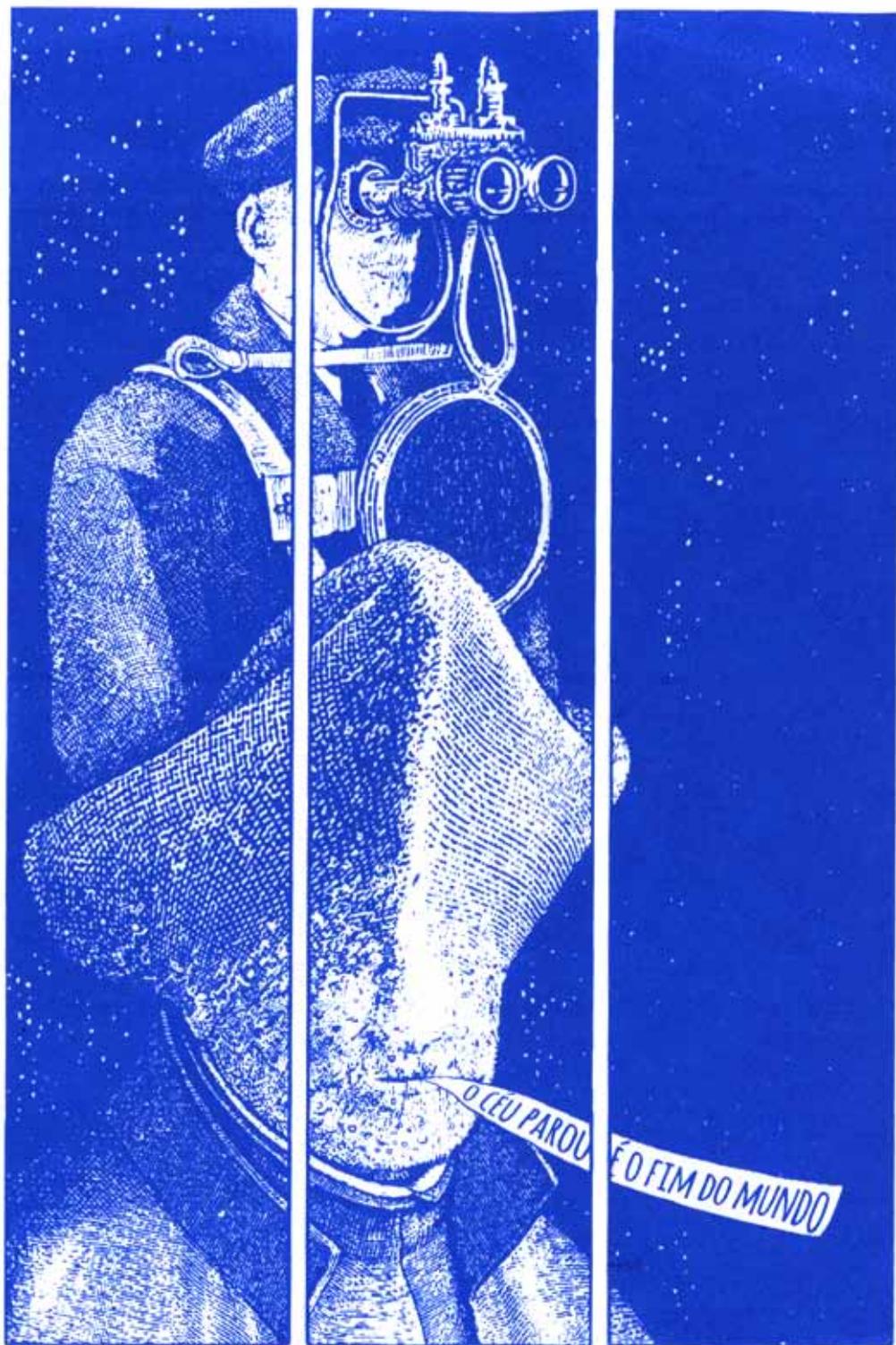
MARIA FILOMENA MOLDER

Professora catedrática em Filosofia, UNL (Universidade Nova de Lisboa). Últimas publicações: *Rebuçados Venezianos*, Relógio D'Água, 2016. Prémio AICA 2017. *Cerimónias*, Chão da Feira, 2016. *Dia alegre*,

dia pensante, dias fatais, Relógio D'Água, 2017. Prémio Pen-Clube para o Ensaio 2018 e *O Absoluto que pertence à Terra*, Edições Saguão (2.^a edição revista e melhorada), 2020.

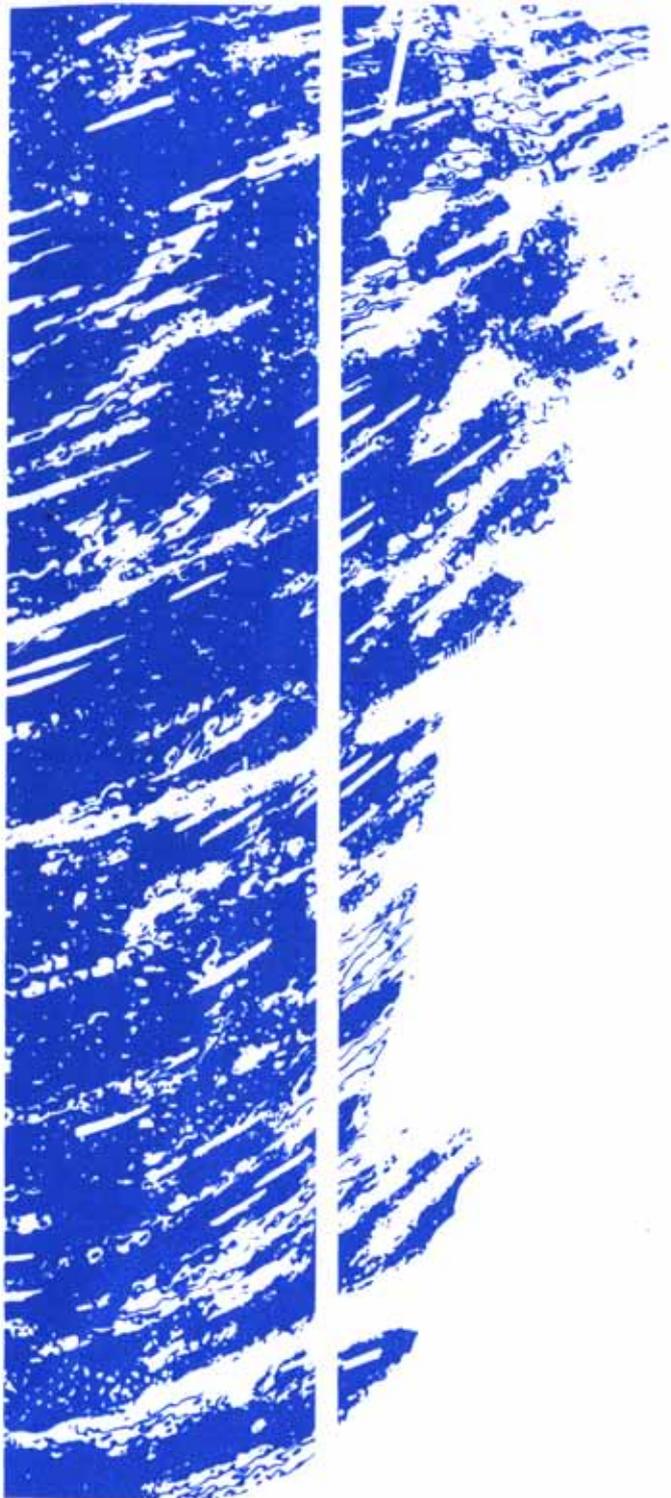
MANUEL DE FREITAS

Nasceu em 1972 e teve o privilégio de ser aluno de Silvina Rodrigues Lopes.





DEIXE-O FALAR.
INCLINE A CABEÇA
PARA O LADO...



Silvina Rodrigues Lopes: pensar sem fim

Edição organizada por
Sabrina Sedlmayer, Carolina Fenati
e Luís Henriques

Tiragem de 80 exemplares
impressos em Évora,
na gráfica Milideias.

Hors-texte impresso
n'º Homem do Saco, em Lisboa.

Março de 2021

ISBN: 978-65-00-19447-0

Depósito Legal: 481430/21

Existe uma versão digital,
gratuita, deste livro.



o vento sopra onde quer