

LITERATURA, DEFESA DO ATRITO

LITERATURA, DEFESA DO ATRITO

Silvina Rodrigues Lopes



chão da feira

Literatura, Defesa do Atrito
Silvina Rodrigues Lopes

© Edições Vendaval, 2003
© Chão da Feira, 2012

chaodafeira.com

ISBN: 978-85-66421-01-9

A editora optou por manter a grafia do português de Portugal.

Para o Daniel Costa

Apresentação	11
A literatura como experiência	13
A poesia, memória excessiva	47
Marcas do desespero	61
Poesia e ideologia	69
A forma exacta da dissipação	75
A paradoxalidade do ensino da literatura	87
Na margem do desaparecimento	101
Do ensaio como pensamento experimental	121
No limite, a afirmação	131
Defesa do atrito	137
Bibliografia citada	141

APRESENTAÇÃO

Conta-se que os malaios fazem buracos no tronco dos bambus que crescem nos bosques, e quando o vento sopra, os selvagens, deitados por terra, ouvem sinfonias executadas por essas gigantescas harpas eólicas.

Coisa estranha, cada um ouve uma melodia própria diferentemente harmonizada segundo o acaso do soprar do vento.

August Strindberg

Nós queremos andar, por isso precisamos de atrito. Regressar à terra áspera!

Ludwig Wittgenstein

Os textos aqui reunidos, nos quais se questiona a noção de literatura e – através de temas como o ensaio, a correspondência, o ensino, a citação, a memória ou a experiência literária – as condições mínimas de um fazer que não se subordina a valores nem instituições, foram escritos, e publicados (excepto “A literatura como experiência”), ao longo de alguns anos e em circunstâncias diferentes. Ao relê-los, e por vezes acrescentá-los, verifiquei que há neles uma preocupação comum – o peso das palavras, aquilo que de “nosso”, do mundo, lhes permite atingirem-nos e desviarem-nos – e um tom, que poderei caracterizar como correspondente a um movimento de paciência e inquietação. Não se movem vertiginosamente em busca da novidade. Gostaria que fossem um gesto de defesa da literatura, de defesa do atrito.

A LITERATURA COMO EXPERIÊNCIA

Opor a vida aos livros através de uma antítese fácil não faz sentido. Porque se os livros não fossem um elemento da vida — elemento extremamente equívoco, perigoso, mágico, escorregadio — não valeria a pena gastar o fôlego a falar deles.

Hugo von Hofmannsthal

Defender, escavar, vazios na cultura

Cada vez mais o termo “cultura” aparece a englobar sem sobressaltos o que se designa por “produção literária” e onde se reúnem coisas tão diversas que vão desde as obras, em verso ou prosa, cujo apelo é inseparável de uma indecifrabildade radical, até àquele tipo de produtos, também em verso ou prosa, que tanto corresponde ao apenas lúdico como à disponibilização de informação ou à consolidação das opiniões e sentimentos comuns.

Os efeitos dessa indiferenciação são devastadores na medida em que induzem comportamentos em que se desenvolve a conformidade e se aniquila a liberdade que nos define enquanto humanos. Modo de ser, e não livre arbítrio, esta é, como diz Hannah Arendt, a faculdade do começo: “No nascimento de cada homem este começo original é reafirmado porque em cada caso qualquer coisa de novo aparece num mundo já existente que continuará a existir depois da morte de cada indivíduo. É porque ele é um começo que o homem pode começar; ser um homem e ser livre são uma só e mesma coisa” [Arendt, 1972: 217]. É na relação com o outro,

no ser-em-comum, que se afirma o não-comum da singularidade, aquilo que não depende de nenhum modelo, critério ou valor, mas é a única garantia de não sucumbirmos diante do “império da necessidade”, isto é, da redução da vida à esfera do económico e social. Trata-se de, através da construção de formas discursivas ou outras, preservar o potencial de mudança, de diferenciação infinita, acolher o exterior sem o reduzir a um “ser como”, sem anular nele o excedente, a sua mudez e as possibilidades infinitas de relação que nela se abrem. É neste sentido que a arte abriga a infância e o conflito – sem medida absoluta que as anule em sistemas rígidos de equivalências, as coisas continuam a desencadear-se em múltiplas aparições, o mundo reordena-se sem fim.

A salvaguarda da liberdade, exigindo a atenção ao singular, implica um enfraquecimento dos processos globalizantes, uma debilitação dos modelos e ideais de universalização, a qual só pode decorrer de uma força do pensamento capaz de, pela sua potência de interrupção, abrir espaços vazios no manto liso da cultura e impedi-la de ser inteiramente dominada pelo emaranhado das trocas sociais. Se quisermos resistir à confusão reinante, teremos que perceber que, entre os produtos que são produzidos e circulam segundo os desígnios da indústria da cultura, e uma ideia de literatura como forma artística, não há nada em comum para além de palavras impressas. É preciso impedir que a banalidade que aparece hoje consensualmente como literatura não se arrogue em breve um direito de exclusividade.

Importa portanto dar uma resposta mínima, e bem forte, à questão “o que é a literatura?”. Trata-se de, sem visarmos qualquer essência da mesma, verificarmos que ela corresponde à instauração de um certo tipo de relação com textos escritos e que só quando estamos perante esse tipo de relação é que podemos falar de literatura sem que o uso desta noção corresponda a uma prática mistificadora. Quando Goodman propõe que se passe a

perguntar apenas “quando há arte?” em vez de “o que é a arte?” [Goodman, 1996: 58], parece estar a iludir uma outra questão, que é: “tudo pode funcionar como arte?”. Não a ilude inteiramente porque faz depender esse funcionamento daquilo que considera serem os sintomas do estético. Não é a análise destes que aqui me interessa, mas a possibilidade de recolocar a questão de modo a que a diferença entre “o que é” e “quando há” se revele como não-pertinente. O que é *é* quando há, o que significa que não há uma coisa a *funcionar* como outra (uma pedra a funcionar como obra de arte, um livro de história a funcionar como romance). Podemos falar de transfiguração ou de devir, mas por isso mesmo *o que é, como é*, continua a ser o que importa.

O tipo de relação em que o literário se apresenta como literário é definido por duas características principais: 1. a não-resolução do conflito entre o pragmático e o não-pragmático (traduzida consequentemente na suspensão do sentido); 2. o desencadear de um movimento do pensamento sem assunto ou tema pré-determinado. Desta relação fazem parte propriedades daquilo que é lido e disposições de quem lê, não sendo umas nem outras só por si suficientes. Elas implicam-se mutuamente. Quem for ler “O problema da habitação”, poema de Ruy Belo, para escrever um programa de intervenção social ficará decepcionado, assim como quem for ler “literatura” de massas ficará decepcionado se não for à procura de alguma coisa (um certo entretenimento, uma certa partilha de lugares comuns, um certo anestesiamiento e embrutecimento). A defesa da literatura não é por conseguinte apenas literária. A salvaguarda do referido conflito, matriz de todo o conflito, deve ser prosseguida por todos os meios que preparem para resistir à recusa do desconhecido enquanto desconhecido, do inútil enquanto inútil; por todos os meios que possibilitem a compreensão da existência de duas áreas (esfera do pragmático, esfera do não-pragmático) que não se nivelam, por mais trocas

que possam alimentar. É uma questão de destinação: o que não se destina aos outros, o que não se recebe como uma mensagem que se pode decodificar, mas como um segredo irrevelável, vem romper a estreiteza das exigências sociais, escavar vazios através dos quais o em-comum se ilimita. Todo o poema é por condição sem destinatário. Como diz Mandelstam, “o facto de se dirigir a um interlocutor concreto corta as asas ao verso, retira-lhe o ar, o ímpeto. O ar do verso é o imprevisto. Se nos dirigimos ao conhecido não podemos senão exprimir o conhecido”. Daí que enquanto o homem de letras existe numa relação com os seus contemporâneos, “ele não pode senão situar-se ‘acima,’ ‘eminente acima’ da sociedade [...]”. Por consequência o homem de letras tem necessidade de um pedestal. A poesia é absolutamente outra coisa” [Mandelstam, 1990: 64].

Há um antagonismo irrevogável entre aquilo que visa o limite e o que se dispõe à ilimitação. Artistas e pensadores falaram dele com particular insistência desde o século XVIII, dando a ver um filisteísmo burguês sempre pronto a sacrificar o inútil à utilidade imediata. A situação mudou, e no final do século XIX a literatura e a arte já eram adoptadas pela nova burguesia, que delas fazia sinal de distinção e meio de evasão de uma realidade grosseira que a sua sede de dinheiro produzia e o requinte dos seus gostos ignorava. A arte vinha assim satisfazer uma nova sede – de evasão, de emoções belas e de sonho. Por isso Baudelaire escrevia nessa época: “Há uma coisa mil vezes mais perigosa que o burguês, é o artista-burguês, que foi criado para se interpor entre o público e o génio, escondendo-os um ao outro” [Baudelaire, 1976: 414]. Os poetas, que continuaram a desprezar o filisteísmo, desejaram então não só não ser lidos pelo público burguês, mas (a)fundar a poesia na realidade – na lama e na sua energia de multidões, no desregramento dos sentidos, no mistério das letras, no choque ou na dissonância.

A compreensão justa do fenómeno de relegação da arte para o nível das funções e dos valores, encontro-a em Hannah Arendt, num texto que considero decisivo sobre esta questão:

Faz-se das grandes obras de arte um uso tão deslocado quando se põem ao serviço da educação ou da perfeição pessoais, como quando se põem a servir outro fim, qualquer que ele seja. Pode ser tão útil, tão legítimo, olhar um quadro com vista ao conhecimento de um dado período, quanto é útil e legítimo utilizar uma pintura para esconder um buraco na parede. Em ambos os casos se utiliza o objecto de arte para fins segundos. Está tudo certo, se estivermos avisados de que estas utilizações, legítimas ou não, não constituem a relação apropriada com a arte. O aborrecido com o filisteu cultivado é que ele lia os clássicos, mas fazia-o pelo motivo segundo de perfeição pessoal, sem estar no mínimo consciente de que Shakespeare ou Platão poderiam ter a dizer-lhe coisas de uma outra importância que não a de como educar-se a si próprio. O aborrecido é que ele fugia para uma região de “poesia pura” para manter a realidade fora da sua vida. [Arendt, 1972: 260]

Hoje, o quotidiano dos indivíduos da sociedade de massas, qualquer que seja o grupo a que pertencem, parece estar já muito distante da realidade. Não se trata por isso de lhe fugir, mas de desinfecar aquilo que dela ainda ficou, trata-se de provar que um mundo sem virtudes, um mundo virtual, pode imunizar-se contra qualquer peste e replicar-se em várias dimensões. Os artistas-burgueses de que falava Baudelaire são hoje os artistas replicantes que vão fazendo de tudo – desde o Kitsch, ao imundo, à violência, à banalidade ou ao lírico – uma mesma moeda de troca. Só que o mérito não é apenas deles – há um mundo da arte que se multiplica por várias funções adjuvantes de uma causa comum. De tal modo que a confusão é imensa. E nem todas as confusões são boas. Se se retirar por completo a possibilidade de existência

do poeta – a possibilidade de se ser *o que não nasceu para isso* –, por não se admitir que nada seja senão *isso* (uma coisa a usar de uma certa maneira, ou de qualquer maneira, mas a usar), então o mundo será também ele definido e asfixiante. À primeira vista, a poesia, e a arte, deixou de ser pensada como tendo uma função, uma finalidade exterior, mas, se repararmos melhor, verificamos que não é assim: ela passou a ter a função de ser arte, enquanto algo a celebrar como uma plenitude, tal como deus tem a função de ser deus, mesmo se não se pode defini-lo ou descrevê-lo. A confusão vem daí. É que uma obra de arte (Kant viu isso) não tem função nenhuma, e, assim sendo, deixa no mundo espaços vazios, não funcionais. O vazio sente-se, mas nunca se adora, é fundamentalmente divergente em relação a deus.

O destino da literatura, e da arte, está hoje dependente da nossa capacidade de prescindirmos de a adorar (de a rodear de um culto), sem que isso implique um menor respeito; muito pelo contrário, só podemos respeitar verdadeiramente aquilo que não é da ordem da necessidade, como o é o deus que se adora. O eterno da obra literária não é da ordem da transcendência, não corresponde a um tempo anterior ou posterior ao tempo do mundo – só no mundo, na contingência, há o eterno, o perpétuo transcender-se das marcas inapagáveis. Dizer “contingência” implica dizer “relação”, que é em si o movimento de *transcender-se*. Tanto a ideia de imanência do sentido como a da sua transcendência falham esse imprevisível da relação pelo qual algo não é idêntico, mas é eterno.

Há textos face aos quais todas as estratégias de leitura se revelam insuficientes. E isso é inseparável do facto de, nessa mesma leitura, elas serem sujeitas a alterações, inflexões ou desvios. É isso que define uma relação, o não estar determinada de fora, mas valer como tal, na sua complexidade. Admiti-lo é admitir que é a própria relação que faz vacilar a distinção entre leituras correctas e leituras erróneas e que o segredo ou vazio que suspende a apropriação ou

uso desse tipo de textos (a que chamamos literatura) é uma força activa, desencadeadora do sentir-pensar.

Se atendermos a que a distinção fundo/forma é ela própria uma relação, podemos concluir que os vazios de significação, o silêncio ou inexprimível, constituem o fundo sobre o qual se recorta a significação, e que, por conseguinte, o inexprimível de uma frase, ou de um texto, existe no facto de este ser forma e fundo, compostos segundo certas operações que vão dando limites e desfazendo, deslocando, limites. O *inacabamento* de um texto é na leitura a actualidade de uma potência que não se separa do acto, embora não seja a sua determinação do exterior e nele se não conclua.

Mas quando num texto domina o que é da ordem do pragmático é possível reconhecer nele várias funções e desenvolver estratégias que lhe são apropriadas e que visam desde o conhecimento ao divertimento. Este tipo de textos situa-se no campo do verosímil e supõe uma relação de domínio do estranho – o entendê-lo apenas como o que *ainda* se desconhece –, a qual consiste na anulação dos seus perigos ou aproveitamento das suas potencialidades (conhecimento, moralização, propaganda, etc.). É evidente que entre a persuasão que opera como simples reforço da ideologia e a que cumpre objectivos pedagógicos há diferenças importantes.

O que se passa numa “comunicação” viva, aquela que não é simples repetição do mesmo, e pode por isso ser pedagógica, é já da ordem da deslocação de sentido. E também o que é lúdico se separa do ideológico, pois enquanto este apenas fixa, aquele desenvolve a racionalidade e a capacidade de imaginação. Tudo o que vai no sentido da distanciação em relação aos hábitos petrificados (sentimentos, emoções, valores) e constitui uma cultura viva, crítica de si própria e que, longe de fazer a apologia de misticismos e irracionalismos, pretende estender e aprofundar a racionalidade, admite já de algum modo a irredutibilidade do

estranho: para que o movimento de compreensão seja consequente é preciso justamente compreender o seu inacabamento, saber que ela só vai sempre até um limite no interior do qual se pode regular, legislar, organizar o que do domínio do ser-em-comum é apenas a sua dimensão social, mas que nesse limite o interior do círculo é afectado pelo exterior.

A consciência da importância da crítica da cultura, enquanto compreensão distanciada, e da sua insuficiência, tal como Bourdieu as tem pensado, implica que se esteja de pé atrás em relação aos usos oficiais da “cultura” quando estes a apresentam como uma espécie de espírito encarnado em certos produtos (entre os quais se incluem as obras literárias), o qual pode ser circunscrito e feito circular como qualquer mercadoria ou produto industrial. A distância, quer face aos usos oficiais e comemorantes, quer em relação aos interesses do mercado, é essencial da parte dos que escrevem sem terem como objectivo uma forma de aquisição de poder e de todos aqueles que, participando do espaço público (entendido como espaço heterogéneo construído por múltiplos dispositivos de poder, mas de um modo que não implica um determinismo absoluto), pretendem dar relevo, através de apresentações, comentários ou interpretações a obras literárias, que não existem senão no movimento de transformação (apropriação/repúdio/transfiguração) que é a cultura.

A “divulgação”, enquanto assinalar da existência de uma obra e da sua importância, exige pois a correcta apresentação da mesma e/ou a possível discussão dos seus problemas e teses, longe de qualquer prática de simples promoção decorrente do uso de um dado meio de comunicação ou da imposição de uma figura demasiado plena da autoridade cultural. Exige uma atenção particular e um combate vigoroso à tendência de ver em tudo um espaço homogéneo, liso, portanto, sem vazios ou rupturas, que seria o do mecanismo, do automatismo, da não-relação. Uma obra

literária é aquela que, indecidivelmente, trava essa homogeneização da leitura e exige, para ser lida, que ela seja travada.

Do pós-modernismo como adaptação ao mercado

Há uma tendência daquilo que se apresenta como pós-modernismo que é importante indagar de perto: trata-se da adaptação de grande parte daqueles que se apresentam como escritores às condições institucionais dominantes e ao mercado, o que significa que não produzem senão simples objectos de consumo, ao nível de qualquer outro artigo de supermercado. Essa adaptação vem negar a anti-institucionalidade (que não é apenas característica do modernismo, mas daquilo que, na sequência de Baudelaire, se designa como modernidade literária) em nome da acessibilidade da literatura, e de outros tipos de discurso, ao grande público, o que corresponde à negação máxima de qualquer dimensão inconformista. Aquilo a que se chama “grande público” só pode ser composto por gostos esclerosados, pelo que há de mais resistente à mudança, e por conseguinte pelo que há de mais anti-artístico, a negação do movimento. Aquilo que se destina ao grande público é a espectacularização, que esteriliza ao colocar a diversão como substituta da estranheza, tornando-se eficaz na relegação do humano para o nível mais triste da vida animal — a domesticação.

Quem colabora nesta desvitalização da literatura fá-lo em proveito de uma posição de poder pessoal e de grupo que vai contra a memória e a dignidade daqueles que não usaram, e não usam, a literatura, aqueles que a retiraram, retiram, ao campo do poder, que é sempre o da fixação. A anti-experimentalidade declarada e a revalorização da noção de autor são dois sintomas de um processo reactivo que procura na pré-modernidade uma legitimação para o sacrifício do desejo às mãos do poder. Em

muitos aspectos, o que é hoje uma vulgata pós-modernista repete o horror ao vazio – aquilo que vai contra a homogeneidade do ideal sem anular a universalização –, em nome das distinções marcadas no interior de um universal estável.

Não negaram explicitamente a não-identidade do literário, mas negaram declaradamente os seus “excessos”, entendendo-se por estes tudo o que era aventura, fuga, desterritorialização, capacidade de ruptura. Essa vulgata parece admitir que há lugar para o novo numa apologia generalizada da paródia, a qual prevê um jogo de repetições em que as mais pequenas alterações combinatórias produzem diferenças. Mas há aqui um equívoco: a combinatória de formas gera sempre um número finito de novas figuras (as combinatórias obtidas num caleidoscópio são em número finito), por conseguinte, um número previsível, acessível ao cálculo, que nos condenaria à inexorável repetição do mesmo. Na repetição, o importante é a força diferenciadora que a envolve, não são os termos idênticos – repetidos, diferentes – que importam. E por isso 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.

É evidente que se pode sempre dizer que uma estratégia de desenvolvimento combinatório não exclui a possibilidade de irrupção de um além da estratégia, um excedente da mera repetição do mesmo, assim como a estratégia experimental por si só não garante a captação do acaso, a interferência que ponha em causa o automatismo da lógica em que nos movemos. Afinal, a figura da origem do literário só pode ser a de uma caixa negra, de onde irrompem as forças do caos e as que lhe dão ordenações infinitamente transitórias. Podendo concluir-se que nenhuma

estratégia garante a fuga que a abandona, isso não permite fazer da experimentação e da anti-experimentação categorias simétricas: a primeira é um gesto de abertura ao incontrolável, que implica a luta contra o controlo automático existente na espontaneidade; a segunda, um refúgio contra o desejo, absolutamente indefensável. Daí que a experimentação seja um modo da experiência, do passar além do círculo restrito da subjectividade, o que não se confunde com a retórica da auto-designada “poesia experimental”.

Outra das características da vulgata pós-modernista é a recusa do hermetismo, apresentado como sinónimo de ilegitimidade e por conseguinte de uma espécie de ruptura de um contrato com o leitor, que seria preciso restaurar. Tudo o que foi sendo dito neste texto vai contra esse ideal de uma comunicação idílica através dos textos: não são as dificuldades de leitura que devemos recusar, é a ilegitimidade, no sentido de uma facilidade excessiva, de uma não resistência à leitura que só pode significar que não se sai do círculo fechado do mesmo, isto é, que aquela não tem nenhum efeito, não nos faz negar nada, não dá lugar a nenhuma experiência, nenhum “sim”. Há muitos livros publicados em que não encontramos senão jogos de erudição ou de complexificação formal e acumulação de referências cifradas. Não são as dificuldades de leitura que nos levam a abandonar esses livros, é a sua “legibilidade”, que é de facto ilegitimidade por eles não terem nenhum efeito em nós.

Um poeta como Paul Celan, habitualmente considerado um poeta hermético, põe justamente em causa a definição de “sim” como oposto de “não”. Mostra-nos que este irrompe do mais secreto, de um “sim” à vida de que o sujeito não pode ter memória, e que não supõe nenhuma aptidão específica no campo cultural, nenhum domínio de técnicas de decifração, mas supõe uma capacidade de atenção que é abandono (negação) da visão universal, objectivista e estereotipada.

A designação “poesia hermética” encerra vários equívocos. Toda a poesia é indecifrável, tanto quanto o é a experiência do ser único, insubstituível, em relação. Ao dizer-se, essa experiência sela-se como segredo, preserva-se como presença do não-revelado, do não-dito. Isso constitui a poesia como retirada do campo das trocas – o do trabalho e, em geral, o da sobrevivência –, que é o campo da assimilação, aquele em que tudo se difunde por padrões universais, por contágio, por mimetismos diversos. Pretender ser compreendido nesse campo seria a negação da poesia. Na passagem do universal à universalização, que não anula o singular, rompem-se os automatismos, consolidados pelos hábitos de sujeição. Não há poesia sem ruptura, e por conseguinte sem afastamento daquilo a que se chama “facilidade de comunicação”. Isso nada tem a ver com um espírito de casta, assumido por aqueles poetas que, como uma espécie de mandarins das letras, se auto-apresentam enquanto representantes de uma tradição – a da História da Poesia – de que são os fiéis depositários e que podem administrar de modo a preservá-la dos outros, dos súbditos, hierarquicamente agrupados. O leitor de poesia é o leitor qualquer, aquele cuja identidade não pode ser definida, e como tal não se dissolve na categoria de maioria, de senso comum ou de grupo social determinado.

A compulsão à repetição e conseqüente anti-experimentação que alastra no campo literário refugia-se num argumento, aparentemente democrático, que parafraseia a palavra de ordem de Lautréamont (“a poesia deve ser feita por todos”), sugerindo que a poesia deve ser feita *para* todos – por um grupo, mas acessível a todos. Esse é um argumento perigoso em termos políticos, pois corresponde à reacção ou ressentimento de uma corporação (os escritores enquanto tais, enquanto identidade pessoal e de grupo) que pretende reaver os privilégios que alguns pensadores, poetas e romancistas, alguns dos quais cito ao longo deste texto, tiveram a coragem de pôr definitivamente em causa. Mostraram eles, e

por isso é importante lembrá-los e relê-los, que a literatura, ao pretender dirigir-se a todos, está a colocar-se como mais um instrumento de adaptação à comunidade, ao universal pelo qual todos se tornam semelhantes – o contágio mimético, a imitação do desejo do outro – e cada um abdica de si, da sua insubstituibilidade, em nome da servidão voluntária que o torna parte de um todo a que se subordina. Trata-se de negar a “relação de infinita estranheza” (o impoder da literatura, a qual, recusando submeter-se a qualquer modelo, também não pretende provocar qualquer submissão), relação que não classifica, não hierarquiza, não contagia.

Anonimato da escrita e resistência à comunicação

Um dos modos mais ostensivos de recentramento do literário é uma *reordenação* que retoma como base a figura da identidade do indivíduo, enquanto entidade social e psicologicamente determinada. As biografias e autobiografias, até há algumas décadas consideradas sobretudo como elementos de uma pedagogia da exemplaridade, foram sendo assimiladas pelo campo literário, no qual prolifera actualmente um género autobiográfico cada vez mais comprometido com o desígnio da “realidade em directo” (as análises de Baudrillard sobre a transformação do mundo em *reality shows* ajudam a compreender isso) que é um modo de negar a realidade negando o que nela é fundamental, a sua rugosidade, aquilo que não se deixa captar como tal, em directo, e é por isso o que vem desfazer as oposições entre natureza e artifício, real e irreal, bem e mal. A vontade de realidade, que pretende separá-la do artifício, conduz à anulação do tempo no instantâneo da comunicação: não o instante como espessura do eterno no tempo, como ruptura da identidade, mas a negação do espaço e do tempo

no imediato, na passagem de que não ficam vestígios e que por conseguinte vai condenando à desenfreada repetição do mesmo.

A referida proliferação de escritos íntimos e memórias, e a não-questionação do significado disso, vão contribuindo para reduzir a realidade a um conjunto de aparências nas quais nenhum objecto se inscreve, na medida em que o objecto é justamente o de-fora-da-aparência, o seu vazio, aquilo que se inscreve nela como a sua eternidade, ou a sua desapareição, cuja equivalência Baudrillard sublinha, aludindo a Mallarmé, ao dizer: “Les objets sont tels qu'en eux-mêmes leur disparition les changes” [Baudrillard, 1998: 68]. É na desapareição (dos objectos, que estão aí diante de nós carregados da morte com que os fixamos) que se guardam os vestígios da aparição do Outro, daquilo que no “objecto” é sem medida comum. A desapareição na aparência, a perda que dela não se apaga, é a da visão do mundo que no-lo dá como pré-fabricado e pronto a usar. Não significa isso uma perda de realidade, mas a dupla afirmação de realidade e ilusão, pois esta é uma outra (realidade) mais subtil, que envolve a primeira com o signo da sua desapareição.

Há, a par de uma recuperação do romance como relato de uma vida, a multiplicação de exibições e exibicionismos, em que o culto da personalidade regressa em força, embora com formas muito diferentes das do passado, pois não visa já qualquer modelação das almas pelo poder do indivíduo, mas tão só pela globalização de uma força narcísica que deve circular o mais livremente possível, de modo a que tudo se converta em espelho de tudo. Até na poesia se assistiu à proliferação de um lirismo muitas vezes confinado aos limites de espelho de sentimentos.

Também a noção de autor como enquadramento das obras literárias – cuja não-pertinência ficou decididamente provada pelos poetas (desde Rimbaud, Mallarmé, T.S. Eliot, Pound, Pessoa, Valéry, Beckett, referindo apenas alguns), que situaram a obra numa

região neutra, um espaço em que a identidade de quem escreve desaparece sob o testemunho de uma experiência intestemunhável – é chamada a regressar em força para conter nos limites da simples autoridade o que é desconstrução de toda a autoridade.

Enquanto experiência, que nada tem de pessoal, nem de impessoal, a literatura ignora os limites estritos da unicidade do sujeito e dá à experiência a natureza de uma multiplicidade incontrolável, em devir. Podemos dizer que sempre que há obra literária há essa coragem do pensamento e do dizer que vai além do possível enquanto intenção de autor (mesmo que não tenhamos de “intenção” uma noção muito estreita, importa perceber que na experiência literária a assinatura de uma memória imemorial do humano se mistura com a assinatura das coisas, do extra-semiótico, que através dela se retiram da condição de objectos inertes e disponíveis). Mesmo quando o autor se arroga o papel do ditador, se a obra existe ela resiste a essa arrogância. Roland Barthes considerou a afirmação disso como o fim do sentido teológico do texto. Tratava-se de um dos modos de continuar a começar a acabar com aquilo que concorre para a opressão do homem pelo homem (é de facto desta que se trata, mesmo quando o opressor recebe a figura de deus, da máquina, ou do que quer que seja). Hoje, a reabilitação da figura do autor – que pode não se pretender integrada no tipo de redução biografista que era a sua vocação tradicional, mas que não deixa no entanto de estancar a deriva das obras ao colocar-se como limite da leitura e interpretação das mesmas – é perfeitamente solidária dos actuais processos de divulgação/imposição da literatura, os quais privilegiam em absoluto a comunicação como passagem ou simples deslocação num espaço liso, como se a existência, e o discurso, não supusessem, por condição, um espaço marcado por fluxos de memória e desejo que fazem com que aquilo que vem seja transformado, inventado, inflectido. Não há herança,

não há mundo, fora do amor-infidelidade ao que se recebe, fora da contra-assinatura. Sem resistência à comunicação não se sairia do puro automatismo em que nada começa. Porque um começo é isso – não a origem, mas o devir enquanto força de disrupção dos contextos, das referências, das destinações.

Podemos admitir que a noção de autor tenha uma função nos estudos culturais, em que são determinantes os estudos das identidades e dos processos de identificação/desidentificação. Podemos até admitir a legitimidade daqueles. O que não podemos é permitir o seu absolutismo, não podemos permitir que dissolvam inteiramente a literatura. Para nossa vergonha, o mercado tem feito esquecer as advertências, feitas nas décadas de 50 e 60, por autores como Blanchot ou, entre nós, Eduardo Lourenço¹, contra os processos de redução que a cultura impõe às obras para as tornar aceitáveis e promover a sua conformação a um bem-escrever definido pelas instâncias que se arrogam o poder de julgar em nome da Lei, a qual, como em *O Processo*, de Kafka, não precisa de ser escrita, pois a sua função persecutória está na própria administração dela e no conjunto de funcionários (idealmente todos) que a servem. A propósito da obra de Sartre, Blanchot reflecte sobre essa insídia social que pretende levar o escritor a “escrever bem” para o poder reconhecer. Por isso chama a atenção para a dignidade de quem não se contenta com esse reconhecimento e é capaz de perceber que a obra de um escritor não pode ser confirmada, pois toda a confirmação oficial enquanto tal vem colocá-la do lado do poder daquele que confirma, vai por isso no sentido de anular o que nela há de conflito irreduzível com esse poder [Blanchot, 1971: 77]. Quando um escritor aceita o lugar de símbolo, dispondo-se a ser homenageado pelo poder político, aceita uma forma de cooperação com o inimigo, colocando-se a si próprio contra a

¹ Leia-se, nomeadamente: LOURENÇO, Eduardo. “Ficção e realidade da crítica literária”. In: *O Canto do Signo: Existência e Literatura*. Lisboa: Presença, 1993. p. 15-24.

obra que escreveu, se ela existir. O mesmo poderíamos dizer de uma série de manifestações suas (participações no espectáculo da cultura) que estão constantemente a ser fomentadas pelos *media* e por diversos meios de propaganda.

Face à devastação pós-modernista impõe-se um trabalho de resistência que contribua para desenvolver a capacidade crítica e de pensamento, no sentido de: 1. compreender que as decisões que constituem a existência, a liberdade, não podem depender de uma autoridade baseada num estatuto social. 2. compreender, por conseguinte, que os que se arrogam defensores de grandes causas humanitárias a partir do seu estatuto de autores não estão apenas a iludir a impotência dos indivíduos para desencadear transformações globais sem se transformarem a si próprios, estão sobretudo a perspectivar as condições para que se mantenha aquilo que é preciso combater – a crença numa distinção necessária entre os que ditam a verdade e os que a seguem, crença que permitiu Auschwitz e continua a permitir o alastrar da violência. 3. compreender que a literatura é essencial ao humano apenas na medida em que nela se ultrapassa qualquer tipo de identidade – de sexo, de grupo, de cultura –, e se pode viver o anonimato do não-identificável, a irreduzível singularidade do ser único, para o que é preciso recusar todos os processos que concorrem para a sua diluição na cultura de massas.

O novo, o acontecimento

Tenta muitas vezes justificar-se a anti-experimentação em literatura pela necessidade de pôr fim à compulsão à novidade, que se pretende ter sido preconizada pelos modernismos. Mas este tipo de compulsão não é próprio de qualquer movimento literário, é simplesmente decorrente do desenvolvimento da economia capita-

lista, cuja roda devoradora fez circular muitos gestos modernistas, expurgando-os da sua singularidade e invertendo o seu poder de negação, o que lhe permitiu apresentá-los como contributos para a redução de tudo a mercadoria. Duchamp não ignorava esse processo, e por isso advertia contra a redutibilidade (integrabilidade) da simples negação, ou da crítica, e defendia a importância de um “ironismo afirmativo”, uma *negação atravessada pelo “sim” da experiência que a constitui*.

No campo dos estudos literários, a subjugação à novidade está bem patente no peso que neles sempre possuiu uma força que vai convertendo todos os acontecimentos desse campo a uma narrativa histórica orientada pela ideia de progresso. Nessa narrativa, a experiência da escrita contingente em virtude da sua temporalidade própria, do seu lugar próprio, dissolve-se numa necessidade histórica dominada pela negação contemplada em noções como a de “tradição da ruptura”, segundo a qual a história literária se define por um percurso de negações sucessivas: aquilo que vem tomar o seu lugar na história fá-lo por oposição ao anterior, ou seja, apresentando-se como novidade, e não como novo, a um ritmo cada vez mais vertiginoso. A negação é um modo dialético de fazer sentido, e por isso aquilo que se apresenta por oposição ao anterior traz em si o modo do seu reconhecimento. Tal como a novidade, pois esta define-se a partir da percepção de uma diferença que nega, estabilizando-se como tal num campo homogêneo de termos diferentes mas idênticos. É sintomático que, numa situação dominada pela circulação sem atrito, que tende a ter um critério rígido de selecção baseado na novidade como factor excitante, se invoque com frequência o repúdio da “novidade pela novidade”, fazendo-o equivaler a hermetismo e obscuridade: o que assim se repudia não é a novidade, mas tudo o que não se presta a um reconhecimento fácil, espontâneo e desvolto; o que se oferece em troca é a reciclagem permanente.

A distinção entre o novo e a novidade é fundamental para não se cometer a injustiça de remeter também o que não é repetição do mesmo para a categoria de novidade. O novo só é pensável como aquilo que não tem qualidades e por isso introduz a relação de infinita estranheza, experimentada perante o não dominável, ou domável, algo que resiste à catalogação justamente porque não se deixa fixar: o novo só existe no tempo, em mudança, sendo por isso a própria possibilidade de início enquanto diferenciação, e não ruptura. Todo o início é, como diz Blanchot, *ressassement éternel*, eterna agitação que constitui o único na sua unicidade. Novo é o que se dá na diferença de uma repetição alterante, sem que alguma vez seja possível fixá-lo, circunscrevê-lo. Por isso o novo é da ordem do acontecimento, que rompe a lógica da factualidade, a do “foi”, que é o tempo petrificado, causa de niilismo e ressentimento.

Nem a literatura da modernidade, nem em particular a do século XX foram dominadas pela novidade. Quando lemos textos de Walter Benjamin sobre Baudelaire ou Proust, mas também sobre o dadaísmo e o surrealismo, damos-nos conta da importância da existência de um pensamento que afirma o tempo da experiência negado pela história, e que, por conseguinte, vai contra a concepção de temporalidade que organiza a história literária². Aliás, como facilmente se verifica nas poéticas da modernidade, há um pensamento que se propõe abandonar a linearidade daquela, que corresponde a um fechamento do Ocidente, auto-definido pelo *telos* da transparência e da eternidade como negação do tempo. O “sim” da literatura é o seu modo de testemunhar. Da multiplicidade das suas formas emergiu um pensamento para o qual a linearidade aparece imediatamente como forma de controlo das potencialidades da escrita: a “suspeita” em relação à forma tradicional do romance que, subordinando-o a uma

² Estudo esta questão no capítulo “A experiência literária” de *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994. p.455-473.

ordem temporal rasurava, a contingência enquanto decurso do tempo na sua não linearidade, foi partilhada por Proust, Joyce, Döblin, Musil, Kafka e outros, que os autores do *nouveau roman* tomaram como referência; o próprio encadeamento discursivo enquanto manifestação espontânea de uma lógica causal foi posto em causa muito antes (num certo sentido, desde sempre, em tudo o que é escrita da metamorfose) das poéticas dadaísta e surrealista, que propuseram diversas estratégias de captação do acaso. A recusa da linearidade, decorrente da consciência de que a literatura corresponde a um impulso para fora da história (da sucessão inexorável dos factos) tem como correlato essencial a não-subordinação às imposições desta, e por conseguinte a qualquer tipo de instituições, dado que faz parte da lógica que as sustenta a exclusão do heterogéneo, fazendo-o aparecer como negatividade que, enquanto tal, pode ser superada.

Trata-se por conseguinte de um para além do conhecimento enquanto algo universalmente transmissível – aquilo que é propriamente dito no dizer. O romance, nesse sentido, é um modo da dupla afirmação – a do conhecimento, que une pela universalidade; a da aproximação, que separa através da não-indiferença da fala, ou seja, do dirigir-se ao outro fora do sistema igualitário.

Independentemente de serem escritas em verso ou em prosa, as obras literárias enquanto modos da arte são inscrições de fala, são o tempo dessa fala que permanece, não como plenitude da recordação, nem como falta melancolicamente sentida. São pedaços de tempo que se dão como ritmo, anúncio de uma forma que nunca deixa de ser eminente pois permanece tempo (experiência temporal) no tempo e nunca fora deste. O ritmo, que não é da ordem do sujeito, mas da subjectivação ou subjectividade sem sujeito, definindo-se essencialmente como relação, preserva algo da mudez cognitiva da fala, o que impede que uma obra se converta em documento ou vestígio e se mantenha viva no seu poder de

divergir, no seu movimento de fuga. Tal fuga não corresponde ao encantamento enquanto dissolução da experiência numa comunicação imediata. Pelo contrário, é experiência positiva de resistência à unidade, é diferenciação. Há “encantamento”, mas noutro sentido, aquele em que no canto a voz amplifica as palavras e faz aparecer entre elas uma distância insondável. Esse é o “encantamento” como instauração de jogos de associação, que são afinal relações de simpatia (atração, repulsa) entre forças cuja trajectória se não deixa objectivar nem reduzir à contestação do mundo (ou mundos, de tudo o que é limitado), a qual é mais uma consequência inevitável do que algo essencial. Se admitirmos que é o ritmo que na sua positividade “encantatória”, sinal do infinito em nós, desfaz a economia que tende a converter os discursos (ou quaisquer formas) em fórmulas encouraçadas, teremos que pôr de parte (abandonar) as concepções da literatura (e da arte) que nela apresentaram quer como subordinação a uma transcendência quer como imanência auto-regulada.

A anti-institucionalidade da literatura não é negação superável, e muito menos provocação: nenhuma instituição enquanto tal pode defender o que lhe é heterogéneo, quer porque, por definição, não o reconhece, quer porque isso seria pôr-se em causa a si própria. Se se pretende impedir a redução do viver humano (pensar, sentir) à homogeneidade do comum — e nisso consiste a defesa da literatura —, não se pode deixar de recusar a absolutização das instituições do campo literário. O reconhecimento das funções consolidadoras e formadoras destas não impede que se considere que o seu poder de controlo deva assentar no reconhecimento de limites, isto é, deva admitir que há domínios que escapam à sua jurisdição, isto é, que elas não podem directamente fomentar nem dirigir, podendo apenas criar condições de não-asfixia.

Não nos surpreende que as instituições do saber e da cultura, nomeadamente no campo dos estudos literários, se tenham encou-

raçado contra a modernidade literária e tenham até aos anos 60 mantido à distância tudo o que, afirmando a finitude e conseqüente exigência de justiça, as poderia pôr em questão. Quando nessa época as universidades se abriram ao fervilhar das ideias, a sua dimensão de fortalezas contra a mudança tornou-se evidente. Basta ler *Crítica e Verdade*, de Roland Barthes, para se perceber como a universidade francesa, que não era muito diferente da de outros países da Europa Ocidental, constituía um bastião contra a literatura através da sua subordinação a critérios baseados no gosto. O que essas instituições negavam por completo era a prática literária da modernidade, a sua ruptura com a representação e conseqüente não subjugação ao verosímil e às outras imposições de uma ordem do discurso (analisada por Michel Foucault num ensaio com esse título).

Os intelectuais, os escritores

Nos últimos anos, as questões suscitadas pela condição do intelectual ficaram, como muitas outras, quase esquecidas sob a avalanche de valores que se pretende fazer retornar – a família, a ostentação, o egocentrismo, a desenvoltura, o estatuto, etc. Em troca, tende-se a redefinir uma hierarquia dos intelectuais, no topo da qual se encontram o cientista e o escritor, reconduzidos ao pedestal de onde temporariamente foram apeados nos anos 60-70 (Maio de 68) do século XX, durante os quais se pôs em causa o papel do intelectual, tal como ele vinha a ser desenhado desde o seu aparecimento com o *affaire Dreyfus*.

Entre as exceções a esse retorno destaco dois textos: *Tombeau de l'intellectuel*, de Jean-François Lyotard, e *Les intellectuels en question*,

de Maurice Blanchot³. Em ambos encontramos o repúdio da paranóia que até certo ponto definiu uma figura do intelectual. Para Lyotard, trata-se de redefinir um novo tipo de responsabilidade, decorrente do abandono da ideia de universal e da pretensão totalizante. Abandonando a implacabilidade e adoptando a flexibilidade e a tolerância, os “intelectuais” não passam a ser menos rigorosos por isso, pois o seu rigor é o de “serem importunos, impossíveis”, ao aplicarem-se a impedir que a incomensurabilidade entre os regimes de frases seja apagada. Para Blanchot, o sentido para a existência de intelectuais continua a ser a defesa da justiça, sendo essa defesa ela própria que leva o intelectual a pôr-se em questão. Por isso, não se trata de anunciar o fim dos intelectuais, mas de pensar a sua figura na proximidade da do artista e do escritor. Para estes, julgar e tomar partido não são separáveis do responder por isso expondo-se aos perigos que daí podem decorrer, e aos sacrifícios, o maior dos quais é a renúncia às suas forças criadoras. Há dois elementos fundamentais no agir do intelectual, na defesa da justiça. O primeiro é a sua rejeição dos mitos (não das narrativas míticas), do agir em nome de qualquer mito ou epidemia emocional, o segundo é o agir sempre em vista do retirar-se, a importância de conseguir “fazer compreender que ele não é [intelectual] senão momentaneamente, e por uma causa determinada, e que, para sustentar essa causa, não é senão um entre outros, tendo a esperança (mesmo que seja vã) de se perder na obscuridade de todos e de atingir um anonimato que é mesmo, enquanto escritor ou artista, a sua aspiração profunda e sempre desmentida” [Blanchot, 1996: 59].

Num mundo cuja organização económica provoca o embrutecimento de muitos e apenas permite o acesso de alguns ao uso da razão numa dimensão crítica capaz de recusar a identificação

³ Jean-François Lyotard. *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. Paris: Galilée, 1984; Maurice Blanchot. *Les intellectuels en question*. Paris: Fourbis, 1996.

daquilo que é, do estado das coisas, com o natural ou o necessário, espera-se do intelectual a resistência aos mecanismos do embrutecimento, o que implica a resistência ao papel de garante da manutenção de um sistema que assenta naquela divisão, o qual, cientistas, professores, escritores e outros, são em maior ou menor grau chamados a representar. No entanto, isso já foi dito várias vezes, esta resistência dos intelectuais não justifica, de modo nenhum, a pretensão a serem “a consciência de todos”, bem pelo contrário, supõe o desejo de serem apenas uma voz entre outras, de acabarem com o tipo de distinção que os faz destacar-se. Para o poeta (o que até certo ponto é extensível ao criador de obras literárias), a exigência de anonimato coloca-se a um nível mais radical, pois a sua experiência abandona a corrente intersubjectiva.

Admitir, o que vem sendo comum nos últimos tempos, que seja natural que o escritor assuma funções de animador cultural ou difusor de moralidades e opiniões é rasurar a distância entre o que funda o nosso habitar e a estreiteza social que garante a sobrevivência. E, no entanto, a perda dessa distância é a perda da experiência, a qual é sempre afirmação exterior à síntese da consciência, necessariamente mutiladora. Quando alguém é obrigado a reduzir-se a uma dimensão única, mesmo que seja a da justiça, isso é o horror, uma limitação, que mesmo quando é uma exigência de justiça nem por isso deixa de ser entendida como limitação insuportável. Como diz René Char, enquanto combatente da resistência ao nazismo: “não quero esquecer nunca que me obrigaram a tornar-me – por quanto tempo? – num monstro de justiça e de intolerância, um simplificador enclausurado, um personagem ártico que se desinteressa da sorte de quem quer que seja que não se ligue a ele para abater os cães do inferno.”⁴

⁴ Citado por Maurice Blanchot em *Les intellectuels en question*. Paris: Fourbis, 1996. p. 62.

É evidente que o anonimato que preserva a escrita de toda a limitação, subordinação a uma causa, não é o anonimato gelado do mundo da técnica. Este é uma simples consequência da complementaridade perfeita do trabalhador e da máquina, quando não da substituíbilidade daquele por esta. Hoje, o senso comum tende a adaptar-se a esse nivelamento das capacidades dos homens e das máquinas, o que significa que não se serve delas, mas compete com elas.

Não é difícil compreender a relação necessária entre o anonimato da escrita e a exigência de respeito pela letra dos textos: o que não se pode colocar na dependência de um sujeito, pois é por natureza heterogêneo, múltiplo, inominável, não se deixa completar, corrigir, alterar. O respeito pela letra implica que aquilo que aparece como imperfeição seja preservado, pois a apreciação que a ela chegou não podia senão resultar da aplicação de medidas exteriores. Mas os comentários e interpretações que procedem de acordo com a construção de uma imagem ideal de literatura tendem a preencher os vazios, a apresentar o que dizem como recuperação de um não-dito oculto pela superfície textual.

Para uma obra literária é nefasto todo o comentário que procede como se a persuasão (retórica) constituísse o elemento determinante ou decisivo dela. Se assim fosse, como consideraríamos as obras que insistem na indeterminação do seu endereço, que não têm um destinatário identificável, um objectivo? Mas também outras, mais “legíveis”, onde encontramos temas que podem ser indagados e prosseguidos, mas que nem por isso se esgotem neles. A exactidão da palavra literária é a sua imperfeição, o seu desajuste em relação ao comum. Durante muito tempo, o lado mais visível da literatura foi provavelmente o da sua relação com o conhecimento. Insistir nessa dimensão era importante por oposição a uma estética assente na ideia de comunicação formal, imediata, que por conseguinte dispensava o pensamento em arte:

à ciência das formas bastava definir e controlar as formas corretas; quanto ao resto, a recepção era pura intuição ou resultado de contágio e a produção só precisava de se adequar (mesmo que fosse por inspiração divina).

No entanto, falar da literatura como conhecimento ou é remeter-se ao positivismo ou participar de equívocos em que o conhecimento é identificado com a verdade e esta com o desvelamento do ser pela “linguagem que fala” (Heidegger: *die Sprache spricht?*). Hermann Broch, que, à semelhança do que diz de Kafka, sentiu “a insuficiência fundamental de toda e qualquer abordagem artística” [Broch, 1985: 271], procurou primeiro a saída para o mal-estar de ser artista na elevação da literatura à capacidade totalizadora e irrefutável do mito. Mais tarde, opôs a superioridade do *logos* ao *mythos*, e a sua preocupação no que respeita à compreensão do literário acompanhou essa mudança, levando-o quer a admitir para a literatura uma função de conhecimento, quer a negá-la em virtude de ela não poder constituir-se em sistema. A verdade da escrita é nele a impossibilidade, que pressentiu, de arrancar ao caos uma necessidade da forma sem que esta fosse imediatamente a negação dessa necessidade. A ironia, no sentido romântico de “troca constante, e que se engendra a si mesma, de dois pensamentos em luta” [Lacoue-Labarthe; Nancy, 1985: 246], é a verdade, a imperfeição que não se pode ultrapassar. Por isso a obra está para além do autor enquanto consciência unificada, ela é já descentramento, tal como o dizem em *A Morte de Virgílio* as palavras testamentárias da personagem que nessa obra é quem escreve a *Eneida*: “...também pela *Eneida* estou grato, até pelas suas incongruências... que ela se conserve apesar das suas dissonâncias...” [Broch, 1988: 221]. É daí que decorre em parte a necessidade do testamento dessa personagem, Virgílio, que vem proibir qualquer alteração do corpo do texto.

Autonomia, crítica, teoria

No final do séc. XIX, a defesa da autonomia do literário aparece na conjugação de dois factores: 1. o avanço do conhecimento e consequente extensão do campo da racionalidade e razoabilidade, que põe em causa várias formas de autoridade infundada, entre as quais a da religião e da arte; 2. a importância de salvaguardar a irredutibilidade do discurso ao discurso de poder, ou seja, de salvaguardar a possibilidade do discurso enquanto arte. Se desde finais do séc. XIX se tornou evidente o interesse na separação da literatura de uma função pedagógica, ou outra, esse movimento encontrou plena justificação neste século, quer a partir do campo artístico quer do do pensamento filosófico.

O conflito que visava preservar a literatura como possibilidade de uma palavra exterior ao campo do saber e do poder traduziu-se para os defensores da autonomia do campo literário na defesa de uma escrita não subordinada à representação ou à tematização, escrita que não só punha em causa a determinação do discurso a partir da relação sujeito-objecto, como mostrava o alcance reduzido dessas noções face à complexidade da vida e do mundo. A ideia de autonomia não podia senão corresponder a uma dupla afirmação – independência em relação a todos os valores e objectivos (conhecimento, moral, política); existência num mundo de valores – impeditiva de qualquer confusão do literário com uma plenitude formal, mística ou ideológica. Só as duas afirmações em conflito garantem a não-subordinação do literário à violência dialéctica, quer através desta se pretenda impor o ininteligível como matéria de comunicação, de circulação, uma evidência que não desloca nem perturba, mas apenas confirma, quer se pretenda alcançar o triunfo do sujeito, que é afinal o triunfo da morte.

Actividades vinculadas a um campo pragmático ou do saber – a crítica, a história literária e a teoria literária – não podem deixar de ser unicamente redutoras se lhes dermos um estatuto absolutizante. Importa não as tomar como destino, naturais e inevitáveis, mas, pelo contrário, compreendê-las de modo a intensificar o que nelas hoje possa ser interessante. Tal como em filosofia se rompeu com as concepções que a identificavam com a epistemologia, assim também a teoria da Literatura só faz sentido hoje se recusar a identificação com uma epistemologia do discurso literário. Não para se converter em teoria apenas, com um estatuto globalizador de todas as práticas discursivas, que organiza hegemonicamente o saber, mas para se afirmar como exercício de pensamento que, sem poder prescindir de um rigor argumentativo, contribua para a salvaguarda de um domínio que lhe é irredutível. O reconhecimento institucional do direito à literatura que corresponda, em termos formais a um direito ao sem-medida ou à manifestação da “infinita estranheza”, sendo importante, não é suficiente para garantir a sua existência: não há legislação que a pretenda enquadrar ou teoria que a organize como domínio do saber que não sejam já modos de a negar, pois todo o limite que lhe é imposto é contrário à sua natureza.

A literatura (a arte) é anterior ao direito, tal como a ética é anterior ao direito – ela só pode existir como dom, movimento anterior ao sujeito e à intersubjectividade, palavra de relação e não de comunicação. É por isso que não é apenas aquilo que explicitamente pretende controlá-la, como é o caso da censura, anunciada já em *A República*, de Platão, que lhe é nefasto; há meios menos óbvios através dos quais aquilo que é imprescindível para a própria obra literária – uma certa atenção, sem a qual a sua existência corre perigo – se alia àquilo que, ao controlá-la, a anula. Apesar de tudo, e porque não há universal absoluto, nem a dissolução no senso comum é inexorável, tanto é possível acentuar

um movimento de fixação como um movimento de fuga. Entre os extremos há gradações de “apropriação” que tanto podem tornar a leitura nefasta para a sobrevivência de uma obra literária, como contribuir para a afirmação do dinamismo que a faz viva.

Quanto à crítica e história literárias, elas foram predominantemente meios de inclusão da literatura na cultura como um todo, uma unidade construída segundo uma Lei ou sentido único. Daí que tenham contribuído para a universalização e para a construção de uma memória comum (os clássicos da literatura universal), ao mesmo tempo que corresponderam ao exercício de forças de esterilização ou esquecimento da alteridade. O facto de se poder dizer que essas actividades, necessariamente redutoras, tiveram, no entanto, um papel na conservação das obras literárias, não impede que se verifique que cada vez mais o literário é nelas quase em absoluto sacrificado e o proveito cultural desse sacrifício é cada vez menor, tendendo quase sempre para um reforço ideológico espontâneo ou automático.

Na perspectiva de uma mediação entre a obra e o leitor, a crítica literária contribuiu de modo importante para a formação e desenvolvimento do espaço público: a sua vocação iluminista aliava ao comentário – discussão de ideias e confronto de possíveis formas de vida – o exercício do juízo baseado em critérios (estéticos, artísticos e outros), quer resultantes do hábito (juízos de gosto), quer impostos e justificados por um trabalho teórico. A esta perspectiva pragmática sucedeu-se (embora a instrumentalização directa de que aqui se trata tenha subsistido sempre que se pretendeu colocar a literatura “ao serviço de”) a teoria romântica, que veio impor uma condição poética da crítica. Esta deixa de ser exterior à obra para decorrer dela própria, da sua capacidade de ser infinitamente recriada: o crítico coloca-se sob a autoridade da obra, considerada em si mesma como portadora de uma verdade do futuro a que alguns, os poetas, têm acesso antecipadamente.

Hoje, a crítica-mediação cedeu quase por completo lugar aos designios do mercado, que de um modo geral comanda as transformações do gosto. Nessa medida, tende a prescindir de argumentação e a apresentar-se como exercício de uma autoridade. Assim, pode recorrer a todos os meios, inclusive aos princípios da crítica romântica, que continuam a funcionar como evidências inquestionáveis sempre que se trata da rentabilização ideológica do campo literário – para justificar um certo ensino da literatura, para consagrar como heróis nacionais os escritores nobelizados, para atribuir prêmios, organizar comemorações, etc.. Hoje é quase unânime sustentar-se que a verdade vem da literatura e da arte, que estão adiantadas em relação ao seu tempo e por conseguinte possuem a autoridade incontestável do futuro. E no entanto, não há nenhuma razoabilidade nesta crença que contraria todo o pensamento anti-determinista.

Mas há práticas de escrita sobre obras literárias que se afastam da ideia de crítica-mediação. Uma delas corresponde à elaboração de análises retóricas que supostamente se limitam a apresentar o modo como uma obra é construída. Aquilo que poderia ser um ponto de partida do pensamento é então apresentado como um fim em si. Na pretensa cientificidade desse processo não se escapa a pressupostos que revelam que de facto neles a literatura é o que menos conta.

Há dois pressupostos desse modo “científico” de crítica que é preciso questionar: a especialização e o sem-consequências. Quanto à primeira, é evidente que há um tipo de relação com as obras literárias interior aos estudos literários, que pressupõe tanto a investigação e crítica de conceitos como a sua criação. Mas é igualmente evidente que não se pode considerar que esse modo “especializado” seja o único, nem que a sua importância não esteja justamente na capacidade de pôr em causa a especialização de que parte. Algures, Deleuze chama a atenção para o facto de haver uma

relação fundamental dos não-filósofos à filosofia, dos que não são especialistas de música, de pintura ou de literatura, à música, à pintura e à literatura. Não se pode considerar, de maneira nenhuma, que as interpretações escritas feitas por alguém exterior à disciplina dos estudos literários sejam necessariamente inferiores às que são feitas por quem a ela pertence. Se considerarmos que uma interpretação superior é a que mais nos incita a pensar, facilmente verificaremos que a realidade está cheia de exemplos em contrário.

Quanto à proclamada ausência de consequências, quer das obras literárias, quer das suas interpretações, o primeiro absurdo desse tipo de afirmações está no facto de vir de quem lê e escreve sobre o que lê. É tão injustificado dizer que um poema torna alguém melhor como que não torna. Qualquer que seja o sentido que se dê a “tornar melhor”, é impossível referir o poema a isso, pois é impossível medir o tipo de alterações que um poema desencadeia no mundo. Rorty, que distinguiu entre um tipo de textos dominados pela solidariedade, os que são supostos tornar alguém melhor, e um outro tipo em que a dominante é a ironia, e por isso concorrem para a redescrição que cada um faz de si e do mundo, colocou-se a si próprio perante a impossibilidade de os distinguir em absoluto [Rorty, 1992]. E isso, pela simples razão de o agir do texto, à semelhança do do oráculo, ser sempre já relação. Porque uma coisa é o retirar-se da esfera do útil, o não-servir-para-nada, o não poder ser usado (não ter um modo de usar que garanta qualquer efeito), outra são as consequências imprevisíveis desse retirar-se. É aí que se revela que aquilo que pode conduzir a redescrções do mundo pode ser igualmente um grande perigo.

Talvez tudo o que seja importante seja extremamente perigoso. A consciência do perigo é no entanto essencial para o podermos enfrentar, não para o anularmos. Enfrentá-lo é saber que o inexprimível inscrito na relação com uma obra literária não garante nada, embora abra a possibilidade do acontecimento. O

resto é da ordem da decisão. Só se decide face ao imprevisível, sem qualquer garantia, portanto. Anular o perigo, pelo contrário, é também anular a força transformadora, impedir o acontecimento. Isso consegue-se fechando a literatura sobre si mesma, isto é, pretendendo que um soneto só está em relação com a forma soneto, uma aliteração com uma aliteração, etc., e não que qualquer forma, todo o perceptível, é o desencadear de múltiplas relações sempre fragmentárias, entrelaçadas com o imperceptível das forças que as sustentam e alteram.

As consequências das obras literárias e das suas interpretações são sempre indirectas, as das primeiras mais incalculáveis que as das segundas (é, como vimos, uma questão de destinação e de retórica). Mas em nenhuma frase, nenhum livro, há verdade senão nas suas consequências. Porque a verdade nunca é prévia, nunca está num anterior. Para se fazer uma afirmação recorre-se a teorias e técnicas, mas a sua verdade não está nelas.

Só faz sentido falar de verdade como acontecimento. Em literatura a verdade é inscrição de uma presença cuja singularidade se perde no significado e sobrevive na incerteza que o lança em devir. Não se trata de representação ou de ficção mas sim de testemunho de um segredo que permanece segredo e como tal desfaz qualquer hipótese de unidade da significação. O testemunho enquanto experiência literária não é dialéctico, escapa aos mecanismos da discussão que procedem por confronto e oposição, e como tal escapa a qualquer comprovação, certeza ou garantia. Por isso ele ocorre no jogo da comunicação mas não faz parte dele, introduzindo nesse jogo um tipo de interrupção que não corresponde à interrupção caracterizada pelo diálogo, a qual resulta de um poder que conduz à síntese, mas sim a uma interrupção que é persistência do heterogéneo.

Há uma frase de Wittgenstein que aqui importa: “Não é certo que o jogo de linguagem da poesia seja como o da comunicação”

[Wittgenstein, 1971: 160]. Essa não-certeza abre para o possível (distinto do provável), sustenta a nossa confiança, move-nos, como numa aposta sem garantia para a salvaguarda do inteligível na sua resistência à comunicação, o que significa que move o pensamento para que se exerça até ao limite em que já não é possível. Que ele se detenha, sem impaciência nem arrogância, e ame o que o detém, é uma maneira de continuar para lá do possível.

[2002]

A POESIA, MEMÓRIA EXCESSIVA

I

É na poesia, e a partir da poesia, que o pensamento encontra a memória como questão suprema, aquela de que depende o nosso viver num mundo em devir, a nossa capacidade de reunir, em cada instante, um antes e um depois pela operação de uma faculdade primeira, que anima todas as outras faculdades, a memória. Este texto persegue essa questão, na primeira parte através da leitura de uma estrofe de um poema de Joaquim Manuel Magalhães, na segunda parte através da travessia de alguns lugares da afirmação da relação memória-poesia.

Não há poesia fora da maneira de ser poesia que cada poema é, fora da maneira como nele se dá a memória excessiva pela qual o real nele renasce. Isso, os poemas no-lo ensinam. Porque no poema não encontramos apenas a força que nos desvia, e que não tem nome, encontramos também o pensamento dela. Como exemplo único de poesia em que o fazer sentido se apresenta como tensão voltada para um antes do sentido (o acontecimento), poesia em que passado, presente e memória infinita são um só, a poesia de Joaquim Manuel Magalhães ajuda-nos a prosseguir a interrogação do que, sendo inapreensível a alguém enquanto sujeito, é afinal o que faz sentido para alguém no seu ser múltiplo e exposto ao outro. Procurarei, pois, abrir para a complexidade da questão da memória reflectindo sobre uma estrofe de um poema de *A Poeira Levada pelo Vento*:

Foi fácil entendermos que depois
com dois cafés e um cigarro
a conversa sobreviveria. Que
dos dedos cor de azeite na toalha
qualquer verso depois recordaria
a curvatura firme da nuca,
o fim de tarde, o quintal, a alvenaria.
Assim percebemos que a beleza
é uma coisa sem nome, uma questão
inteiramente vazia e nos arranca
de milagres mortos, vai com as cidades
por planícies sem rumo e desconhecida
na sua tinta de vozes que nos dizem
não haver quem sinta nem haver a vida¹.

A narratividade deste poema parece ajustar-se a um processo de recordação que visa um acontecimento no passado, uma partilha de presenças e de vozes no passado. Mas o poema testemunha a verdade que ele é, não uma verdade que relata. Assim sendo, a emoção específica dos versos em questão, aquilo pelo qual são poema, é uma emoção da realidade como sobrevivência da realidade, ou, noutros termos, do presente como recordação do presente. O que se “narra” do acontecimento não é nada que tenha acontecido em definitivo num passado, algo encerrado no passado, mas a potência do acontecer própria do acontecimento – aquilo que nele se actualiza e nele permanece inactual depende da faculdade de dar sentido às sensações, isto é, de construir o recordável delas.

Trata-se de usar o modo narrativo para introduzir através dele uma ordem temporal, a relação passado-futuro, que o poema vem revelar como esquema imprescindível à compreensão de uma

¹ Joaquim Manoel Magalhães, “Foi fácil entendermos que depois”. In: *A Poeira Levada pelo Vento*. Lisboa: Presença, 1993. p. 40.

actualidade, ou ser sempre actual, do poema, ou do acontecimento, no seu decurso, entendendo-se este como a coexistência de causa e efeito numa forma. Criar, expor, uma emoção passa pois pela forma de narrativa de acontecimento, apresentação do momento de ir haver recordação daquilo que, elidido, se não perde como força constituinte dependente da faculdade de memória, ou imaginação, que provavelmente são apenas uma.

Por conseguinte, a recordação é sobretudo o vazio da recordação que a memória substitui por imagens capazes de conter elas próprias o vazio e assim o transportarem. Aquilo que o poema conta é a formação da recordação a haver; conta como o *hic et nunc* depende da transposição que o faz existir, e por conseguinte sobreviver, lançando-o no fluxo ritmado (fragmentado) do sentido; conta, sobretudo, como a faculdade de memória preside à escrita do poema permitindo trocar umas coisas por outras: “dos dedos cor de azeite na toalha / qualquer verso depois recordaria / a curvatura firme da nuca, / o fim de tarde, o quintal, a alvenaria”. Porque o que há de memória na recordação é um vazio: a força do acontecimento, que, não sendo senão força, sensações sem conceitos, busca desde logo a que ligar-se, um abrigo para o seu vazio, a linguagem. O instante do acontecimento é por isso um instante cindido – o irreparável da perda é o que se transfigura em beleza e assim sobreviverá na condição de perdido e presente. Só há relação com o que já se perdeu, só se perde aquilo com que houve relação: não é possível dissociar o acontecimento da memória dele, e esta da concretização de uma forma.

Que a memória se desencadeie pela recordação, isso só vem reforçar a ideia de uma divisão original – a recordação é no poema o vestígio do acontecimento. Mas um vestígio de uma ordem diferente da cinza como vestígio do fogo – um vestígio que é potência ritmizante, é o modo da *aparição*, aquele em que consiste a *forma*. O sentido, infinito e em potência na faculdade

de memória, actualiza-se quando se interrompe, quando é posto-em-suspensão pelo sentir, e é nessa qualidade de suspensão que se dá. Quando lemos a estrofe inicialmente transcrita do poema de Joaquim Manuel Magalhães, percebemos que nele os cortes de significação correspondentes ao *enjambement* são tão importantes como a dicção em sentido estrito, o de escolha de uma linguagem e de um assunto.

As recordações têm, no poema, os seus vazios, o seu fogo oculto. São a memória, a beleza, “uma coisa sem nome”. Sem ser nada de definido, a beleza tem a força da memória, a força do milagre, que faz sobreviver arrancando quem escreve, quem lê, de “milagres mortos”. Porque o poema escrito separa-se daquele que o escreveu. Dispersa-se, distancia-se. E a beleza, “coisa sem nome”, vai nele, na sua tinta de vozes, na sua escrita que das vozes do mundo (vozes de outros poemas, vozes dos outros e voz de quem escreve são indiscerníveis na memória) faz sentido. O poema ensina que o sentir, possibilitado pela memória como faculdade inespecífica, não é um caso pessoal, nem a vida alguma coisa que se represente. Daí que o regresso ao real não se possa confundir com uma subordinação da poesia aos factos ou ao verosímil, justamente aquilo que do real é limitado ao que alguém sente ou admite poder sentir, ao que alguém aponta como sendo a vida.

Wordsworth referia ao poeta essa “disposição para se deixar afectar, mais do que os outros homens, por objectos ausentes como se estivessem presentes, uma capacidade para concitar em si próprio paixões que estão, na verdade, longe de serem as mesmas que os acontecimentos reais produzem e, no entanto, (*em especial quanto ao que da afinidade universal dá prazer e deleite* [sublinhado meu]) se assemelham mais às paixões produzidas por esses acontecimentos do que tudo aquilo que os outros homens, partindo apenas dos impulsos do seu espírito, estão acostumados a sentir em si próprios” [Wordsworth, 1985: 73]. Embora Wordsworth

pretenda inspirar-se na noção aristotélica de mimese, o que a frase entre parêntesis mostra é uma distanciação de qualquer tipo de verosimilhança e a sua substituição por uma noção kantiana, a de *sensus communis*, que não é o senso comum, mas uma faculdade, comum ao humano, uma *afinidade universal*, que é condição do prazer e deleite experimentado por cada um diante de certas representações. Este acento kantiano ajuda-nos a deslocarmo-nos da disposição do poeta para a do poema: a partir do momento em que o poema é escrito, e ele não existe antes disso, e se torna susceptível de leitura, o que conta já é uma disposição universal, a capacidade de cada um para fazer jogar imaginação e entendimento, jogo de que o poema fica para sempre suspenso. Isto não nega em nada, pelo contrário, que seja importante que o poema tenha sido escrito por alguém e só tivesse podido ser escrito por alguém naquele lugar (naquele tempo): ele é uma *consequência do lugar*, mas é também, ao mesmo tempo, *causa* do lugar que ele é.

II

O jogo entre imaginação e entendimento é o jogo, que a memória permite, entre sentir e sentido. Interminável, ele é-o pela coincidência dos dois termos, que a ordem do tempo nos obriga a separar, mas que no entanto são simultâneos. Essa simultaneidade foi o que na Grécia, nos seus primórdios, teve como nome *Mnemosina*, a mãe das musas. A poesia identifica-se aí com a Memória, ela é um dom das musas.

O canto dos poetas é algo que não lhes pertence, que não é escolhido, mas que também não é conversível em simples dádiva, na medida em que não se deixa reduzir a um dito transmissível sem falha: ecoa nele uma origem secreta e indecifrável que o lança num devir infinito. O poeta detém assim um poder superior, o

de imortalizar ou condenar ao esquecimento, que lhe confere uma autoridade particular. Como diz Marcel Détiene, “o poeta trágico é sempre um ‘Mestre de Verdade’. A sua verdade é uma verdade assertória: ninguém a contesta, ninguém a demonstra”. Essa Verdade é *Alétheia*, “nem o acordo da proposição com o seu objecto, nem o acordo de um juízo com os outros juízos; a única oposição significativa é a de *Alétheia* e de *Léthe*” [Detienne, 1967: 27]. Os factos contados na poesia épica não o são a partir da memória humana e da invenção, mas da memória divina, definitiva e inquestionável, que tanto se revela enigmática como clara e exacta. Homero apela às Musas pedindo-lhes “informações respeitantes às batalhas mais importantes; numa das suas invocações mais complexas, ele pede a lista dos efectivos de um exército – ‘porque vós, deusas, vedes todas as coisas, conheceis todas as coisas, enquanto nós não temos senão o rumor e não o conhecimento’” [Dodds, 1977: 88].

Um tão grande poder associado à memória chegou a gerar protestos contra os poetas, que em nome das musas podiam recorrer à mentira, nomeadamente contra Homero, pela sua glorificação de Ulisses, que não parte do heroísmo mas da manha. Uma certa desconfiança em relação às invenções dos poetas aparece já no relato que Hesíodo faz de um encontro com as deusas em que estas lhe dizem: “sabemos mentir parecendo verdade, mas quando queremos também sabemos falar verdade” [Dodds, 1977: 88].

Encontramos aí o primeiro sinal de uma vacilação do poder da memória impessoal da tradição e com ele um sinal de suspeita em relação ao poder dos poetas. O conflito posterior entre filosofia e poesia iria ter por base, com Platão, que o iniciou, o repúdio desse poder. No Livro III de *A República*, Platão defende a necessidade de uma selecção das fábulas que constituem a memória da comunidade em função daquilo que as crianças “devem ouvir desde a infância e daquilo que não devem” (386 a). Daí que se proponha o

exercício de uma vigilância em relação a conteúdos que fazem com que algumas histórias não sejam “verídicas nem úteis aos que se destinam ao combate” (386 c). Da *Iliada* são retirados numerosos exemplos de uma exemplaridade negativa, isto é, daquilo que não deve ser imitado, pois a argumentação demonstra que não deve ser tomado a sério dado ser nefasto para a educação. Não é que não se admita que a memória possa participar da mentira, simplesmente esta é considerada um remédio perigoso de que só os chefes da cidade podem usar (cf. 107 c).

Mas a relação da poesia com a memória, na Grécia antiga, não se esgota na épica. O aparecimento da lírica retira a poesia da sua ligação inquestionada ao sagrado. Os poetas líricos desinteressam-se das histórias de deuses e heróis e voltam-se para a contingência na qual se inscreve a vida do indivíduo; procuram, como diz Arquíloco, compreender o ritmo da ascensão e da queda humanas. Com Simónides, a memória aparece nitidamente laicizada, tornando-se uma técnica que opera “no tempo enquanto quadro de uma actividade profana” [Detienne, 1967: 11]. Essa inovação, que corresponde à reivindicação de um estatuto de ofício para a poesia, separa-a de Mnemosina ou da verdade como *Alétheia* e aproxima-a da *doxa*. Substituindo a revelação pela persuasão, retórica, os poetas líricos partilham com os sofistas a ambiguidade, condenada também ela por Platão, em *A República*, numa passagem em que visa explicitamente a subtileza e astúcia do poeta lírico (365 b, c), o qual é perigoso por seduzir os jovens para “um comportamento duplo e ambíguo” [Detienne, 1994:96].

A identificação da poesia com a memória nunca significou a sua identificação com a simples preservação de informações do passado. Com efeito, este tipo de funções cabia directamente à administração das cidades: os arcontes eram os responsáveis pelo arquivo, *arkheion*, lugar que garantia a segurança dos documentos oficiais, cabendo-lhes assegurar a sua interpretação.

Como artefacto técnico constituído por signos, todo o arquivo possui um certo grau de indeterminação. Mas a indeterminação da memória é de um tipo diferente. Ela é uma faculdade, caracteriza-se pelo seu dinamismo actualizável em formas. A forma-poema é memória profética, o que significa que nunca se limita à descrição e interpretação do passado, mas o constitui no próprio gesto que inventa o futuro. Numa perspectiva sacralizante, tal gesto é ocultado sob a voz dos deuses. Só a ruptura com o sagrado o pode apresentar como promessa, partilha de uma linguagem inevitavelmente babélica. É este excesso da memória que a filosofia desde o seu início recusou ao definir a poesia como mimese ou representação. Tal recusa efectivou-se tanto através de processos de exclusão das imitações consideradas perigosas, com Platão, como da sua subordinação a um conjunto de prescrições que visam a sua eficácia (seja como modo de conhecimento universal, seja como purificadora das paixões humanas). Aristóteles, como observa Alain Badiou, “organiza a inclusão do saber do poema na filosofia, ela própria representável como saber dos saberes” [Badiou, 1994: 96]. Tomada na categoria de objecto, a poesia dá lugar a uma disciplina regional, fundando-se assim o que será a Estética. Apaziguado desse modo o conflito entre filosofia e poesia, Aristóteles define o estatuto do poeta separando-o de qualquer responsabilidade em relação à preservação ou transmissão da memória, e atribuindo-lhe a missão de apresentador de possíveis, que associa sobretudo à sua actividade de raciocínio lógico: “[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e

mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular” [1451 b].

Nos termos da retórica antiga, e da lógica, os lugares do discurso, *topoi*, estavam à disposição. Tratava-se, para os oradores e poetas, de descobrir os argumentos a usar e partir deles: essa operação, *a inventio*, que limitava a memória a uma mnemotécnica, era ela própria o reconhecimento da importância da memória e, ao mesmo tempo, uma perspectiva que tendia a equipará-la ao arquivo e a traçar uma linha de demarcação entre os acontecimentos do quotidiano e os temas próprios da poesia.

Com o romantismo, a relação da poesia à memória pensante constitui-se como uma destinação messiânica: segundo F. Schlegel, à poesia, enquanto arte suprema, caberia conectar um ao outro, no presente, mundo passado e mundo futuro. O mundo passado é o da poesia homérica, fonte insuperável da poesia e da constituição de uma nova mitologia que seja “uma obra de arte da natureza: na sua trama toma forma efectiva o que há de mais elevado; tudo aí é relação e metamorfose, conformação e transformação, tais são precisamente o seu procedimento próprio, a sua vida interna e o seu método, se assim me posso exprimir” [Lacoue-Labarthe; Nancy, 1978: 315]. A memória torna-se, neste sentido, uma memória genética, necessária. A autoridade do poeta como grande educador da humanidade reside na concepção de que a verdade ou origem se diz, ou se promete, na linguagem.

Embora seja sabido que os poetas românticos ingleses Wordsworth e Coleridge conheceram e integraram no seu pensamento elementos provenientes do romantismo alemão de Jena, nomeadamente Friedrich Schlegel, não deixa de ser imenso aquilo que os separa. No que aqui interessa, a tradição do empirismo inglês terá sido decisiva para o modo como aqueles poetas permitem que se ligue a questão da memória à da imaginação. Esta é apresentada por Coleridge, na *Biographia literaria*, como “a

faculdade de modificação e de fusão do sentido e das sensações”. A percepção é assim uma questão de imaginação, a qual funciona segundo leis, sendo que “a lei de associação é para o espírito o que a gravitação é para a matéria”, pois, “porque coexistiram, as ideias adquirem o poder de se evocarem mutuamente; ou ainda, toda a representação parcial desperta a representação total de que foi parte” [Coleridge, 1965: 59]. Embora não se fale aqui de memória, podemos considerar que ela é um outro nome para a imaginação, espécie de faculdade que subsume as outras faculdades, como a do uso dos sentidos e da linguagem. No capítulo XIII, na famosa distinção entre fantasia e imaginação, Coleridge fala de dois tipos de imaginação, caracterizando o primeiro como “poder vivo e agente primordial de toda a percepção humana, e como que uma repetição no espírito finito do acto eterno de criação no EU SOU infinito”. A imaginação segunda é dita diferir da primeira “apenas em grau e no modo de operar. Dissolve, difunde, dissipa, para recrear [...]. Ela é essencialmente viva, mesmo quando todos os objectos (como objectos) são essencialmente fixos e mortos”. Não serão as operações de difundir e dissipar, a fim de recriar, as operações fundamentais de uma memória superior? De uma memória como potência de esquecimento e rememoração? A resposta a esta pergunta pode deduzir-se da sequência do texto onde se diz que “A fantasia não é, na verdade, senão um modo de memória emancipada da ordem do tempo e do espaço [...] de forma idêntica à memória vulgar, a Fantasia deve receber todos os seus materiais já preparados pela lei da associação” [Coleridge, 1965: 75]. Se a fantasia é idêntica à memória vulgar, por estar, como ela, emancipada da “ordem do espaço e do tempo”, isso deixa supor a possibilidade de uma memória não-vulgar que, ligada ao espaço e ao tempo, seja “essencialmente viva”. A diferença principal está entre ser criadora ou ser simplesmente reprodutora.

Embora a concepção heideggeriana de um pensamento re-memorante se possa integrar na tradição romântica, com a qual partilha a busca de um antes do esquecimento perpetrado pela linguagem objectivante, ela coloca-se numa perspectiva que não é de modo nenhum a da valorização da percepção, tendendo a subordinar o poema a uma fala sagrada, como se pode ver neste comentário ao hino *Germânia*, de Hölderlin: “o poema não é já um texto liso, dotado de um ‘sentido’ nivelado, pelo contrário, essa configuração de linguagem é em si um turbilhão que nos conduz a algum lado [...]. Mas para onde é que esse turbilhão nos arrasta? À palavra cuja configuração de linguagem constitui o poema [...]. Somos arrebatados num diálogo que conduz a palavra à palavra, a linguagem à linguagem, não como algo arbitrário ou anedótico, mas como missão destinada à jovem, à Germânia” [Heidegger, 1973: 137].

Por contraposição à perspectiva sacralizante expressa por Heidegger, importa pensar o excesso da memória como inapropriável, fora de qualquer vínculo a uma missão ou efeito. Pensar o poema como memória que não se extingue, justamente porque é memória enquanto operação, isto é, memória activa, forma dinâmica e não mecanismo, implica considerar nele a dimensão da leitura como constitutiva. Quer dizer, admitir que os seus limites, finitos, encerram um potencial infinito de memória, e não apenas um conjunto de recordações que o seu autor nele colocou. Como núcleos poéticos, as imagens funcionam como recordações que se transcendem, que abrem corredores para as emoções, ou melhor, que funcionam como “correlativo objectivo” (Eliot).

A emoção expressa no poema é a memória do poema, a sua faculdade criadora, a sua capacidade de produzir efeitos. Há uma leitura, não alheia à interpretação, que corresponde ao efeito mais imediato do poema, mas ele vai-se actualizando em todas as leituras que dele são feitas, sendo em cada uma delas a verdade

que testemunha, e assim se constituindo sempre em excesso sobre si próprio, não o fiel depositário de uma memória, pois esta não é depositável, mas em si próprio memória que a cada leitura apresenta uma configuração enigmática diferente.

Assim se compreende que a finalidade sem fim do poema não permita que dele se destaque uma lei que o organiza: “A lei da obra difere-se sem termo; aquilo a que chamamos ‘obra’ é a lei no seu diferenciar/diferir: é por isso que a obra é tempo, e não *está* somente no tempo. [...] A exposição da obra à lei que a fez ser é a sua própria temporalidade, inultrapassável, porque irresolúvel, numa apresentação acabada. A intimidade da obra é já temporal: intimidade aberta, imanência interrompida, cesurada, partilhada. O tempo da obra é nela a inscrição da lei do outro — o seu ‘fora de si originário’. É na sua própria imanência que as obras de arte são expostas ao outro, que elas recolhem o acontecimento da ‘sua’ lei, da lei que as precede, cujo lugar nem *está* exactamente no seu interior (elas não a compreendem, nos dois sentidos desta palavra: não só os limites da sua imanência não a contêm, como não têm dela um saber seguro), nem no seu exterior (a lei da obra não é a Lei, com maiúscula, pelo menos de modo imediato, mas a lei singular de uma obra singular): lugar sem lugar” [Payot, 1990:210]. A pertença do poema ao tempo faz com que ele seja sempre começo ou recomeço. É nesse sentido que Blanchot pode falar de origem sem a identificar com destino: “A linguagem em que a origem fala é essencialmente profética. Tal não significa que ela dite os acontecimentos futuros, mas sim que ela nem se apoia em algo já existente, nem numa verdade em curso, nem numa linguagem já dita ou verificada. Ela anuncia porque começa. Ela indica o futuro, porque ele não fala ainda, linguagem do futuro na medida em que é ela própria linguagem futura, que sempre se excede, não tendo o seu sentido e a sua legitimidade senão em avanço sobre si, isto é, essencialmente injustificado” [Blanchot, 1982: 21].

O poema anuncia. Ele é aparição do outro que se deixa presentir no instante — súbito, inesperado. Aparição que, segundo Adorno, corresponde ao “estremecimento de terror do mundo primitivo” [Adorno, 1982: 130], o que é um modo de dizer que introduz a memória excessiva, a de uma insuficiência da linguagem. Adorno fala de um estremecimento, sugerindo que há algo que nunca se apresenta, que apenas faz vacilar os signos e exhibe a consciência da sua não-naturalidade, da sua não-necessidade. Como memória excessiva, essa energia dissonante nem é relação com um indizível exterior à linguagem, nem corresponde a um dizer enquanto revelação. Ela apresenta-se simplesmente como a falha de um anterior à linguagem (um Deus, uma Natureza, uma Voz) que faz com que para o poeta não exista um passado a conservar na memória, mas um passado sempre a reencontrar, a reinventar – isso mesmo que faz com que o poeta renasça a cada momento no poema.

Por outras palavras, a memória excessiva, involuntária, não se dá positivamente, como resultado, mas apenas como interrupção, dissonância que imprime um ritmo, uma organização, ao pré-significante, transfigurando-o em mundo – o poema – segundo nós e linhas de força em conflito com uma linearidade significante assente na separação entre figura e fundo.

[1998]

MARCAS DO DESEPERO

Pretendo adoptar aqui uma perspectiva que, distanciando-se um pouco do tema que me foi proposto, a citação, se aproxime dele obliquamente, através de algo que poderei designar como uma preocupação com o actual, com o que nos concerne. Na nossa não-contemporaneidade, no nunca pertencermos ao nosso tempo, radica a aliança entre a saudade e o desejo (exposta com tanta veemência por Teixeira de Pascoaes), que faz do presente o tempo do mistério.

E a propósito de mistério, começarei por citar Mallarmé em “Le Mystère dans les lettres”: “Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent: on gagne de détourner l’oisif, charmé que rien ne l’y concerne, à première vue” [Mallarmé, 1976: 273-280]. Por atenção ao anterior, que chamou a si, todo o escrito deve apresentar um sentido, mesmo indiferente. Ele não deve vir perturbar o funcionamento da linguagem na sua impessoalidade, naquilo que lhe permite fazer sentido. Porém, isso não significa que não haja no escrito algo que nos concerne. Conjugação a impessoalidade (universal) e a circunstância (singular) é o mistério das letras. É ele que constitui a relação literatura-vida. O discurso poético não é alheio ao que há de silêncio, de não-linguagem, na sua circunstância, e por isso há nele uma inflexão sem regra, misteriosa. Não se deve por isso acusá-lo de obscuridade – ser obscuro é a sua condição.

A equação que nos exhibe a vida como mistério não permite soluções, mas exige resposta: lançados no hiato entre um passado a (re)inventar e um futuro que nos figuramos em promessa, a nossa

existência é resposta. Pode ser uma resposta de boa consciência, a de quem julga ter uma missão a cumprir e vai fazendo sem sobressaltos o cálculo do dever-e-haver. Pode ser uma resposta inquieta, a de quem pensa que a liberdade e a justiça são exteriores a qualquer programa e por isso são os sinais maiores da grandeza e da fragilidade do humano, da força com que é capaz de afrontar o destino e da possibilidade de errar, de que não pode nunca considerar-se isento. É que o tempo da resposta é o instante em que, através do vazio do acontecimento, pressentimos o passado que na sua generosa mudez vem ao encontro do nosso desejo, isto é, ao encontro da capacidade que temos de no-lo destinar.

Uma resposta é um testemunho. Respondemos para estar “à altura do que nos acontece”, para acolher o irreconhecível do nosso reconhecimento. Responder é aceitar a interrupção.

Quando citamos não estamos apenas a responder, estamos a dizer que respondemos, que afirmamos a interrupção como um abismo que nos separa e nos liga. Citar é por isso uma tarefa vertiginosa. É assim que Walter Benjamin vê a escrita da história, nada que nos coloque a salvo, como espectadores. Diz ele: “Escrever a história é citar a história”. Ao citar, comprometemo-nos num movimento contraditório que cede e resiste à atracção do sem-fundo. Esse compromisso significa a nossa pertença à história, que não controlamos, mas em cuja não-linearidade participamos, partilhando as vozes que nunca serão redutíveis à transparência de um sentido, mas cuja opacidade nos toca e nos incita. Não há citação sem risco pois nada do que recebemos do passado nos é dado como tal, linearmente, numa cadeia chamada história, feita de um processo de superações sucessivas dirigidas para um fim. É porque o passado só existe como herança que precisamos de uma ideia de história que contemple a não-superação e a intransmissibilidade. Segundo uma tal ideia, a nossa relação com o passado é a do testemunho, não sendo este de modo nenhum a

afirmação da nossa presença num aqui-e-agora pleno, mas a da nossa divisão irreparável: os nossos projectos não se separam da herança que construímos; o nosso testemunho não se sustenta sem a responsabilidade que assumimos perante o futuro.

A afirmação da historicidade nada tem a ver com uma certa versão de pós-modernidade, ou de pós-história, que usa a citação como componente de um estilo ou estratégia retórica. Aí, o que se pretende ver triunfar é a facilidade da comunicação enquanto transmissão de informações num espaço indiferenciado, sem atrito. Toma-se o passado como informação disponível e não se compreende como o puro jogo da informação é estéril se nele não se imaginar a dimensão de incalculável transportada pela linguagem e pela qual esta é simultaneamente redentora e perigosa. A iterabilidade enquanto movimento que reúne repetição e diferença, e do qual decorre a possibilidade/necessidade ilimitada de citar, é condição da linguagem. Derrida pensa-a num texto de que cito a seguinte passagem:

“Surtout, on aura alors affaire à différents types de marques ou de chaînes de marques itérables et non à une opposition entre des énoncés citationnels d’une part, des énoncés-événements singuliers et originaux, d’autre part. La première conséquence en sera la suivante: étant donné cette structure d’itération, l’intention qui anime l’énonciation ne sera jamais de part en part présente à elle-même et à son contenu. L’itération qui la structure a priori y introduit une déhiscence et une brisure essentielles.” [Derrida, 1972: 389]

Ao que há de incómodo neste raciocínio de Derrida, que nos mostra a impossibilidade de limitarmos a responsabilidade do nosso dizer à do querer-dizer que o não esgota, podemos reunir a tonalidade abrupta deste poema de Sophia de Mello Breyner:

A Palavra

Heraclito de Epheso diz:

‘O pior de todos os males seria
a morte da palavra’

Diz o provérbio do Malinké:

‘Um homem pode enganar-se em sua parte de alimento
Mas não pode
Enganar-se na sua parte de palavra’ [Breyner, 2001: 210]

Como determinar a minha parte de palavra se todas as palavras são potencialmente minhas e se nenhuma se deixa apropriar inteiramente?

O desespero com que percorro a linguagem é a esperança de construir um idioma. Sem desespero não haverá provavelmente decisão. “Marcas do 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. Porque muitas vezes as palavras não se ajustam, tornam-se obstáculos e ao mesmo tempo imprescindíveis. E então aqueles sinais que indicam que se está a citar e que ao mesmo tempo se pretende deslocar o sentido do que se cita são concerteza os sinais visíveis da fragmentação, da gaguez – que o discurso normal oculta (quando falamos no quotidiano nunca usamos aspas), que o filosófico exhibe por vezes com extrema agudeza e que o literário exhibe sem precisar de sinais exteriores.

Não “sabemos” nós que ler um texto como literário é colocá-lo entre aspas? Lê-lo como se de uma citação se tratasse? Com todas as consequências. Como a de trazermos do sem-fundo algumas palavras que fazemos nossas.

Num livro de Carlos de Oliveira, creio que em *O Aprendiz de Feiticeiro*, há uma citação, cuja proveniência não é identificada,

de Aragon – “Je cite, tout le monde cite, tout le monde ne le dit pás” –, que me chama a atenção para a dificuldade que é a obediência aos protocolos da citação. Mas mais do que isso, para o peso acabrunhante da cultura que é servido com as linguagens prontas a usar, cuja citação é simples repetição do idêntico. Há um poema de Francis Ponge, “Rhétorique” [Ponge, 2000: 156] (do qual traduzirei em seguida algumas passagens), em que se coloca a poesia como invenção de uma linguagem própria, a qual, enquanto tal, faz “avançar o espírito” e “mudar a face das coisas”. A demonstração de Ponge, que vai contra o “nada a fazer”, que está hoje a tornar-se um lugar comum, parece-me irrefutável. O poema começa pela apresentação de um problema: “salvar alguns jovens do suicídio e alguns outros de entrar para os bombeiros ou para a polícia”. Trata-se de salvar aqueles que não querem ser exclusivamente falados (admitamos, kantianamente, que há em cada um uma centelha pela qual se pode salvar desse suicídio em massa que prepara a sociedade de mortos-vivos), aqueles que se sentem desesperar por só encontrar frases feitas. A solução é clara: “É então que ensinar a arte de *resistir às falas* se torna útil. A arte de não dizer senão o que se quer dizer, a arte de as violentar e de as submeter. Acima de tudo, fundar uma retórica, ou antes, ensinar a cada um a arte de fundar a sua própria retórica, é uma obra de salvação pública”.

É evidente que “Rhétorique” é uma arte poética. Seria inútil acrescentar que é uma arte poética comprometida. Toda a arte, tudo, é sempre comprometido e a grande perplexidade é que haja quem julgue que pode ficar fora. O mundo não tem exterior. Assim sendo, no poema de Ponge diz-se que *o poema ensina a resistir*. Com uma outra formulação poderíamos dizer que “o poema ensina a cair”, ensina a viver, que é sempre viver de acordo com a nossa finitude: viver as múltiplas quedas que damos no mundo e que nos abrem os seus abismos, as suas perdas de sentidos, que

abrem para o que no mundo espera, sem linguagem ainda, que o digamos. Porque resistir às falas é voltar-se para as coisas – na sua mudez, na linguagem que as diz – é deixar-se (fazer-se) surpreender.

“Acima de tudo fundar uma retórica, ou antes, ensinar a cada um a arte de fundar a sua própria retórica”. Como é que o poema ensina? Pela persuasão – ele é “retórica” (é esse o seu título) –, por conseguinte, pelo exemplo, pelo ser exemplo de uma retórica. Mas não só (não se trata só, nem sobretudo, de fundar uma retórica), também pelo humor (onde é que já se viu um jovem querer ser polícia ou bombeiro?) pelo recurso à transposição das falas dos que recusam a fala dos outros (e que correspondem já a um pedido de poesia, como se dissessem “o novo, senão asfixio”, dizem “as falas são todas feitas e exprimem-se, não me exprimem. Ainda aí eu asfixio”), pela in-citação.

Mas a retórica que o poema é está ao serviço do desenvolvimento temático de uma anti-retórica. O exercício de uma retórica, em termos de uma técnica de organização das falas maioritárias, corresponde à repetição de uma série de processos que são como os espartilhos daquelas: garantem-lhes uma elegância fora de uso e colocam quem os usa à beira da asfixia. Tornar-se poeta é uma maneira de sair da maioria (Pascoaes: poetas, “os que vão contra a lei do maior número”), portanto, uma saída da retórica. Mas para a sua *própria retórica*: tanto em “fundar uma retórica” como em “ensinar a cada um a arte de fundar a sua própria retórica”, o que é sublinhado é a ideia de ruptura com a retórica de todos, ruptura com a própria retórica, ou com a retórica num *sentido próprio*, se é que isso existe. O problema é que existe e não existe. Existe, mas sempre em abismo, ou melhor, “en âbime”. Não se trata de uma auto-reflexividade especular, pela qual de cada coisa se repetiriam as mesmas imagens, em diferentes escalas, até ao infinito. Quando cada um toma a palavra para romper com as falas dos outros, estas não deixam de se apresentar (seria demasiado fácil, impensável e,

caso fosse pensável, insuportável, se tal acontecesse). A solução do problema não está apenas, nem sobretudo, na intenção. Está em que, não tendo ele propriamente solução (definitiva), cada poema é uma solução *se e só se*, ao conceder a “iniciativa às palavras” (à retórica), a conceder também às coisas, à mudez da realidade. Como? Multiplicando *os exemplos de retórica* – os poemas. É isso a *escrita en âbime*: cada poema é exemplo de uma retórica própria, mas não há, fora dele, a retórica própria de que ele é exemplo, e por isso, como exemplo de retórica própria, ele repete o ser exemplo de retórica própria, embora não o possa repetir senão diferindo, isto é, sem referência a qualquer termo positivo. É o abismo, e não uma imagem fundadora, que garante a poesia.

A arte de escutar o abismo, a poesia, é então “a arte de resistir às palavras, de não dizer senão o que se quer dizer, a arte de as violentar, e de as submeter”. É uma arte que vai contra o reactivo da linguagem – a sua força de obrigar a repetir o mesmo – pela afirmação do *querer*. *Dizer o que se quer dizer* não é subordinar o que se diz a uma intenção, é acentuar que uma retórica própria parte sempre do desejo, o querer, que se confunde com o dizer, *se e só se* quiser o que diz.

Tudo aquilo que atrás se disse, como leitura do poema de Ponge, acerca de ter uma retórica própria, pode transpor-se para um discurso sobre a citação, o que leva à conclusão que, dos mesmos textos, se não nos quisermos suicidar nem entrar para os bombeiros ou para a polícia (note-se aqui a figura de retórica, que não põe obviamente em causa as referidas instituições), não devemos senão fazer as nossas próprias citações. Mas isso é já escrever poemas, a única liberdade livre, a que não precisa de aspas para citar, nem sequer precisa de citar (embora cite, claro, – toda a gente cita, nem toda a gente o diz).

Quando a “poesia” arranja um território fica com a mania das citações: as que assinala e as que se vê que estão lá para serem

assinaladas. Isso é sintomático de uma certa menorização da poesia, que provavelmente lhe advém de um excessivo convívio universitário, que faz com que, se não se sentir erudita, se sinta inferior. O que nos remete para um paradoxo da própria investigação universitária: no lugar onde é suposto que cada enunciado científico seja racionalmente examinado, cada vez mais o aparato de citações se sobrepõe ao texto. O que até certo ponto é compreensível – a importância de um texto está não só nos seus efeitos, mas naqueles que dele podem ainda vir, no que deles não encontrou ainda ouvido que os escutasse – passa (ou ameaça passar, para não ser demasiado pessimista) para um estado de simulação permanente em que passa a depender apenas das forças brutas da competitividade ou vontade de domínio. A tal ponto, que se começa por avaliar um texto pela rede de referências teóricas das suas notas e se acaba a consagrá-lo, e a consagrar a obra dos seus autores, pelo número de vezes que ela foi citada (nos EUA há já casos em que isso faz parte da prática de avaliação de currículos de professores universitários). Pode nem se ter sido lido: pode-se ser citado só pelo título ou por um qualquer factor mais ou menos aleatório, pode-se até ser deturpado. Segundo essa lógica, o que não é citado passa a não existir.

E no entanto, posso dizer, re-citando, “aqui estou”, e um destino atravessa a língua para chegar a esta frase e a pôr a caminho.

[1999]

POESIA E IDEOLOGIA

*Amanhã
o que irá acontecer ao azul do céu e
do mar?
Haverá sempre quem cante
quem morra de outra maneira.*

João Miguel Fernandes Jorge, *O Barco Vazio*

Há um número considerável de perspectivas a partir das quais poesia e ideologia se conjugam. Aquela é então tomada como um dos lugares onde esta se produz, embora tal movimento nem sempre seja acompanhado da enunciação dessa ligação directa, a qual é frequentemente ignorada ou ocultada. Quando se atribuem à poesia funções formadoras ou propagandísticas – independentemente de se pretender que tais funções derivam da actualização de um dom poético inexplicável, ou do exercício de uma vontade de dizer, transmitir, comunicar –, a possibilidade da poesia está a ser determinada por um princípio de unidade: o Homem ou a Sociedade como projectos a realizar. Este é igualmente o princípio que define a ideologia. Quer se lhe atribua uma função distorciva e dissimuladora, quer se entenda que ela constitui um mecanismo insuperável de integração, a ideologia é sempre um conjunto unificador de representações.

Daí que o gosto seja outro dos modos como a poesia (e de uma maneira geral a arte) é feita participar da ideologia. Como mostrou Pierre Bourdieu, o humanismo universalista, ao reconhecer como universais as possibilidades de acesso ao pensamento e à poesia, e ao esquecer as condições históricas desse acesso, contribui para

erigir em universal o que no entanto é apenas imposição dos grupos com maior poder económico e/ou simbólico. Nessa medida, a própria pretensão kantiana de universalidade do gosto concorre para a mistificação universalista ao “esquecer” as condições sociais de possibilidade do exercício daquele juízo. De acordo com o mesmo autor, também a preponderância que a linguística assumiu no conjunto das ciências sociais e humanas relevou do mesmo tipo de negação das circunstâncias históricas. Com efeito, a linguística estrutural implica uma teoria do discurso baseada na noção de competência linguística definida abstractamente e isolada quer das suas condições sociais de produção, quer da heterogeneidade irreduzível dos seus usos.

Para além disso, a imposição da linguística como paradigma da poética ou ciência da literatura, ao pretender excluir o sentido do seu objecto de estudo conduziu a uma retórica da objectividade e universalidade que lhe conferiu uma aparência de cientificidade e lhe permitiu desse modo exercer uma função ideológica, naturalizadora de uma prática, literária, que assim era espoliada da sua força de resistência ao universal e remetida para um conjunto de práticas formalistas, esteticistas.

Acrescente-se que não é apenas na vertente da ciência literária formalista-estruturalista que a ideologia (o universalismo, não a universalização) se impõe: o mesmo acontece sempre que se privilegia a dimensão constativa da linguagem em detrimento da sua dimensão performativa – a sua produção de efeitos, que não são necessariamente semelhantes aos efeitos produzidos por qualquer tipo de instrumentos, dos quais conhecemos à partida as aptidões. É na medida em que a poesia corresponde a um uso não-instrumental da linguagem que ela é anti-ideológica e não ideológica.

Crítica da ideologia e reforço da ideologia são modos apenas superficialmente contraditórios através dos quais se cumprem

desejos de unidade semelhantes: a crítica é feita em nome de algo que se deseja ver reforçado e por conseguinte convertido em elemento aglutinador que vem substituir o tipo de cimento até então prevalectente. No entanto, tal não implica um niilismo sem saída. É que este é a consumação necessária de uma unidimensionalidade e inflexibilidade do raciocínio, a qual só pode conduzir à alternativa (universalismo/niilismo). Mas pensar não é isso, pensar vai contra a ideologia justamente porque admite a sua descontinuidade, as múltiplas linguagens, entre as quais a da crítica, que ao reconhecer-se limitada não exclui as outras manifestações do pensar, as que introduzem as descontinuidades pelas quais o mundo pode recomeçar.

Nem sempre, porém, a poesia foi remetida para o papel de adjuvante precioso da ideologia. Houve sempre, ao longo dos séculos, vozes que associaram poesia e heterotopia. Identificaram-se essas vozes como sendo as dos poetas, ou mesmo dos poemas. E não há nada de escandaloso em continuar a fazê-lo, pois após todas as indagações da filosofia da linguagem que nos levaram a compreender que a intenção do autor não domina aquilo que escreve e que um poema, rigorosamente, não quer dizer nada, não deixa de ser razoável figurar na “voz do poema” (afastada de qualquer ilusão de transparência e de presença a si – voz turva, obscura, material) o seu modo singular de fazer sentido, isto é, a peculiar relação que ele instaura de cada vez que é lido. Com a condição de nunca reduzirmos “sentido” a “o sentido”, pois o facto de dizermos que há sentido não supõe que este seja uma unidade, algo fixo ou fixável, como o é o significado ou o seu plural. Só há sentido porque o nosso modo de ser no mundo, indissociável da partilha da linguagem, não é pré-determinado: estamos expostos às circunstâncias, padecemos, fruimos, agimos, esperamos. O sentido não é algo teologicamente destinado desde uma origem, ou algo que vem da História para ser preservado ou usado, mas

algo que ocorre através das falas de que nos fazemos destinatários e destinadores. A diferença da primeira situação à segunda – da integração na História à afirmação da historicidade – é a que vai da diluição no geral a um modo de ser insubstituível; a que vai da trituração pelos mecanismos ideológicos à *dignidade*, no sentido kantiano, do que tem valor mas não tem preço; a que vai do circuito do cálculo à sua interrupção. Talvez nada exista absolutamente imune ao preço, à economia como força de apropriação que demarca o círculo do comum como círculo retirado à estranheza do desconhecido. Mas há, como diz Foucault, no prefácio a *As Palavras e as Coisas*, aquilo que mina secretamente a linguagem, as heterotopias que desencadeiam uma dispersão infinita do sentido e impedem a consolidação de uma ordem que seja o lugar comum a todas as coisas. Por não ter lugar no lugar comum, mas instaurar o lugar, a poesia participa de um movimento semelhante àquele. A sua condição é a errância.

Da relação entre poesia e ideologia só posso dizer que aquilo que a poesia é (sendo este “é” equivalente a “o que deve ser”) para mim, o figuro como resistência à ideologia. Não uma anti-ideologia presa da lógica dialéctica da superação do conflito numa nova unidade, mas uma afirmação ou resposta inicial como instauradora de lugar — “reconhecimento” do (e perante o) exterior. Essa resposta é aquilo que no poema se não deixa absorver pela significância. A multiplicação das hipóteses de significação de um poema não nos aproxima do seu fazer sentido, da sua necessidade, pois qualquer interpretação é susceptível de se encaixar entre as múltiplas ficções que compõem o “puzzle” ideologia. Enquanto este se caracteriza pela capacidade de integrar ilimitadamente todos os produtos do cálculo, todo o provável, chamamos poesia à relação com “o improvável, quer dizer, aquilo que é” (Yves Bonnefoy). O que separa a poesia da ideologia é a motivação, ou melhor dizendo, o desejo, ou talvez o amor: “le poème c’est l’amour réalisé du désir

demeuré désir” (R. Char). Forte e intratável na primeira, quase ausente na segunda, que, por definição, deve servir igualmente a todos reunindo-os sob um manto liso e protector, idealmente tecido de puros possíveis e votado a subtrair o homem à aliança da vida e da morte.

Sem desejo, nome que aqui se dá à aliança da vida e da morte, estaríamos numa realidade do inerte, das trocas que não se excederiam em encontro. É para esse pesadelo que nos conduz a ideologia, é dele que nos resgata a poesia. É por isso que, para alguns, a poesia não é nem uma espécie de realização de um sonho de plenitude, nem uma tentativa de fundar a existência do homem na “experiência estética”. O pacto que a poesia estabelece com a necessidade, a sua promessa de uma palavra que traga a memória do contacto, rompe 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. É por ele que o leitor se coloca perante a fragmentação e dispersão do sentido que não só lhe permite continuar a interrogar depois de todas as interrogações anteriores, mas sobretudo lhe surge como exigência renovada de dar resposta. Nesse sentido, a poesia quase se identifica com a esperança. Não porque nos assegure de quaisquer conteúdos ou ideais, mas porque, dando lugar ao que do “aqui e agora” do acontecimento (a sua historicidade) ressoa através das brechas do significado, nos lança o desafio de *responder à memória e perante a memória* – única resposta à altura da invenção que não seja multiplicação indiferente de possíveis igualmente abençoados pelo céu das ideologias. Única resposta, porque só há resposta quando esta se oferece na *necessidade que a constitui*. Talvez há muitos anos se tenha chamado verdade à exigência de resposta, talvez ainda a possamos chamar assim. Porém, a nossa vontade de domínio segrega o desejo de plenitude e com ele a ideologia que retira às palavras o seu enigma: transforma a verdade e o desejo

que a habita em vontade de verdade, força reactiva ao serviço de uma Ordem, uma asfixia. Sem a poesia, que salvaguarda o enigma ao oferecer-se como um gesto ou acto necessário – *um ritmo que não poderia ser outro* – as palavras estariam gastas. Não haveria como responder.

[1999]

A FORMA EXACTA DA DISSIPACÃO

La réalité sans l'énergie disloquante de la poésie, qu'est-ce?

René Char

*Ne pas juger. Toutes les fautes sont égales.
Il n'y a qu'une faute: ne pas avoir la
capacité de se nourrir de lumière.*

Simone Weil

I

O que eu pretendo mostrar, ou defender, neste texto é que a literatura, mesmo quando ficciona o testemunho de factos ou experiências, busca sempre atingir o limiar em que o esgotamento das sintaxes vigentes deixa perceber a intensidade das vozes ao libertarem-se das imagens ou significados que as comprimiam. Tal como o possível, no sentido de hipótese a concretizar, o testemunho em literatura nunca pode ser mais do que um ponto de partida de que a escrita se desfaz ao dizer “sim”, isto é, ao ser construção da forma exacta, nem escassa nem excessiva, e irreconhecível. Forma que se propõe à nossa incompreensão.

Dizer que a literatura não é testemunho de nada nunca me pareceu problemático. Mas será ela testemunho *do* nada? Beckett disse, a propósito de *Textos Para Nada*, que “eles não são para nada, são do nada”. E mais tarde, numa conversa com Lawrence Harvey sobre a sua obra, disse-lhe que, se fosse um crítico que tivesse de escrever sobre a obra de Beckett, começaria por duas

citações, uma das quais, de Demócrito, é a seguinte: “Nada é mais real que o nada”. A relação ao nada, sim, é problemática. Ela supõe o esforço que destitui os pressupostos fundadores dos mecanismos de identificação que tradicionalmente determinam a literatura, e assim a anulam ao reduzi-la a categorias morais ou estéticas.

Toda a dinâmica da dissipação arremete contra o testemunho. O que vem quando a linguagem atinge a escala da produção é sempre mal dito. Ou, para citar outro título de Beckett, *Mal Visto, Mal Dito*. Nada mais anti-testemunhal. É que nenhuma fala é garantida senão pelo seu desdobramento, pelo movimento que, mesmo quando visa desfazer o mal entendido, o duplica e exhibe a sua propagação infinita. Ainda Beckett, em *Compagnie*: “Ele fala de si como de um outro. Ele diz, falando de si, Ele fala de si como de um outro” [Beckett, 1980: 19]. Da primeira afirmação – “Ele fala de si como de um outro” –, como de qualquer proposição que descreve um facto, nunca poderemos dizer se é verdadeira ou falsa em termos de adequação, pois não há no exterior da linguagem entidades reconhecíveis como “ele” ou como “outro”. Mas a segunda afirmação – “Ele diz, falando de si, Ele fala de si como de um outro” –, ao corrigir ou esclarecer a primeira, apenas esclarece a indecidibilidade entre uso e menção, ou seja, exhibe o absurdo do identitário e do psicologizante.

Vou partir de uma definição mínima, consensual ou corrente, do testemunho como relato verídico de factos ou experiências feito por alguém que a eles esteve presente. Como sugeri há pouco, é insignificante a diferença entre um texto que se apresenta como relato de uma situação possível e um outro que se apresenta como relato verídico; ela traduz-se quase sempre numa estratégia retórica que, visando os mesmos efeitos naturalistas, ora diz “isto é literatura porque é literatura” (leia-se: porque conta o que não ocorreu mas podia ter ocorrido); ora diz “isto é literatura porque

não é literatura” (leia-se: porque só assim se diz a verdadeira verdade do que ocorreu).

Qualquer texto construído como ficção se pode apresentar como exemplo do testemunho. E o inverso é igualmente aceitável: qualquer relato anterior, testemunhal, pode ser transposto para um texto literário ou apresentar-se directamente como literário. Esta reversibilidade decorre simplesmente do facto de a instituição literária impor como princípio básico o pressuposto da imanência da ficção no campo literário, separando-o assim do resto dominado pelo testemunho enquanto resultado de uma concepção da verdade assente naqueles que Quine designou por “os dois dogmas do empirismo” [Quine, 1961]. O primeiro destes dogmas, ao estabelecer a possibilidade de distinção entre juízos analíticos e sintéticos, dá lugar à concepção de uma realidade objectiva independente das formas lógicas, e, conseqüentemente, da linguagem que a diz. O segundo dogma, ao estabelecer que a relação a essa realidade objectiva tem como fonte as sensações, supõe uma possibilidade de unificação pré-linguística.

A paradoxalidade da literatura participa da desconstrução dos dois dogmas, e por conseguinte da *desconstrução das noções de testemunho e de ficção*, solidárias na definição de uma autonomia que precisa de ser pensada de outro modo, sob pena de se fixar como um modo de esmagar a possibilidade do acontecimento. Não é o poder ser apresentada como exemplo de um mundo que é fundamental numa obra literária, é, pelo contrário, o ser a forma exacta que não é um mundo. Essa forma exacta onde o mundo se dissipa só pode ser acontecimento, e este implica sempre a linguagem como afirmação do duplo, que não é cópia nem consequência lógica de um original.

Não é por acaso que a figura do duplo é dominante na literatura fantástica. É que esta, ao apresentar-se como jogo entre o verosímil e o inverosímil, expõe a operação literária na sua

irreduzível contradição, que faz coincidir dois tipos de afirmação: não apenas “isto é literatura, e portanto, jogo”, mas também “isto é literatura, e portanto talvez não seja apenas jogo”. Neste sentido, toda a literatura é literatura fantástica: forma que, não se determinando como simples transgressão, é, ao mesmo tempo, júbilo e terror. O terror da noite mais antiga, aquele que nunca o confronto com a Lei pode deixar de induzir em quem escreve ou lê; o júbilo do encontro ou da perda, que é justamente a afirmação do duplo sem original.

A duplicidade dos textos é a sua forma de deslocar a Lei ou de a ludibriar de modo a que, impondo silêncio ao espontâneo e adquirido, se possa dar lugar ao possível enquanto emergência do novo que se anuncia no ritmo, na musicalidade, nas irradiações de dissonâncias que só existem pela matéria verbal, o corpo dos textos, que os torna frágeis, vulneráveis, mortais.

II

Os autores que escolhi para apoio destas divagações sobre o testemunho impossível foram Dostoiévski e Kafka. Fazer aparecer a realidade como uma mistura delicada e complexa de verosímil e inverosímil é um dos aspectos da arte do romance posterior a Dostoiévski, que diz numa carta de 10 de Março de 1869 a Strakhov: “o que a maior parte das pessoas chamam fantástico e excepcional constitui para mim a própria essência da realidade” [Dostoiévski, 1961: 82].

Em Dostoiévski, a fragilidade da matéria verbal está presente como um aviso luminoso, um sinal irónico que desloca a atenção de *o que* é dito para *o como* é dito, para a ausência de estilo literário, produzido na época pela escolha de vocábulos pouco comuns ou

frases rebuscadas, em suma, pela recusa da linguagem da beleza, que é condição para a surpreender.

A figuração do duplo na sua novela com o mesmo título traça uma linha de solidariedade entre a repetição de estereótipos e lugares comuns e a não-resposta que se converte num mecanismo de acusação omnipresente e de que não há recurso. A este nível, poderíamos dizer que se trata de um testemunho da época, pois apresenta uma sociedade rígida e com uma hierarquia estável em que os mecanismos de exclusão e auto-exclusão funcionam perfeitamente. Mas no fundamental não se trata disso, nem de testemunhar um caso clínico objecto de invenção recente pela medicina da época. Pelo contrário, o que se mostra é sobretudo como o desejo de testemunho ou de relato da verdade não tem consistência porque, por um lado, parte de um indivíduo que não tem uma consciência plena daquilo que pretende testemunhar; por outro lado, só se pode concretizar na conformação aos moldes da representação. O herói age como se fosse comandado por uma força exterior: “De súbito, ocorreu-lhe uma ideia e puxou pelo cordão preso ao cotovelo do cocheiro. Mandou então parar a carruagem e deu ordem para retroceder até à Rua Liteinaia. O motivo de tal ordem era simples: nesse momento Goliadkine sentia a necessidade irresistível de confiar algo de muito interessante ao seu médico [...] Tratava-se duma consulta assaz insignificante. ‘Mas um médico é uma espécie de confessor, não é assim? Seria estupidez dissimular-lhe fosse o que fosse!’ pensava Goliadkine” [Dostoiévski, 1963: 196]. O médico é, com o confessor e o juiz, uma das instâncias da Lei que interdita o falso testemunho. No entanto, a confissão de Goliadkine não se apresenta como narrativa coerente mas como soma dos restos de uma reflexão desarticulada sobre a máscara e a impostura. Assim, o que é relatado é sobretudo o fracasso da tentativa de confissão. Este fracasso e os factos inverosímeis

intermédios podem no entanto ser atribuídos ao desencadear e prosseguir de um estado alucinatório que os justificaria.

Há três traços dominantes nas alucinações de Goliadkine que assinalam um nível diferente da realidade por exacerbação da mesma: duvidar se a memória de certos factos vem do testemunho ou do relato feito por alguém; interpretar tudo a partir da oposição verdade/impostura; figurar a face persecutória da Lei dando-lhe o próprio rosto. São estes traços que paralisam o movimento inicial de hesitação na apresentação do duplo. No começo da história, parece haver um movimento de fuga ao idêntico, pois o duplo aceitou estar no lugar de interlocutor. Mas a situação alterou-se rapidamente e aquele mostrou ser apenas uma projecção do desejo de aniquilação do outro. É significativo que nesta novela não exista polifonia: é como se todas as vozes fossem a mesma voz, não havendo nenhuma diferença entre aquele que se diz honesto, virtuoso e bom, e o seu sócia, pelo mesmo considerado crápula, velhaco, servil: os defeitos são apenas o negativo das qualidades.

Note-se que o duplo, Goliadkine II, aparece habitualmente no limiar, enquadrado por uma porta, como se fosse um espelho. É uma localização que tanto anuncia o exterior de um espaço, o da representação, como o seu fechamento e condenação à eterna repetição do mesmo, a do jogo de espelhos que chega a dar lugar a uma “multidão de seres todos iguais, que são aos milhares, por todos os lados, a invadir todas as ruas da capital” [Dostoiévski, 1963: 221].

O triunfo da Lei, que não pode permitir a confusão de níveis ou admitir que a realidade não seja o testemunho unívoco dos sentidos, é garantido ao nível da história pelo encerramento de Goliadkine. No entanto, a Lei é trapaceada na vertigem narrativa que faz suceder uma série de episódios em que não é possível distinguir entre a pura inverosimilhança narrativa e a alucinação. Trata-se sobretudo do desdobramento de níveis em que a alucina-

ção de nível I aparece como realidade face a uma alucinação de nível II, e assim sucessivamente. A lucidez absoluta, a da luz do meio dia, a da Lei na sua implacabilidade, é pois turvada por uma aposta na sombra, nas falhas da representação, onde se joga a possibilidade de devir-outro.

Em toda a obra de Dostoiévski, as paixões são uma matéria fundamental, e por isso quando Nietzsche diz ser ele o único psicólogo de quem pode aprender alguma coisa, refere-se provavelmente ao modo como a experiência do mal é exposta nas suas páginas. Numa correcção do prefácio de *Aurora*, Nietzsche refere-se mesmo ao romancista e à sua criação de “um homem subterrâneo que fura, escava” [Nietzsche, 1970: 13]. Este tipo de personagem, que surge em *A Voz Subterrânea*, corresponde à figura do niilista, o último homem. Mas a sua construção não é um testemunho, pois a realidade do romance nada tem de verossímil, condição de qualquer testemunho. É de diagnóstico que se trata; é de criar uma lucidez do processo, sem tirar daí qualquer tipo de conclusão, nem mesmo a de que essa lucidez é a hipótese de perturbar a realidade ao colocar o homem perante a sua fraqueza.

Bakhtine chamou a atenção para o dialogismo do romance Dostoiévskiano, pelo qual não existe nele nenhuma voz que converta a si as vozes das personagens [Bakhtine, 1970]. Desta atitude do romancista, que expõe o “outro” não como um objecto, mas como um sujeito, decorre uma característica essencial da ficção: a capacidade de gerar as suas próprias ideias e pensamentos.

É que com Dostoiévski começa uma época da história do romance em que a realidade passa a ser sobretudo aparecer e não aparência. É nesse sentido que este se vai tornando cada vez mais testemunho do nada, vai abandonando as exigências que o impuseram como género e construindo-se na dimensão do fantástico, ou seja, na não dependência das exigências do senso comum. Nathalie Sarraute, que vê em Kafka aquele que recebeu

o testamento de Dostoiévski, sublinha a impressão de irrealidade que as suas personagens provocam e, a par dela, o turbilhonar que corresponde à captação de tropismos, não exactamente assim designada, mas descrita, no seu texto “De Dostoiévski a Kafka”, nestes termos: “Que coisa mais própria, com efeito, do que estas interrogações apaixonadas e estas respostas, do que estas aproximações, estes recuos fingidos, estas fugas e estas perseguições, estas provocações e estes atritos, estes choques, estas carícias, estas mordeduras, estes abraços, que coisa mais própria para aquecer, agitar, fazer aflorar e divulgar no exterior a imensa massa tremulante cujo fluxo e refluxo incessantes, cuja vibração apenas perceptível é o próprio pulsar da vida?” [Sarraute, 1963: 38]. A partir daqui o dizer da realidade não pode senão ser um dizer em que o inexpresso existe de pleno direito, em que o romance deixa de prestar contas ao que exige que seja apenas testemunho de uma ordem, apresentada como natural e profundamente radicada no estado de excepção que em *Os Irmãos Karamazov* é defrontado nestes termos: “Ponha-se o filho diante do seu pai e pergunte-lhe com toda a intenção: ‘Pai, diz-me: porque tenho o dever de te amar?’” [Dostoiévski, 1972: 230].

A pergunta que acabámos de ler atravessa toda a obra de Dostoiévski, e por isso ela é acima de tudo um exercício do pensamento como atenção à realidade, aquilo que a torna fantástica. Não estamos longe do que viria a ser a interrogação de Kafka em *Carta ao Pai*. Mas também não estamos longe de uma exigência fundamental da escrita deste autor – o inacabamento. Dostoiévski concluiu: “se Deus morreu, então tudo é possível”. E isso tornava visível a responsabilidade imensa da liberdade, segundo a fórmula “todos são responsáveis diante de tudo, e eu mais do que todos”. Em Kafka, o suspender do peso excessivo desta fórmula torna-se visível, não pela negação dela, mas pela separação entre responsabilidade e culpa: se ser responsável não é estar na dependência de uma lei

determinada, então é porque a própria lei supõe uma exigência de criação que suspende a culpa. Essa é tanto a questão da suspensão da lei dos géneros, do género testemunhal, por exemplo, ou do próprio género literário, como a do inacabamento das obras, do seu *désoeuvrement*.

Pelo seu inacabamento essencial, *O Processo* nunca poderia, qualquer que tivesse sido a organização definitiva que lhe tivesse sido dada, constituir um todo como resultado da articulação limitada das suas partes: não só a interrupção que separa capítulos ou fragmentos não é superável, não constitui um progresso na narrativa: não só não há qualquer progresso da investigação, e embora ela tenha um termo, este aparece como arbitrário, como cada um dos capítulos e fragmentos é em si heterogéneo, pois corresponde ao confronto de narrativas, descrições e raciocínios que, longe de convergirem, se organizam em linhas de fuga através das quais o factual, o concreto e o abstracto revelam reciprocamente a sua insuficiência.

Neste livro, como na restante obra do autor, há uma ruptura com a verossimilhança, a qual não corresponde nunca à negação do quotidiano, nem ao recurso a qualquer eloquência estetizante. Trata-se muitas vezes de levar a precisão das descrições, próxima dos processos flaubertianos, como já foi sugerido, até ao ponto em que ela *contraria o efeito de real* e deixa perceber uma presença que inquieta a partir do seu silêncio, a sua irrealidade ou insignificância. O inverosímil é em Kafka sobretudo a ruptura de um contrato de testemunho próprio do romance realista: a abertura que permite compreender os elementos da narrativa – personagens, descrições, encadeamento temporal – como constitutivos da ilusão identitária do mundo.

É interessante que Nathalie Sarraute, no ensaio anteriormente referido, tenha encontrado como traço comum a Dostoiévski e Kafka o desejo de “estabelecer um contacto”. Com efeito, a

possibilidade do contacto tem como condição a ruptura do todo, a fuga para um exterior da sociedade sacrificial, aquela em que K. é morto “como um cão”, às mãos dos agentes de uma justiça invisível e omnipresente. Ele sabe que o seu dever era o do auto-sacrifício, “tinha agora a perfeita consciência de que teria sido seu dever agarrar a faca, enquanto esta passava de mão em mão por cima de si e espetá-la no seu próprio corpo” [Kafka, 1999: 276]. Sabe isso porque essa é a lógica que faz participar as vítimas da própria força que as oprime, a lógica que está presente desde o início do processo que arrasta Joseph K. para uma situação sem saída: depois de uma primeira tentativa dialéctica de negar a culpa e acusar o tribunal de corrupção, verificou que aqueles que o ouviam e chegaram a aplaudi-lo eram eles próprios funcionários, faziam parte do “bando corrupto” que se tinha disposto a contra-acusar. A negação revelava-se inútil.

No momento do seu assassinio, K. não cedeu ao último dever, o seu olhar dirigiu-se para a distância, onde vislumbrou uma janela que se abria e uma hipótese de auxílio que o levou a levantar a mão e estender todos os dedos, provavelmente em saudação. Seria essa janela uma última ilusão? A questão é irrespondível, pois a ilusão não é o contrário da verdade, *e-ludere* pode ser desviar da inexorabilidade da lógica – “A lógica é de facto inabalável, mas não resiste a um homem que quer viver” [Kafka, 1999: 277], lemos em *O Processo*. É essa uma ténue esperança, que não isenta ninguém da sua responsabilidade: moribundo, K., ao “comentar” a execução da sentença, deixa em testamento a vergonha de que os leitores de Kafka sejam capazes: “era como se a vergonha lhe devesse sobreviver”, são as últimas palavras do capítulo “Fim”.

Ser acusado e condenado por um crime em plena inocência é a hiperbolização da relação de identificação do indivíduo consubstanciada no uso do seu nome quando este não deixa margem para fugas por carregar em si uma memória petrificante, aquela

que nada esquece e tudo acrescenta a um processo pelo qual se é reconhecível e de que se é necessariamente culpado. No episódio de “Na Catedral”, K. ficou estarelecido ao ouvir o padre pronunciar o seu nome e verificou como este se tinha tornado um fardo, verificou como o reconhecimento aprisiona, “como era agradável apresentar-se primeiro e ser conhecido só depois” [Kafka, 1999: 256]. Não só o nome próprio mas todo o mundo se torna fonte de terror ao apertar os seus limites adaptando-se a um espaço do comum. Toda a gente sabe do processo de K. e isso traduz-se na promiscuidade e estreiteza dos espaços – os que estão implicados no processo “contaminam também os que não têm nada a ver com o processo”. A contaminação é um dos modos de redução ao mesmo, um empobrecimento da vida. A escrita de *O Processo* afasta-se da contaminação pela justaposição do heterogéneo – a diferença como condição do contacto; a tensão que faz com que cada imagem se desdobre noutras que vêm acentuar a dissemelhança e assinalar o informe, prosseguir cada interpretação até ao seu oposto e deixar que a contradição se mantenha, porque depois da interpretação não vem a verdade mas o cansaço, como acontece no episódio de “Na Catedral”. Escapar à ameaça da Lei – à grande tradição, ao costume que invade a sua letra – implica no romance de Kafka dispersar a memória das letras, fazê-las jogar, com ironia e humor, em proveito de uma liberdade que só é tal se não excluir a contingência temporal, pela qual toda a repetição é experiência, alteração.

Ou seja, só é testemunho se testemunhar o intestemunhável.

[1998]

A PARADOXALIDADE DO ENSINO DA LITERATURA

Rio-me de todo o mestre que não se ri de si próprio.

Nietzsche

A frase de Nietzsche colocada como epígrafe deste texto atira-nos subitamente para o grande paradoxo do ensino: como pode o mestre rir-se de si próprio, se ele se ri de todo o mestre que não se ri de si próprio? É que o ensino torna exorbitante a questão do que é ser-si-próprio. Se pensássemos em termos de níveis de linguagem, pensaríamos no desdobramento do “eu”: cindido em dois, “eu” empírico e consciência, qualquer indivíduo pode rir-se de si próprio. Seria essa a dialéctica da razão. Mas não é assim. Porque a razão não é uma técnica ao serviço da superação de natureza em espírito (capacidade de auto-determinação), o que se sabe pelo menos desde Demócrito – “Natureza e educação são coisas muito vizinhas. É verdade que a educação transforma o homem, e essa transformação confere-lhe a sua natureza”. Porque, como se sintetiza numa fórmula vinda de um poeta (Rimbaud), “Je EST un autre”. Não um “eu” e um outro “eu”, que se espelham, se completam ou se digladiam, mas uma *fuga* ao “eu”, uma existência em devir, que não é negação do anterior, ou sequer separação de níveis, mas assunção do nó inextricável do mesmo e do outro.

A insolubilidade do paradoxo em questão corresponde pois à insolubilidade de um paradoxo do ensino: ao mesmo tempo que nega a natureza, cria natureza, e por isso nunca abandona por completo a fórmula do *double bind*, “sê isto, nega isto”. Todo o ensino prepara a sua própria negação, que é a única possibilidade

de se afirmar enquanto vida. Mas é naquilo em que ele se relaciona com o campo da criação artística que essa característica não só se torna mais evidente, como é convocada a tomar o primeiro plano.

O ensino da literatura implica na sua problematização duas questões fundamentais e absolutamente indissociáveis – para que é que se ensina literatura? como é que se ensina literatura? –, cujas respostas mostram que, neste tipo de ensino, os princípios de ordem política, que definem regimes de relação ao outro, têm particular importância. Há respostas àquelas questões que se mantêm idênticas desde o séc. XIX: ensina-se literatura enquanto *corpus* privilegiado da aprendizagem das línguas e/ou enquanto repositório de valores do humano transmissíveis pela educação; ensina-se literatura enquanto história da literatura, entendendo-se esta como um entre vários tipos de objectos da cultura; ou ainda, ensina-se literatura como actualização de um impulso lúdico que confere ao homem o seu carácter social. Há respostas que surgem no início do séc. XX: o ensino da literatura visa o estudo científico (entenda-se, segundo o modelo das ciências exactas) de um tipo de textos, os literários, caracterizados pelo seu autotelismo. Há respostas oriundas do estruturalismo: ensina-se uma ciência das formas literárias constituída por conceitos e métodos aplicáveis à descrição de cada obra. Há, finalmente, respostas que surgem com o pós-estruturalismo: o ensino da literatura permite não só compreender o funcionamento de um tipo de discurso cuja condição de possibilidade é a existência de regras e protocolos que fundam a instituição literária, mas também, e sobretudo, aceder a uma experiência da linguagem que, pela sua complexidade, é tanto desencadeadora ou intensificadora de problematizações, como é acesso ao limite em que o sentido toca o não-sentido.

Até à emergência de uma ciência da literatura, as várias respostas ao “para quê?” eram compatíveis e, mais do que isso, complementares. O destino do ensino da literatura era visto

harmoniosamente como o de um contributo decisivo para a formação do homem, uma vez que, inquestionadamente, ela era apresentada como depositária das verdades mais luminosas e dos mais altos valores do humano ou, em termos positivistas, como meio privilegiado do estudo de comportamentos sociais e individuais. E continuou a sê-lo, pois o projecto de ciência da literatura desenvolveu-se localmente e ao nível de uma investigação que não problematizou o funcionamento da instituição literária a partir das perspectivas que se abriam ao pensamento de questões fundamentais, como a da crítica do historicismo e das suas versões positivistas.

Com efeito, com o advento da modernidade, a autonomização da literatura e a fundação da instituição literária corresponderam a uma situação paradoxal em que a racionalidade exigia que se reconhecesse a existência de obras que não podiam ser julgadas com base em modelos ou normas prévias, justamente por se admitir que elas pertenciam a uma esfera particular da actividade humana, que as fazia depender do gosto e não do “tribunal da razão”, e implicando que se aceitasse nelas uma relação excepcional com o “aqui e agora” da sua produção, da qual decorria não só a possibilidade da invenção mas também uma imprevisibilidade inultrapassável. Porém, tanto a pretensão “romântica” de subordinação da literatura à autoridade do génio (enquanto figura de uma história em que os fins da natureza e os do humano se harmonizam no movimento da perfectibilidade), como a sua consagração enquanto produto de um meio, que assim se torna determinante para o seu conhecimento, ou a sua integração em desígnios de construção de morfologias totalizadoras, ignoraram a contingência e o acaso que dela faz parte. Daí que o gesto instaurador do literário não seja algo de garantido de uma vez por todas, e que, pelo contrário, seja preciso distingui-lo de tudo o que em seu nome se lhe opõe.

Aliás, o ensino da literatura, ao mesmo tempo que contribuiu, através da valorização, e por vezes exaltação, do campo literário, para a consolidação das suas instituições, foi por vezes também um dos modos de resistência à literatura: ao fazer dela um elemento do seu programa de universalismo abstracto não podia senão rasurar o que nela é, “sempre ainda”, circunstância, conjunção de sentido e não-sentido, que a retira do circuito da circulação de tábuas de valores. Basta lembrar como esse ensino tendeu a apoiar-se numa concepção de autoridade enquanto poder superior decorrente do acesso privilegiado à Verdade. A propósito desse tipo de autoridade diz Hannah Arendt: “Foi depois da morte de Sócrates que Platão começou a negligenciar a persuasão porque ela era insuficiente para dirigir os homens, e a procurar algo susceptível de os constranger sem o uso de meios externos de violência. Muito cedo na sua investigação ele descobriu que a verdade, em todo o caso as verdades a que se chama evidentes, constroem o espírito, e que este constrangimento, embora não tenha necessidade de violência para ser efectivo, é mais forte que a persuasão e a argumentação” [Arendt, 1972: 142]. Este tipo de autoridade, embora não recorra à violência declarada, corresponde à transposição para o espaço público, e à sua naturalização, de modelos de sujeição como os que ligam o mestre e os escravos, ou os que são invocados para descrever a relação entre o pastor e o rebanho. Por isso, quando aquele tipo de autoridade se impõe como paradigma da distância entre o autor (ou seus acólitos) e os leitores, o ensino da literatura torna-se um lugar de doutrinação e um dos modos de resistência à crítica da metafísica, quer na sua vertente nietzscheana, como base de um pensar em que o contingente se contrapõe à imutabilidade das essências, quer naquela que tomou o estudo da linguagem comum como objecto principal.

Quando na década de 60 o estruturalismo literário se desenvolveu e se instalou, não era apenas na crítica literária que

dominava aquilo que Barthes designou como “verosímil crítico”, assente em ideais de objectividade, gosto e clareza [Barthes, 1966]. Também o ensino da literatura se baseava igualmente naqueles três princípios básicos de uma cultura do comentário. A explicação de texto, qualquer que tenha sido o nome que lhe tenha sido dado, funcionava como procedimento de controlo em que a naturalização de um sentido único da relação com o passado se obtinha através da organização de um sistema que veiculava a ideologia directamente sob a máscara da repetição. Passou-se então, mais ou menos sem transição (embora o desenvolvimento da estilística e do estudo fenomenológico das obras literárias tenham sido importantes), para uma tecnocratização do ensino da Literatura. Isto é, a um humanismo tradicional, orientado para a formação, sucedeu um projecto que visava a mera eficiência técnica de transmissão de conhecimentos, apenas possível pela ignorância do texto nos seus modos de existência e pela sua redução a uma forma acabada.

Tratou-se de implantar um ensino constituído pela tentativa de sistematização de um campo de conhecimento que, à semelhança do que se entendia serem as ciências da natureza, se constituía com base na universalidade de técnicas de análise de textos. A aplicação destas era garantia de cientificidade e não exigia senão uma preparação que podia ser adquirida como qualquer outra através da transmissão de conhecimentos. Foi assim que o ensino da literatura no ensino secundário se converteu em grande medida no ensino de uma terminologia técnica e de métodos de aplicação da mesma. É evidente que isso contribuiu largamente para a desvalorização da interpretação enquanto actividade de formulação de hipóteses e desenvolvimento da capacidade de argumentação, pelo que conduziu a grandes dificuldades na leitura e escrita. Por outro lado, o uso de obras literárias na educação (o contacto com realidades muito distintas, a apreciação de diversas perspectivas na descrição da mesma realidade, etc.) ficou automaticamente

reduzido, ao mesmo tempo que se colocou uma barreira entre a obra literária e o mundo, a qual acabou por gerar desinteresse e enfado.

Note-se que a mudança assinalada correspondeu a uma alteração das condições de acesso ao ensino e a um aumento muito grande do número de estudantes, pelo que ela surgiu como algo de quase inevitável devido à massificação. Trata-se de uma situação com muitas analogias com a diagnosticada por Nietzsche nas conferências Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos *de ensino* [Nietzsche, 1973], proferidas em 1872, que revelam um primeiro confronto com uma situação em que os valores tradicionais se tornam simples sinais de elegância palavrosa, autoproclamados como alargamento da cultura a todas as camadas sociais. A situação descrita, a do desenvolvimento de um ensino de massas que dá lugar à fragmentação de conhecimentos colmatada pela cola jornalística, é ainda bastante próxima da actual. Independentemente de certos dogmas anti-democráticos inaceitáveis, expressos nessas conferências, encontram-se nelas algumas sugestões importantes. No que diz respeito ao ensino da língua materna, Nietzsche defende uma insistência no treino para a compreensão e escrita que não seja baseada na exibição da personalidade do aluno, na exibição da sua “originalidade”, mas sim na exploração da complexidade da argumentação. Quanto ao ensino da arte, no qual podemos incluir a literatura enquanto tal, o principal perigo apontado ao seu ensino é o da sua redução à erudição para fins comunicacionais ou jornalísticos. O que, obviamente não vai contra a multiplicação de escolas destinadas ao ensino das artes, mas obriga a que se discuta a especificidade delas, para que não se transformem em máquinas de aniquilação da potência criadora. A expansão do ensino da literatura e das artes só é importante se não se pretender equipará-la a qualquer ramo de conhecimento especializado: 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 tecnocratização associada à massificação do ensino nos anos 70 persistiu no ensino secundário muito depois de ter sido posta em causa, no ensino superior, de vários modos, que importa perceber, pois este tipo de ensino condiciona, ou deveria condicionar, em larga medida não só todos os outros graus de ensino mas também o debate público sobre o literário (nomeadamente, “a crítica”). O que aconteceu foi que, no ensino superior, a consciência do fracasso da redução do ensino da literatura a tipologias e técnicas correspondeu, quase sempre, a movimentos de retorno ao simples comentário de texto em estilo tradicional. Esse é hoje um modo de ignorar a crise em que nos encontramos, que no entanto não deveríamos pretender ultrapassar a todo o preço, pois “uma crise não se torna catastrófica senão quando lhe respondemos com ideias feitas, quer dizer, com preconceitos” [Arendt, 1972: 242].

Antes de mais, é preciso dizer que não faz qualquer sentido pensar em termos de retorno a uma situação anterior à da “nouvelle critique” na Europa. E isso porque, independentemente das consequências negativas do desenvolvimento de uma vertente tecnicista, aquele movimento correspondeu à instauração de uma crise no ensino que trouxe para primeiro plano: a des-naturalização da literatura; a recusa dos processos reducionistas que, liquidando-a enquanto tal, impunham em seu nome um determinado modelo formador do humano; a impossibilidade de apresentar como razoável qualquer modelo único. Importa hoje salvaguardar a recusa de uma sujeição dos textos a figuras tradicionais da autoridade literária (o autor, o sentido), sem cair na invenção de tiranias ao serviço da técnica ou do contexto (o texto em si, o leitor). A salvaguarda a que me refiro implica o reforço da problematização ao nível do ensino superior, de modo a consolidar um tipo de

relação com a literatura que assenta em bases comuns em todos os níveis de ensino, embora assuma aspectos muito diferentes.

Ao nível do ensino primário e em parte no secundário, o uso que se pode fazer de textos literários, ou o ensino da literatura, estão associados à educação. Como diz Hannah Arendt, apenas as crianças e os jovens são objecto de educação, pois esta assenta numa autoridade que só àquele nível é legítima. A educação visa dar aos novos a compreensão do mundo, indispensável para que o aceitem, e desenvolver neles a capacidade crítica que lhes permita transformá-lo. A autoridade não significa por conseguinte nenhum tipo de doutrinação, mas exige que o educador, a par da competência, em termos de conhecimentos a transmitir, seja responsável pelo mundo em que as crianças nascem e por lhes garantir a estabilidade necessária ao seu desenvolvimento intelectual. Donde, tanto o uso de textos literários como o ensino da literatura colocarem questões éticas e políticas que não é possível ignorar e que, mais do que a uma pedagogização, fazem apelo ao debate entre professores e à responsabilidade que devem assumir. Colocam-se aqui todas as questões relacionadas com a escolha de textos e com uma decisão fundamental, a de exercitar o pensamento para a complexidade, o contrário do que pretendem hoje, e que pretendiam já em finais do século passado, as ideologias comunicacionais.

No ensino universitário, a crise de concepções e métodos oriundos do estruturalismo surgiu já no final da década de 70, tendo-se desenvolvido a partir de então diversas vias: a que visa circunscrever o ensino da literatura ao estudo da recepção, ao estudo do papel do leitor ou à constituição de uma hermenêutica literária; a que propõe um tipo de relação com o literário assente em métodos e técnicas que constituem novos processos de *close reading* (as chamadas leituras retóricas); a que pretende dar lugar

à confluência de elementos pertencentes a diferentes teorias unificadas numa perspectiva multiculturalista.

Numa situação em que a confusão e a perplexidade dominam, os professores são confrontados com dois tipos de exigências fundamentais e indissociáveis a que devem responder: a de transmitir conhecimentos que pertencem à história da literatura (ideias literárias, escolas, movimentos) e a de integrar esses conhecimentos numa prática de problematização das principais noções em que se apoiou e apoia a reflexão sobre o fenómeno literário e as instituições que o inscrevem num campo autónomo. Isto significa que se considera como fundamental a compreensão da emergência e persistência da literatura como regime discursivo de excepção em relação aos discursos do quotidiano, da filosofia ou da ciência. Esse estatuto excepcional confere à literatura um direito ilimitado no que se refere ao âmbito das suas significações. Mas só o faz na medida em que a rodeia de protocolos ou pressupostos de leitura dos textos e assim os retira da esfera do útil/inútil.

É enquanto não subordinada a fins que a literatura se subtrai a um agir directo, não podendo servir de instrumento que induz uma opinião ou uma transformação, e sendo por isso posta em causa sempre que é usada como meio de intervenção. A emergência, com a modernidade, de um “direito a dizer tudo” (ou “liberdade de expressão”, de que a literatura é um dos lugares por excelência, embora não se limite a isso) e da democracia política, deve ser pensada tendo em vista o condicionamento recíproco. Tal significa que a literatura não pode ser incluída no domínio dos discursos de transgressão. E no entanto, a figura do autor impôs-se precisamente como modo de definição de limites e, por conseguinte, da sua transgressão, de onde decorre o aparecimento de mecanismos de responsabilização/punição, reguladores desse processo.

É por isso que a questão da autoria reveste uma tão grande importância no ensino da literatura. O autor de obras literárias

coloca-se numa situação de excepção, que lhe é institucionalmente garantida desde finais do séc. XIX. O que deve ser entendido como decorrente do seu direito a diferir do que se entende por “liberdade de expressão”. Diferentemente desta, que é sempre suportada por princípios de responsabilização, o “direito a dizer tudo” da obra literária situa-se fora do sistema de oposições verdadeiro/falso, verosímil/inverosímil, testemunhal/ficcional ou descritivo/performativo. Trata-se de um dizer que está para além de quem o diz, e encontra neste além, como condição da leitura, a sua “justificação”. Por isso a importância dada ao autor é sintomática da resistência que a instituição literária opõe a si própria: nas épocas de maior valorização da intensidade literária, a figura do autor é contestada, abalada ou abandonada; naquelas em que a literatura tende a ser transformada em símbolo de unificação imaginária, essa figura recupera importância.

A discussão sobre “o que é a literatura” torna-se fundamental para o seu ensino, não porque a partir dela se possam estabelecer critérios para o reconhecimento do literário em si, mas porque conduz à compreensão dos gestos que estão na base da sua instauração. O que nesses gestos existe de promessa de um tipo de discurso cujas produção e circulação se não regem pelas normas comuns coloca como condição a autonomização do campo literário. Ora, como a delimitação deste não pode assentar em critérios objectivos responsáveis pela distinção entre pretendentes, pois isso significaria uma regulamentação prévia do novo, a referida autonomização supõe que o gesto fundador, exemplar, se repita incessantemente como garante da liberdade prometida. É nessa medida que toda a compreensão do fenómeno literário, e por conseguinte do ensino da literatura enquanto tal, tem como condição que se admita a existência de jogos de linguagem que não são idênticos aos da comunicação e que, como diz Searle para as obras de ficção, haja ilocuções que “são tornadas possíveis

pela existência de um conjunto de convenções que suspendem a operação normal das regras que ligam os actos ilocutórios e o mundo” [Searle, 1982: 110]. No entanto, a suspensão que está em causa no gesto constitutivo do literário não corresponde a nenhuma distinção entre discurso sério e discurso de ficção (não-sério). Neste, ainda segundo Searle, “o acto ilocutório é fingido, mas o acto de enunciação é real”. Ora, o que decorre da cláusula instauradora do discurso literário (o qual não se identifica com a ficção) é que ele não supõe um acto de enunciação enquanto garante de uma unidade intencional, mas sim uma enunciação em estado de acontecimento, isto é, desvinculada de qualquer contexto enquanto horizonte de sentido. É essa cláusula que impede que haja leituras conclusivas que façam da obra literária um todo (um acto, um sentido) e que, pelo contrário, preserve nela um movimento de divisão permanente.

Quer se trate de ficção quer de não-ficção, a enunciação do discurso literário, enquanto acontecimento, é um agenciamento múltiplo de forças que não releva da estratégia, do programa, da eficácia. E não é apenas a enunciação que inscreve o acaso, a leitura também participa dele redobrando a complexidade de um processo de auto-referência.

Com efeito, o inacabamento do discurso literário, consequência das convenções que admitem a excepcionalidade da sua enunciação, corresponde à instauração de uma irresolubilidade do conflito entre o dizer e o mostrar, a partir do qual se desencadeia a auto-referência. Jakobson, ao dizer que “a ambiguidade é uma propriedade intrínseca, inalienável, de toda a mensagem centrada sobre si própria” [Jakobson, 1963: 238], está a supor o referido inacabamento (a abertura ao exterior do que se centra sobre si próprio), que impede a solução lógica da ambiguidade, ou do paradoxal, através do abandono da hipótese de uma metalinguagem absoluta.

Ensinar literatura, por conseguinte, incluirá sempre uma reflexão sobre a instituição literária, ou seja, sobre as condições de possibilidade de um tipo de discurso assente em convenções que suspendem o modo mais comum de ligação entre o discurso e o mundo, bem como sobre o seu contrário, as teorias e fórmulas que pretendem circunscrever o campo literário subordinando-o a objectivos. As obras literárias estudadas enquanto tais não são simples objectos interpretáveis, mas sim matéria de análise que, ao mesmo tempo que revela a complexidade do uso da linguagem, vem perturbar a estabilidade do conhecimento do mundo, através da abertura de perspectivas múltiplas e contraditórias, que incitam a pensar mas não determinam o pensamento.

A compreensão dos modos como as obras literárias, ao subtraírem-se às regras da ordem do discurso, com as suas imposições e interditos, se subtraem à persuasão ou à veiculação de conteúdos exemplares poderá ser mais ou menos aprofundada consoante o nível de ensino, ela é todavia imprescindível para salvaguardar a permanência de um fazer não subordinado a fins, aquele que é específico da arte.

No campo do ensino da literatura, importa por conseguinte desenvolver a todos os níveis a crítica de um ideal de comunicabilidade absoluta e abandonar a busca de técnicas de ensino, ou de pedagogias, orientadas para a obtenção da facilidade na transmissão de conteúdos. Note-se que aquele ideal se associa a um exagero do pedagogismo (o ensino que se liberta da matéria a ensinar) contra cujos efeitos perniciosos alertava já em 1960 Hannah Arendt [Arendt, 1972: 234], a propósito do ensino nos EUA. Neste sentido, há que ter em conta que o ensino da literatura exige um tempo próprio, que nada tem a ver com velocidades de circulação de informações, um tempo de análise e de construção de perspectivas, indispensável ao distanciamento face ao fluxo das opiniões. Não se trata de conhecer em extensão (quantidade

de obras ou de teorias), mas de perceber que há um tipo de textos em que o que é importante é a intensidade dos dinamismos, de onde decorre a multiplicação das leituras, as relações entre leitura e escrita, o desencadear de problemáticas.

Há dificuldades inerentes à aquisição de conhecimentos e ao desenvolvimento da capacidade crítica que não podem ser ultrapassadas pois fazem parte da aprendizagem da complexidade do que decidir implica. Enquanto lugar privilegiado dessa aprendizagem, o ensino da literatura não só não pode ser convertido em administração de um capital simbólico ou em adestramento no uso de técnicas, como deve, através da sua introdução em cursos técnicos (a par com o ensino relativo a outras formas de arte), contribuir para o desenvolvimento do conhecimento na medida em que este assenta na condição paradoxal de preparar para a sua própria negação, a negação de ideias feitas, qualquer que seja o seu estatuto.

[1999]

NA MARGEM DO DESAPARECIMENTO

*A finitude não é a privação, mas a afirmação infinita
do que toca sem cessar o seu fim.*

Jean-Luc Nancy

I

A ilusão da comunicação intersubjectiva está na base de grande parte dos discursos justificativos da produção ou da publicação de cartas. Uma variante desse tipo de ilusão é a que substitui intersubjectividade por introspecção – conhecer-se a si mesmo dirigindo-se ao outro como um outro “eu”. Todas as variantes que tomam a carta como meio de comunicação fazem dela um modo de capitalizar – mais socialidade, mais conhecimento, mais crédito. Há cartas para tudo.

A natureza íntima da correspondência é o que justifica em larga medida o interesse por ela, a curiosidade pela vida do grande escritor exposta sem mediações, a qual releva do comprazimento em geral pela exploração do íntimo, com tudo o que isso implica de mesquinho, traduzido na vontade de reduzir a grandeza a umas tantas banalidades que se tomam como verdades de uma vida, meia dúzia de factos que “provam” que um génio “afinal é como nós”, ou ainda pior. É a inveja como sentimento profundamente reactivo que precisa de ir à procura de uma verdade oculta, ínfima ou infame.

Foucault chamou a atenção para o facto de nos séculos XVII e XVIII, no momento de emergência da literatura no seu sentido moderno, se ter dado uma transformação das relações entre o discurso, a vida quotidiana e o poder, pelo qual este “incita, suscita, produz; não é apenas olho e ouvido; faz agir e falar” [Foucault, 1992: 123]. A literatura cumpre essa ordem ludibriando-a, até certo ponto, isto é, desviando-se, pela ficção, da responsabilidade que uma vontade de verdade supõe. Esta prossegue de outros modos, entre os quais a multiplicação das chamadas “escritas do íntimo” que, no entanto, frequentemente instauram uma pluralidade de linguagens sabotando do interior as próprias obrigações de dizer tudo e de fixar retratos, que se tornaram proliferantes em *reality shows* e na “imprensa do espectáculo”.

Deixando de lado a obrigação da confissão e a correlativa vontade de devassa (vontade de verdade), que sempre animou grande parte das investigações de correspondências, não se pode deixar de admitir que há correspondências que possuem um evidente valor intelectual. Na vida de um artista ou de um pensador, as cartas que escreve são frequentemente um lugar onde reflecte, de modo não sistemático (o que decorre do próprio meio de reflexão e dos intervalos que propicia), sobre o seu pensar ou o seu fazer artístico, o que implica obviamente uma rede complexa de referências. Esse espaço, essencialmente múltiplo, que não deveremos pretender confinar a um só mundo, é onde a imbricação de pensamento e poesia – o poeta que pensa como filósofo e o filósofo que poetisa como poeta – ganha uma grande evidência. É uma zona de risco, que exige fundamentalmente que a leitura não vá anular a sua oscilação constitutiva.

Mas o que me interessa aqui não é tanto o estatuto múltiplo acima referido, e sim aquilo em que a leitura de uma correspondência pode ser importante por mostrar a construção de uma margem onde o escritor toma consciência da fragilidade da relação

eu-outro e, sobretudo, do seu apagamento na passagem à escrita literária, na exacta medida em que nela o “autobiográfico” – a escrita de si – é profundamente anti-autobiográfico, entendida a autobiografia como narração e descrição de factos e relações.

Podemos dizer que também na sua dimensão “autobiográfica”, que nada tem a ver com o género autobiográfico, a literatura põe em causa a estrutura intersubjectiva da destinação epistolar. É nesse sentido que se pode dizer que todos os textos literários se constituem como “cartas” para nada (o que não significa que sejam para o vazio), “textos para nada” (Beckett). Por isso, não têm destinadores nem destinatários. Dizer que a literatura é impossível é dizer que o “para nada” não se atinge como tal, que ele é um impulso, um movimento de dissipação que envolve as formas comuns e altera os modos do nosso reconhecimento. É dizer que, na sua maior radicalidade, a literatura nos desloca para lá da intersubjectividade (da carta e do crédito), para um tipo de encontro que se dá fora da ordem do credível ou do não credível, no campo, não capitalizável, das intensidades.

Do desaparecimento de si na escrita fala Aldo Gargani como do ponto vertiginoso em que se atinge o ser diferente da realidade, o ponto do desfazer da destinação, que é talvez o sentido mais próprio de destino. Diz ele: “Escrevo para me aniquilar, escrevo linhas para me reduzir a um ponto, para que finalmente se manifeste a esperança que se exprime apenas por si e que não posso, que ninguém a si pode dar [...]. Eu, cada qual, sou, somos o ponto do desenraizamento e do embate entre um mundo que se desvanece e outro que se desenha na deriva da sua instabilidade, e é toda a realidade não pressagiada e incalculável” [Gargani, 1995: 17]. Repare-se como ao mesmo tempo que se coloca uma finalidade da escrita (“escrevo para”), algo que a suporta, se crê que em absoluto ela não depende de um poder determinável (“que não posso”). Esta contradição insolúvel remete o desaparecimento do

sujeito na escrita para uma conjunção de actividade/passividade que caracteriza um agir impessoal, neutro, um tornar-se presença: “Na espoliação de nós, que é um pôr em acção de nós mesmos, tornamo-nos a nossa própria presença, precisamente a presença estreme que rodeia a nossa situação de radical solidão” [Gargani, 1995: 17]. É por isso que não é possível assinalar os limites do literário: não sabemos o que é que num texto literário é literário, assim como não sabemos delimitar uma obra literária a partir do conjunto de papéis escritos deixados por um autor, ou por ele colocados à guarda de alguém sem indicação prévia de um programa de publicações.

No fundamental, um texto literário não tem destinatário. O seu apelo ao interlocutor dá-se no abandono dos territórios do humano em direcção a um aquém, interminavelmente aquém, da imposição de significações. É na resistência à quase-necessidade desta imposição, e portanto à socialidade que a sustenta, que o literário se afirma como abertura de sentido. Não sendo por isso um destinatário, o interlocutor é aquele que recebe a garrafa atirada ao mar com a menção “sem retorno”. Naquilo que lê, ele tem de escavar o ritmo que “mantém a humanidade nas suas ligações” (Arquíloco), tem de passar aquém do ponto frágil que é a emergência de um sujeito, um “eu”, diante de um “tu”.

Mas se não é fácil, ou sequer possível, distinguir o literário enquanto tal por referência a um qualquer padrão discursivo, isso quer dizer que há nele, em maior ou menor grau, um efeito de destinação – aquilo que na leitura desencadeia o diálogo por permitir ao leitor colocar-se no lugar de destinatário. Esse efeito de destinação pressupõe por conseguinte que algo de estruturalmente característico do género epistolar exista na literatura e em todos os tipos de discurso. Como o que aqui interessa é a relação entre literatura e correspondência, procurar-se á perceber que lugar é

que a carta ocupa num processo que, como foi dito, se entende ser o da perda da destinação.

A escrita, participando da estrutura relacional que a carta põe em evidência – o diferir da relação com o outro, o destinatário, ausente da cena de escrita e que pode nunca chegar a ler a carta que lhe é dirigida, pois, pela força das circunstâncias, ela pode não chegar ao destino, mas que é por condição substituível, pois a carta pode sempre ser lida por outros –, é por isso mesmo um potencial devir-literatura. Na base daquilo que assim chamamos está com efeito a ausência do destinador e do destinatário, que a carta exhibe como sua possibilidade. E quando se diz ausência, será talvez melhor dizer *desaparecimento*, porque se trata de ser activo, de uma ausência que é um ausentar-se, um consumir-se, que dá lugar à realidade perceptível dos vestígios e ao imperceptível de que é *vestígio*.

Pelo seu carácter privado, a correspondência possibilita a criação de uma zona intermédia entre o espaço onde alguém desenvolve um discurso no seu próprio nome e se apresenta como autor que responde pela sua palavra e o espaço onde essa responsabilidade é trocada por uma responsabilidade de outro tipo, aquela pela qual ninguém pode ser chamado a responder e que corresponde à criação de uma figura de autor, que é um exemplo de autor (é assim em literatura, onde, por condição, mesmo quando essa figura se nos apresenta como idêntica à já existente figura de um autor empírico, isso não vem alterar em nada o seu estatuto). A especificidade da zona intermédia da correspondência não é uma questão de número. Pelo facto de ser dirigida a um amigo, a carta não coloca necessariamente uma menor exigência de responder pelo que se diz do que se fosse dirigida a um vasto grupo (de amigos, supõe-se, porque no dirigir-se ao outro há sempre um implícito fazer comunidade). A diferença fundamental não está aí, mas no facto de a sua escrita ser suportada imediatamente por uma

amizade, ou ideia de amizade, que faz colocar em primeiro plano aquilo que é, ou se deseja que seja, exceção à incomunicabilidade. É esse o factor de perturbação que torna certas cartas testemunhos importantes de um afastamento dos processos de destinação, que só no literário se concretiza como tal.

Assim, é a partir do desejo de fuga à incomunicabilidade, e consequentemente do desejo de abandono dos limites estritos das imagens do “eu”, que a escrita de cartas pode funcionar, em relação a uma obra filosófica, literária ou artística, como zona intermédia, ancoragem na realidade, lugar de confirmação da existência, de abastecimento de forças, sem o qual não haveria testemunho possível, mas puro desenraizamento. Nessa medida, e paradoxalmente, elas são um testemunho inultrapassável do estado de solidão do criador e da insuportabilidade a que essa exigência absoluta conduz. É aí que a escrita da carta e a amizade se fazem coincidentes. A própria expressão de Aristóteles “oh, meus amigos, não há nenhum amigo”, retomada por Montaigne, Blanchot e Derrida, é a palavra destinada que, pela destinação, nega aquilo que diz saber.

Poderia citar aqui um sem-número de casos em que o que é valorizado na carta é a afirmação de uma “comunicabilidade”. Não sendo meu objectivo apresentar qualquer comprovação empírica da hipótese que defendo, apresentarei no entanto alguns excertos de cartas que me ajudaram a pensar a margem do desaparecimento ou o limiar da vertigem como momento iniludível da relação vida-escrita. Simone Weil, numa carta a Joë Bousquet escreve: “Porque a amizade é para mim um bem incomparável, sem medida, uma fonte de vida, não metaforicamente, mas literalmente. Porque sendo, não somente o meu corpo, mas a minha alma, ela própria inteiramente envenenada pelo sofrimento, inabitáveis para o meu pensamento, é preciso que ele se transporte para outro lugar. Ele não pode habitar em Deus senão curtos espaços de tempo.

Habita frequentemente nas coisas. Mas seria contra-natura que um pensamento humano não habitasse nunca em algo de humano. Assim, literalmente, a amizade dá ao meu pensamento a sua parte de vida que não lhe vem de Deus ou da beleza do mundo” [Weil, 1999: 789].

Das magníficas cartas de Van Gogh ao seu irmão Théo, escolho, um pouco ao acaso, uma passagem da carta de 11 de Maio de 1882, onde do que se trata é também de manter a ligação que impede o mundo de deslizar para o insuportável: “não posso imaginar que poderia viver de outra maneira; não aspiro sequer a ser desembaraçado das minhas dificuldades e preocupações; a única esperança que alimento é que estas dificuldades e preocupações se me não tornem insuportáveis. Isso não acontecerá enquanto puder trabalhar e alegrar-me com a simpatia que me testemunham homens como tu” [Van Gogh, 1988: 195].

É em cartas de Nietzsche que encontramos com a maior agudeza o grito da ausência de interlocutor, as forças exaustas de um combate que diz ser “contra uma espécie de serpente que me estrangula – o isolamento” [Nietzsche, 1989: 71]. Ou: “A ferida é de não ouvir nenhuma resposta, o mínimo sopro de resposta, e carregar sobre os ombros, numa terrível solidão, o peso que se desejaria partilhar, que se desejaria depor (senão para que é que se escreve?). Pode-se soçobrar de ‘ser imortal!’” [Nietzsche, 1989: 73]. E numa carta já de 1888: “É tão raro que uma voz amiga chegue ainda até mim. Estou só, absurdamente só. E, à força de luta implacável e subterrânea contra tudo o que os homens até aqui honraram e amaram (a minha forma para designar isso é “a inversão de todos os valores”), tornei-me imperceptivelmente qualquer coisa de oculto [...]. Expia-se sempre uma posição tão singular – por um isolamento cada vez maior, cada vez mais glacial, cada vez mais cortante” [Nietzsche, 1989: 74]. A ideia do artista como aquele que expia a sua excepcionalidade vem de muito longe,

refere-se a um impulso de sacralização que liga a arte à religião através das figuras do santo e do mártir. O que a carta de Nietzsche mostra é como a sacralização é o último grau do laço humano, o sinal mais evidente da sua fragilidade, para além do qual não é possível ir, do qual em última instância não é possível prescindir. Daí o recurso à “autosacralização” ser o último recurso, fenómeno que encontramos pensado com insistência em Fernando Pessoa e que podemos ver na base da famosa “Carta sobre a génese dos heterónimos”, dirigida a Adolfo Casais Monteiro.

Nem sempre a existência da carta como zona intermédia é uma condição da escrita. Ela pode ser elidida ou substituída pelo diálogo que o escritor trava consigo mesmo (como o seu melhor amigo, dir-se-á), o único que tem direito a assistir aos problemas da sua morte. Rilke, um escritor que muito cultivou o género epistolar, fala disso numa carta onde diz claramente que o artista só pode comunicar livremente em duas ocasiões: diante da obra feita e na sua vida quotidiana, situações em que o diálogo é possível e construtivo. Na mesma carta, a Clara Westhoff, de Junho de 1907, depois de dizer que a obra de arte é para aquele que a cria a “essência da sua vida”, a sua manifestação anónima enquanto ser, acrescenta a seguinte justificação para que qualquer espaço intermédio seja elidido: “Somos portanto certamente chamados a sondar-nos, a experimentarmo-nos em relação a uma exigência extrema, mas, provavelmente também, obrigados a não a exprimir, não a partilhar, não a comunicar antes de entrar no nosso trabalho: porque é enquanto ela é única, incompreensível de facto e de direito a outrém, como uma espécie de loucura pessoal, que essa exigência deve entrar na obra para aí encontrar a sua validade” [Rilke, 1991: 16].

Encontramos em Artaud alguém para quem o desaparecimento, ou a impossibilidade de assistir à morte própria, não no sentido de fim de uma existência, mas entendida como momento

extremo da vida, como momento em que ela se reúne no sopro vital, é inaceitável. A sua correspondência é o testemunho dessa não-aceitação, mas é mais do que tal testemunho: é uma maneira de aceitar o inaceitável. Daí que ela não seja uma margem assinalável, mas seja já parte da obra que, como quase sempre acontece com as obras poéticas, tem em si a própria margem. A diferença está em que em Artaud há uma necessidade de confirmação da existência absolutamente desesperada. Nas cartas a Jacques Rivière, cuja publicação é proposta por este, na sequência da recusa da publicação de poemas, Artaud coloca os dados de um drama que, muito mais do que um drama pessoal, é uma consequência da potência criadora: se o outro nunca esteve lá para onde dirigimos a palavra, isso implica uma solidão tão radical que corresponde à perda da palavra própria, palavra que antes de mais deveria ter vindo do outro (daí a expressão: “Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, minha mãe e eu” [Artaud, 1974: 26]). Escreve Artaud, numa carta a Jacques Rivière, de 5 de Junho de 1923: “Sofro de uma terrível doença do espírito. O meu pensamento abandona-me em todos os graus. Desde o simples facto do pensamento até ao facto exterior da sua materialização” [Artaud, 1970: 77].

Blanchot interpreta este sentimento de “impoder” como sinal da ligação da poesia a “esta impossibilidade de pensar que é o pensamento”, a qual, não podendo ser experimentada como tal, torna Artaud “vítima da ilusão do imediato”, mas essa mesma ilusão lança-o num movimento imparável de ruptura que o leva a aprofundar a descoincidência de si consigo e, “por um aprofundamento seguro e doloroso, a conseguir inverter os termos do movimento e a colocar em primeiro lugar a despossessão” [Blanchot, 1959: 58-59]. Aquilo que Blanchot sublinha é o aprofundamento da ruptura, a passagem da carta à “obra” enquanto *désœuvrement*. É nessa passagem que a “obra” (a não separação vida-obra) se faz exemplar, única. Não um exemplo de alguma coisa que lhe seja

exterior, uma essência, mas exemplo do fazer poético enquanto movimento que só existe nos seus exemplos, “em combinações que não se encontram duas vezes”¹.

Um escritor é-o até ao ponto em que não morre, literalmente, da sua solidão, mas isso condu-lo à despossessão, à experiência do desaparecimento, ao abandonar-se a si mesmo e entrar no espaço da ficção, ou da literatura, ao qual pertence a exigência de passagem do “eu” ao “ele”, definida por Kafka como condição da escrita. Maurice Blanchot, comentando essa exigência a partir da obra de Kafka, distingue este “ele”, que designa como “neutro”, do “ele” correspondente à introdução de uma distância narrativa.

Na escrita enquanto engendramento neutro, a distância deixa de ser a do autor, e do leitor, em relação à obra, e passa a ser-lhe interior, assumindo a forma de uma “irredutível estranheza”. Este “ele” já não é o da narração, mas é um “ele” narrativo que “destitui todo o sujeito, tal como desapropria toda a acção transitiva ou toda a possibilidade objectiva”. Trata-se de uma fala que deixa de significar a partir dos sistemas de oposições que estruturam a comunidade e por isso Blanchot diz que “temos tendência, escutando-a, a confundi-la com a voz oblíqua da infelicidade ou a voz oblíqua da loucura” [Blanchot, 1969: 564]. A infelicidade extrema, poderá ela ainda ter voz numa carta? Ou será o espaço

¹ Seria interessante aqui o confronto com Jacques Derrida, que em “La parole soufflée” [*L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. p. 253-292], comentando o texto de Blanchot, diz que “o único é precisamente o que desaparece nesse comentário” [p.258] para em seguida apresentar a sua posição nestes termos: “Se Artaud resiste absolutamente [...] às exegeses clínicas ou críticas – é porque na sua aventura (e por esta palavra designamos uma totalidade anterior à separação da vida e da obra) é o protesto ele próprio contra a exemplificação ela-própria”. Primeiro, Derrida parece esquecer aquilo que Blanchot dizia da passagem da ruptura à despossessão; segundo, ao acentuar o protesto ele próprio, parece estar a acentuar algo que é da ordem da intenção em detrimento da escrita ela própria; e por fim, ao acentuar o repúdio da exemplificação não coloca a hipótese de daquilo que não é determinável, um conceito vago, como o de poesia ou arte, não haver senão exemplos.

literário o que lhe está reservado? Diante do insuportável, escrever, di-lo Etty Hillesum, em *Cartas de Westerbork*, corresponde a suspender a condenação à morte pelo direito à escrita. E no entanto, uma carta fica aquém do testemunho do horror: “Aqui, poder-se-ia escrever contos. Isso parecer-vos-á sem dúvida estranho, mas se se quisesse dar uma ideia da vida deste campo, o melhor seria fazê-lo sob a forma de conto. A desgraça, aqui, ultrapassou tão largamente os limites da realidade corrente que se tornou irreal. Por vezes, caminhando no campo, rio sozinha, em silêncio, de situações totalmente grotescas, seria preciso verdadeiramente ser um poeta muito grande para as descrever” [Hillesum, 1988: 68].

Se a verdade da dor exige a ausência de centro para se dizer, o mesmo se passa com a da loucura, encenada em *A Carta de Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal. A figura que é apresentada como a daquele que escreve a carta, Lord Chandos, conta nela o modo como foi acometido por uma espécie de doença que pôs em causa os projectos que tinha e constituíam uma totalidade harmoniosa. Tudo ganhou então para ele uma distância intransponível, tendo perdido “por completo a faculdade de pensar ou de falar conseqüentemente sobre o que quer que fosse”. O mundo fragmentou-se, as conversas deixaram de fazer sentido, os conceitos tornaram-se vazios, e passou a haver momentos de plenitude correspondentes a uma comunhão mística com o todo, que aquele que sente não consegue exprimir por palavras (intuições cegas?). Mas o que é flagrante no relato é que não é tanto da perda de relação com as coisas, por conseguinte da perda de significação, que se trata, mas da inversão de gostos e valores, isto é, da destituição do privilegiar de um tipo de coisas e da afirmação do desejo de outro tipo de coisas: “de entre os objectos mesquinhos e grosseiros da vida camponesa, ele [o meu olhar] procura aqueles cuja forma sem aparência, cuja forma apagada,

cuja essência muda possa tornar-se a fonte do êxtase enigmático sem palavras e sem limites” [Hofmannsthal, 1990].

Lord Chandos reconhece-se numa situação em que não poderia pensar nem escrever em nenhuma língua conhecida, mas apenas na língua muda com que as coisas lhe falam. Consequentemente, diz não poder escrever mais nenhum livro e diz ainda que provavelmente aquela carta é a última. *A Carta de Lord Chandos* apresenta o relato, com princípio, meio e fim, de uma experiência da impossibilidade de escrever. A contradição performativa – aquele que escreve uma carta tão exacta é o que diz que perdeu a capacidade de exactidão – não é o mais importante, é só uma questão de ruptura com as normas da verosimilhança. O que importa é que se tenha escolhido a forma-carta enquanto forma de resposta a uma amizade, pois isso assinala que se é ainda parte de uma comunidade. Só depois disso, já fora dela, “a língua com que falam as coisas mudas” se anunciará. Mas então não haverá destinador nem destinatário para a reconhecer. Note-se agora que o “depois” não remete para outro tempo e outro lugar, mas para o que no tempo daquele texto, na letra daquele texto, se não deixou identificar senão pelo que nele se diz também como “pensar com o coração”, o pensar poético.

Um dos aspectos interessantes que *A Carta de Lord Chandos* nos dá a pensar é o da nossa própria identidade e da nossa desidentificação enquanto na leitura oscilamos também entre diversos modos de assinatura, nos quais se jogam diversos tipos de distância, incluindo aquela que nos aproxima da linguagem muda das obras. Trata-se de pensar o não-limite daquilo que pelo seu próprio movimento se ilimita: a vida enquanto escrita e enquanto leitura.

II

Franz Kafka (bem como Fernando Pessoa) concebeu uma vida totalmente literária – uma vida totalmente impessoal, uma vida escrita, na qual o que está fora da ordem do pensamento, e da crise que ele desencadeia, não pode senão ser considerado ridículo (carta a Felice de 15 de Agosto de 1903), ou mentiroso, como se diz na carta à mesma destinatária, de 30 de Setembro de 1917: “sou um ser mentiroso, não posso permanecer em equilíbrio de outro modo, o meu barco é demasiado frágil” [Kafka, 1967: 118]. Neste reconhecimento da fragilidade própria está implícita a passagem do “eu” ao “ele”, ao neutro, passagem para o espaço da verdade, da ficção, aí onde a verdade se dá justamente como algo que não se pode captar de outra maneira. Deste dar-se da verdade fala um dos seus aforismos sobre a arte nestes termos: “A verdade é indivisível; por conseguinte, não se pode conhecer a si própria, e o que pretende conhecê-la é necessariamente mentira” [Kafka, 2001: 21].

Apenas os seus contos, novelas ou romances “pertencem” a Kafka como assinatura impessoal. A sua correspondência é então uma das manifestações da falha da coincidência entre vida e escrita. Por outras palavras, é a manifestação de um excesso de sujeito e a consciência disso. Mais: a correspondência de Kafka não é uma simples questão privada, tal como não é um laboratório de ensaio para a obra, é antes a concretização de uma estratégia de desaparecimento, de preparação para o nada enquanto plenitude da obra impessoal.

Em *O Outro Processo de Kafka*, estudo das cartas enviadas por Kafka a Felice Bauer, Canetti dedica-se a apontar a consonância entre certos elementos destas, onde se expõem “factos” biográficos, e a obra literária do seu autor: há semelhanças perturbantes entre um acontecimento central na vida de Kafka, o rompimento

do seu noivado com Felice, e certas passagens de *O Processo*. No entanto, Canetti adverte para o facto de aquelas cartas não poderem ser consideradas como documentos biográficos. Trata-se de uma advertência que vem não só reforçar a necessidade de se pensar o estatuto enigmático da vasta correspondência de Kafka, mas sobretudo colocar-nos perante o problema de toda a sua correspondência, e, mais do que isso, perante o problema da correspondência e dos textos autobiográficos em geral: sendo possível reconhecer num texto certos traços singularizantes de uma vida, e não significando isso que o texto a documente, podemos concluir que o autobiográfico pode ser da ordem de um tipo de testemunho paradoxal, o testemunho indocumentável.

Aquilo que permite que algo participe do testemunho mas não seja um documento é um movimento de perturbação do reconhecível, uma espécie de desgaste do “vivido” pela sua própria nomeação, através da qual se pressente a corrente contínua da vida que arrasta o mundo e a linguagem para a sua perda. Esse desgaste pode ter, como no *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa/Bernardo Soares, um efeito imediato de indefinição, ou, como na *Carta ao Pai*, de Kafka, um efeito de indefinição que, deixando embora os factos na sua nitidez, desgasta a lógica em que assentam. O sujeito que garante a coesão do mundo retira-se e deixa como sua marca os detritos nítidos de uma falsa vida (que não uma vida falsa).

Experiência de des-subjectivização, a *Carta ao Pai* encena a formação do “eu”, o que a distingue de qualquer introspecção. Não se trata de recordação e auto-análise, mas de lançar os dados, de os dramatizar até ao ponto de perda. O que em primeiro lugar se dramatiza é o processo de destinação: nessa carta, a relação destinador-destinatário nunca existiu. Só muito ingenuamente diríamos que é a carta de um filho a um pai (o seu). Primeiro, porque aquilo de que a carta fala é precisamente de processos que

sempre colocaram o “um” no lugar do geral. Segundo, porque a carta talvez exista para nós apenas na medida em que não teve um endereço directo. Ela supôs desde o início um endereço enviesado – entregue à mãe, pôde ser preservada para os seus leitores, aqueles que dificilmente escaparão ao lugar do pai, e consequentemente aos mais desvairados juízos.

Kafka não pretendia resposta: por isso não entregou a *Carta* ao destinatário e deixou-a à mercê do destino; por isso previu no final da *Carta* as objecções do pai e a resposta a essas objecções. A *Carta* é um modo de liquidar o assunto (o sujeito, os factos). Um modo de negar qualquer verdade a um poder que se verifica assentar no controlo arbitrário. Este é o aspecto principal: fazer desaparecer o sentimento de temor da Lei que constitui o cimento que liga entre si várias séries de actos de controlo e de humilhação, os quais têm em comum o serem exercidos em nome do Bem e do Futuro. A *Carta* é extremamente verossímil, o que se deve ao facto de nela predominarem os exemplos, descrições de situações identificáveis. Estes dizem respeito a três séries: o controlo do corpo (questões relacionadas com o peso, magreza, alimentação, postura, etc.), o controlo dos sentimentos (questões relacionadas com o noivado) e o controlo do agir (obrigação de obediência associada a falta de confiança).

O sentimento de temor da Lei aparece na carta associado ao sentimento de exclusão, e este ao facto de a Lei se revelar sempre na sua falha de universalidade. É essa falha que domina a construção da imagem de um “eu” na relação com o outro, na dependência da qual se forma. Ela começa por se revelar em primeiro lugar no facto de aquele que impõe a lei estar isento dela: “Ninguém tinha o direito de chupar os ossos, tu tinhas. Ninguém tinha o direito de sorver o vinagre, tu tinhas. Era essencial cortar o pão direito, só não te incomodava nada cortá-lo com uma faca a escorrer molho. Era necessário todo o cuidado para não deixar cair migalhas no

chão e, afinal, era no teu lugar que se viam sempre mais. À mesa comia-se, não se podia fazer mais nada, mas tu ias limpando e cortando as unhas, afiavas lápis, limpavas os ouvidos com um palito. Vê se compreendes onde quero chegar: são tudo coisas sem importância que para mim se tornavam aflitivas na exacta medida em que *um homem, cuja autoridade aos meus olhos fazia a lei, não respeitava as ordens que me impunha*” [Kafka, 1993] [sublinhado meu]. A questão principal que se coloca ao humano na sua relação com a Lei – o facto de ela ser fundada por um acto de excepção – é tornada evidente na situação descrita, a qual, sendo caricata e cómica, não deixa de ser verosímil, por traduzir uma forma de subjugação que é válida independentemente dos conteúdos que a actualizam.

O exagero praticado na escrita da *Carta* torna muitas situações simultaneamente cómicas e terríveis, o que permite que o processo de desgaste dos mecanismos de formação do “eu”, que são os que fazem funcionar a Lei enquanto emanção de uma instância paterna, se realize. O sentimento de temor, ou o respeito pela Lei, só pode ser abalado do exterior por um movimento que, sendo de excepção, não institua nenhuma nova Lei. A caricatura ou o cómico das situações abrem portas para um além do confronto com a Lei.

Numa pequena narrativa com o título *Prometeu* [Kafka, 1975: 187], Kafka conta a lenda daquele titã em três versões, muito resumidamente. Não só nenhuma delas é verosímil, como nenhuma lenda o é, mas cada versão sucessiva corresponde a um maior afastamento em relação ao mundo originário da lenda. A tal ponto que na última versão todos os elementos daquela se fundiram num imenso rochedo de esquecimento. Pois bem, no dizer da narrativa *Prometeu*, o processo de alteração vai, em todos os seus estádios, atestando a persistência do inexplicável e indestrutível, que é, em

última instância, a vida e os acontecimentos que determinam os seus devires.

À semelhança do que se passa em *Prometeu*, podemos dizer que no que respeita à sua relação com a vida, que só pode ser determinante, a literatura, tal como a lenda, é um modo de tornar irreconhecível o “mundo original” enquanto mundo de factos ou imagens de factos – estados de coisas que se transformam noutros estados de coisas, segundo processos eles próprios identificáveis. A literatura é então esquecimento, dissipação ou jogo. Em Kafka o jogo consiste sobretudo em mostrar o mundo fora dos eixos. Estão lá (nos textos) grande número de elementos reconhecíveis mas falta a grande lógica unificadora, o centro da estrutura. É na desorientação dos elementos da realidade que consiste o humor de Kafka. É quando lhes impomos uma lei unificadora que através deles reconstruímos um mundo familiar e, não por acaso, concentracionário. O que acontece é que na obra de Kafka a realidade perde consistência, perde peso, e nessa medida permite o riso infantil, aquele capaz de esquecer por momentos o terror, capaz de dizer “o rei vai nu”. Mas, antes da entrada nesse devir-sem-peso (aquilo a que aqui chamo “experiência do desaparecimento” e que encontro em Blanchot quando fala de “passagem ao neutro”), Kafka tem de enfrentar várias ordens de guardas, que mantêm aberta a porta da Lei. Lembremo-nos de que, em “Diante da Lei”, quando o camponês pretendeu entrar na porta aberta, o guarda lhe disse que nesse momento não era possível mas, perante a insistência do camponês, e interpretando os seus desejos, advertiu-o: “*Se isso te atrai [...] tenta entrar apesar da minha proibição. Mas fixa isto: eu sou poderoso. E não sou senão o último dos guardas. Diante de cada sala há guardas cada vez mais poderosos, não posso sequer suportar o aspecto do terceiro a seguir a mim*”. Perante as dificuldades, o camponês, que não esperava aquela resposta pois julgava que a Lei era para todos, resolveu esperar e ir usando todos os meios

ao seu alcance para corromper o guarda. A sua ignorância do que significa a universalidade da Lei manter-se-á até ao fim e levá-lo-á a perguntar ao guarda porque é que durante todos aqueles anos mais ninguém tenha pedido para entrar. A resposta do guarda, que percebe que o camponês chegou ao fim da vida, é: *“Aqui, ninguém senão tu podia penetrar, porque esta entrada não era feita senão para ti. Agora vou-me embora e fecho a porta”* [Kafka, 1997: 125-127]. Podemos pôr a hipótese de o camponês ter sido vítima dos dois pecados principais da humanidade (escreve Kafka no Diário, em 20 de Outubro de 1917: “há dois pecados capitais humanos de onde todos os outros derivam: a impaciência e a preguiça. Eles foram expulsos do Paraíso por causa da sua impaciência, não voltam a entrar lá por causa da sua preguiça. Mas talvez não haja senão um único pecado capital: a impaciência. Eles foram expulsos por causa da sua impaciência e por causa da sua impaciência não voltam a entrar” [Kafka, 1945: 298]). Impaciente, o camponês julgou poder ir direito à Lei e só encontrou uma porta guardada, embora aberta. Preguiçoso, não se moveu (a corrupção não difere do estar imóvel, é apenas um reforço do estado de coisas), limitou-se a esperar com impaciência. Para escapar ao destino de ficar impacientemente sentado a contemplar a Lei na altura que lhe emprestam os seus guardas, o camponês teria, hipoteticamente, que ter percebido que a Lei é uma questão de destinação, de decifração. Como tal, não poderia ter a ilusão de ir direito à Lei, pelo contrário, precisaria de inventar desvios ao caminho principal, praticar astúcias como as de Ulisses no conto “O Silêncio das Sereias” [Kafka, 1975: 185-187]. Nesse conto, Ulisses age como o artista na sua obra: prevendo o imprevisível como imprevisível e convertendo a relação com a Lei numa relação de desvios, até ficar fora do olhar dos guardas.

Muito haverá a dizer da literatura como movimento que constitui um “tipo” de discurso que não é o da fundação (há que perceber, nomeadamente, que a invenção de linguagens não é uma

fundação), e que nessa medida corresponde a um dos gestos mais decisivos no abalar dos mecanismos de excepção através dos quais se afirma a origem soberana da Lei. Uma das consequências disso é que não haja uma porta, geral, de acesso à literatura.

As cartas de Kafka podem aparecer como um confronto com os guardas. Os destinatários a quem as dirige são para ele representantes da realidade que dá forma definida à Lei. São vários “outros”, entre os quais aquele que aparece como o mais temível, o pai, mas também ele próprio, afinal o primeiro leitor (repare-se nas semelhanças entre o tipo de descrições feitas nas cartas e nos diários).

Por muito que a circulação das cartas possa ser contida nos limites de estratégias rigorosamente controladas em termos espaço-temporais (lembre-se que Kafka faz várias referências ao circuito de distribuição dos correios), há algo que escapa absolutamente a qualquer controlo, o facto de as palavras apenas se dirigirem umas às outras, sem subordinação ou cumplicidade. Sendo ela própria destinada segundo o modelo da Lei, isto é, dirigindo-se a alguém em particular, a carta (ou o que entendemos por comunicação) pode obstruir os circuitos previamente definidos. Enquanto a Lei se impõe pelo seu poder de morte (“Mas como não tinha a certeza de nada, como estava sempre à espera de uma nova confirmação da minha existência, como não tinha em meu poder real coisa alguma que fosse incontestável e exclusivamente, por mim determinada sem equívoco, como era, em suma, um filho deserdado, dei em duvidar também daquilo que mais próximo estava de mim, o meu próprio corpo” [Kafka, 1993]), a interpretação vivifica perturbando infinitamente os circuitos. A figura da normalidade grotesca traçada na carta deixa ver que a Lei tem sempre dois lados que se confundem – a conformidade supõe a inconformidade, numa simples reversão dos circuitos, ou se é herdeiro ou deserdado – para não se estar sujeito à figura do pai é preciso fugir à de filho. Não

se trata de apurar responsabilidades de educação (as objecções e contra-objecções podem apaziguar, como se pretende no fim da carta, mas não alteram nada), trata-se de abandonar um mundo em que o “eu” se constitui contemplando-se na imagem que lhe é destinada. Nos processos com que a Lei se dirige a cada um, toda a confiança própria vai sendo minada. Pôr ponto final a esse sentido único, como faz Kafka na *Carta*, só é suportável quando o cepticismo mais radical se alia à maior ingenuidade. Atinge-se então a confiança, que já não é sentimento de um sujeito, mas impulso de vida, como na obra de Kafka, uma vida-escrita, cujo corpo ilimitado não é uma questão de direito e que por isso se entrega à circulação desviante dos enigmas.

[1999]

DO ENSAIO COMO PENSAMENTO EXPERIMENTAL

*Um barco é a bifurcação
que o mar inventa*

Luiza Neto Jorge

A história do ensaio apresenta-o como uma forma intermédia entre a literatura (poesia ou prosa) e um tipo de conhecimento construído segundo modelos da ciência ou da filosofia. Admite-se assim uma certa flexibilidade da escrita ensaística, que integra a fragmentação, a dissonância, e até mesmo a aceitação da incerteza do conhecimento. Chamamos ensaio a textos em que o pensamento põe de parte a oposição entre racional e irracional e se move segundo um impulso de aventura, não sistemático: não apenas o conceito mas também a imagem, não as diferenças mas as diferenciações, não o fixo, mas o que está em devir.

Ruy Belo, um dos poetas pelos quais aqui estamos hoje, deixou-nos textos extraordinários sobre a poesia e o mundo. Eles ajudam-nos a perceber esta questão do ensaio, a questão do pensamento experimental. Vou partir aqui de um texto que fala da relação do poeta com as palavras.

Não sei nada

Conheço as palavras pelo dorso. Outro, no meu lugar, diria que sou um domador de palavras. Mas só eu — eu e os meus irmãos — sei em que medida sou eu que sou domado por elas. A iniciativa pertence-lhes. São elas que conduzem o meu trenó sem chicote, nem rédeas, nem caminho determinado antes da grande aventura.

Sim. Conheço as palavras. Tenho um vocabulário próprio. O que sofri, o que vim a saber com muito esforço, fez inchar, rolar umas sobre as outras as palavras. As palavras são seixos que rolo na boca antes de as soltar. São pesadas e caem. São o contrário dos pássaros, embora “pássaro” seja uma das palavras. A minha vida passou para o dicionário que sou. A vida não interessa. Alguém que me procure tem de começar – e de se ficar – pelas palavras. Através das várias relações de vizinhança, entre elas estabelecidas no poema, talvez venha a saber alguma coisa. Até não saber nada, como eu não sei. [Belo, 1984: 180]

Também o ensaísta trata as palavras como seres vivos, individualizados, em movimento. Sabe que há nelas uma força não domesticada e é ela que lhe interessa. O seu interesse leva-o, como ao poeta, embora em grau diverso, como diversos também são os tipos de ensaio, a estar atento à mallarmeana iniciativa das palavras: as suas relações de vizinhança, ressonâncias, ligações privilegiadas, divergências, semelhanças das suas dissemelhanças e vice-versa. As palavras comandam, mas não comandam do exterior de quem as escreve, antes disso fizeram-se interiores, ou fizeram-no a ele exterior, misturaram interior e exterior: “O que sofri, o que vim a saber com muito esforço, fez inchar, rolar umas sobre as outras as palavras [...] A minha vida passou para o dicionário que sou”. Este tipo de osmose, o ensaísta experimenta-o: experimenta a resistência que as palavras lhe opõem, e com elas as falas às quais pretende ligar-se, e que ameaçam anular o que seria o seu sofrimento próprio, a sua insubstituível presença no mundo. Por isso, a pertença do ensaísta àquilo que escreve não está muito longe do “desaparecimento elocutório do poeta” (Mallarmé) no poema. O movimento que retira as palavras da atmosfera linguística – onde são leves como pássaros, por existirem em trajectórias previstas, espontâneas, digamos assim – e as carrega com o peso do aqui-e-agora das sensações é semelhante na literatura “propriamente

dita” e no ensaio, sendo que este último auto-limita o seu peso, a sua obscuridade, em função de um tipo de destinação que não se liberta completamente da contemporaneidade, isto é, que inflecte as palavras para uma maior leveza, que é também uma maior legibilidade.

Tal como a poesia, o ensaio é pois questão de assinatura e de contra-assinatura. Há no entanto uma diferença essencial no modo de estas se darem em cada um dos tipos de escrita: à voz múltipla do poeta no poema e do poema no poeta, corresponde no ensaio aquilo a que habitualmente se chama uma “voz pessoal”, e que é uma voz em que a descentração se torna visível sem nunca se chegar à perda de um efeito de centro, sem nunca se chegar ao ponto em que as relações de vizinhança das palavras se estabelecem de tal modo que o seu “ordenador” desaparece, deixa de ser ele a saber. É esta característica que define o estatuto mediador do ensaio, e o situa, como “subjectividade de um não-sujeito”, no campo das relações intersubjectivas, precisamente como impulso de desfixação das relações sujeito-objecto, força anti-identitária ou combate à opinião.

Desde Montaigne que se deu o nome de ensaio a um tipo de composição discursiva construída sobretudo pela justaposição ou coordenação de elementos em vez da sua subordinação. Isso significa que nele os conceitos não têm valor em si mas, como diz Adorno, “segundo a sua configuração em relação a outros”, segundo a sua articulação que determina um “campo de forças” [Adorno, 1984: 5-31]. Este privilegiar das *relações de vizinhança* corresponde a uma disponibilidade e uma atenção ao outro que não é limitada pela ordem temporal, mas, pelo contrário, tende mesmo a ignorá-la e a percorrer a história sem método, em função de afinidades e movimentos de deriva. Por isso o ensaio parece ser o “gênero” por excelência da herança, da “apropriação” intelectual.

O nascimento do ensaio corresponde precisamente a uma organização de vizinhanças, uma vez que *Les Essais* de Montaigne procede a uma longa digressão pelo passado, transcrevendo frases e reflexões que são examinadas e integradas no corpo do novo texto. As citações são deslocadas de um contexto para outro, alterando-se nesse movimento quer o ponto de partida quer o de chegada, uma vez que citar é sempre assinalar uma perda de contexto, uma ausência do passado como um todo disponível, e interromper aquilo que seria o contexto actual. Sendo esse o processo da herança no campo do pensamento, no qual a acumulação não tem a mesma importância que no campo do conhecimento, o modo de citar não deixou de levantar problemas.

No ensaio *O Amigo*, vol.I, Ensaio VII, Coleridge constata que “seria prova da cegueira da parcialidade negar que os nossos escritores, até Jeremy Taylor, *citavam* em excesso”, e que, se isso teria conduzido no passado a uma “pedanteria aforística”, na sua época o evitar das citações estava a tornar-se no inverso [Coleridge, 2002]. Daí que tenha feito preceder cada ensaio por uma epígrafe bastante ampla na qual se tratava da questão principal daquele, sendo a escolha dessas epígrafes feita com base na preferência dada, em caso de igual pertinência, a obras que o leitor teria menos probabilidades de conhecer. É não só a ideia de transposição de um contexto para outro que aqui toma importância, mas também a da necessidade de retirar do esquecimento aquelas obras que a própria orientação da história vai deixando soterradas sob as ruínas do progresso.

A questão que o referido ensaio de Coleridge trata é a da relação entre escrita e leitura. Procura responder à pergunta que vem do “Ensaio VI”: será possível que aquilo que se escreve não seja completamente deturpado? Que a seriedade espiritual não seja convertida em pretexto de diversão? Ou, ao contrário, que esta passe por aquela, uma vez que os *diseurs-de-vérité* estão por todo

o lado, desde a bisbilhotice doméstica aos fazedores de opinião de revistas e jornais? As epígrafes seleccionadas mostram como o problema é antigo, e como, de facto, tudo pode ser tomado num sentido ou noutro, não sendo isso justificação para uma atitude nihilista. Elas apresentam o discurso como um *Pharmakon*: se é através dele que de forma invisível se envenenam os espíritos, também de forma invisível se podem curar. Se se escreve é porque se admite que a escrita tem efeitos (sejam eles quais forem), se se escreve e publica é porque se deseja que esses efeitos ultrapassem o círculo individual. A questão do direito que cada um tem a escrever, e da possibilidade que tem de ser compreendido, está então na sua motivação. Esta deve conter o grau de confiança suficiente para lhe permitir desenvolver o esforço, afrontar os perigos, as errâncias e as agressões que o acto de pensar implica ou a que pode dar lugar.

Para Coleridge, o ensaio exige tenacidade e coragem, quer se trate de um tipo de ensaio em que se exige o desenvolvimento rigoroso de um problema, quer do ensaio em que o fundamental é a avaliação do que circula com uma certa autoridade, quer do ensaio em que aquilo que se expõe está ainda em ajuizamento (*adhuc sub lite*). Se assim se proceder, em qualquer dos casos, a possibilidade do efeito positivo prevalece, porque a própria linguagem do ensaio selecciona os seus leitores. A sua vocação mediadora nunca se medirá, como é óbvio, pela estatística das recepções, pois ela não se confunde com divulgação ou diversão, e nada tem a ver com as leis dos grandes números: não tem outra medida senão a da experiência que é e ao ser desencadeia. É uma experiência sempre secreta, que não pode ser avaliada do exterior, ou melhor, que em rigor não é avaliável, pois os seus efeitos, como os da literatura e de todo o pensamento, não são visíveis naquilo que parece assinalá-los – as escolas ou correntes, os discípulos, a

circulação, até mesmo a imitação de linguagens –, mas que nada tem a ver com a sua verdadeira dimensão, a de potência incitante.

Podemos desde já destacar dois aspectos do procedimento ensaístico englobados na prática da citação: o ajuizamento e a transmissibilidade. Estes separam-se de qualquer prática impositiva, quer ela assente na invocação de uma autoridade prévia – de teorias, critérios ou estatutos intelectuais – quer num derramamento de paixões que obstruam a interrogação. Um ensaio tem que responder por si, pelas suas escolhas, pelos seus desígnios, pelos seus pressupostos. O entusiasmo, que existe em tudo o que de importante se faz, não pode sobrepor-se à sobriedade, sobretudo porque não se trata de produzir um efeito imediato, mas de pensar, de querer que um dizer tenha consequências pela única via que a dignidade do homem pode aceitar – a que respeita nele a sua capacidade de decisão.

Sendo o ensaio o tipo de discurso onde mais claramente a fidelidade há herança se manifesta pela infidelidade que a reinventa, aquele que o escreve não pode deixar de passar por um processo de inquietação, de que nasce escritor – a resistência à linguagem daqueles que admira, a criação de um estilo, que o lança para fora de si, que o torna responsável para além daquilo por que pode responder. Desse aparecimento do idioma próprio do escritor fala Elias Canetti no ensaio “Karl Kraus, escola da resistência”, em que chama a atenção para a importância do exemplo na transmissibilidade da herança. Para que possa haver resistência à dissolução no idioma do anterior, é preciso que haja modelos fortes. No entanto, um modelo demasiado impositivo é tão nefasto como os modelos que não suscitam resistência: “são nefastos esses modelos que penetram até às trevas e nos cortam a respiração mesmo nesse último, esse miserável subterrâneo. Mas são igualmente perigosos esses modelos muito diferentes que usam de corrupção e, demasiado depressa, se tornam úteis às vossas

futilidades, que vos fazem crer que existe já qualquer coisa que vos é própria, unicamente porque vos inclinais e humilhais diante deles. Tal como o animal bem domesticado, vivemos finalmente dos seus favores contentando-nos com as guloseimas que nos oferecem” [Canetti, 1984:54].

O processo de aparecimento do escritor descrito por Canetti é muito interessante por acentuar a ideia de um corte com o discurso dos outros que não releva à partida de qualquer estratégia de demarcação, mas é pura surpresa, *consequência imprevisível* de uma prática de escrita: “Quando se encontra pela primeira vez diante do que não reconhece, que não lhe veio de lado nenhum, ele tem medo, é tomado de vertigem, porque isso lhe é próprio” [Canetti, 1984:57]. Basta depois ter a coragem de voltar ao que foi encontrado. Na origem de uma prática de escrita, na aparição do escritor, o que encontramos é a interrupção do passado na citação dele. Que o corte se repita e o escritor renasça na sua própria escrita em cada novo texto é já um outro tipo de corte, concerteza menos vertiginoso mas igualmente definidor de um pensamento experimental, aquele que desloca consigo a sua própria lei.

O ensaio que se escreve como leitura de um poema participa, na sua relação com ele, da mesma situação de qualquer outro texto ensaístico face ao que o precede: trata-se de respeitar o anterior tomando-o como lugar a partir do qual é possível que se abra o espaço de uma nova linguagem e que ele não continue como antes, pois, diz Walter Benjamin, “Que ‘as coisas continuem como antes’: eis a catástrofe”. É por isso que nenhum ensaio se pode limitar a fazer o elogio, ou a exibir, tornar visível, explicar, compreender, o que está no poema. Ainda Walter Benjamin: “De que perigos se salvam os fenómenos? Não somente, e não principalmente do descrédito e do desprezo no qual caíram, mas da catástrofe que representa um certo modo de os transmitir ‘celebrando-os’ como

‘património’. – Eles são salvos quando neles se põe em evidência a fenda” [Benjamin, 1997: 490].

A relação do ensaio com um texto anterior é assim uma questão de transmissibilidade da herança, a qual exige uma seleção e transformação que não pretenda iludir-se a si própria enquanto experiência que é condição do renascer do mundo e da sua destinação ao futuro. Por conseguinte, pretender que o ensaio se refira a textos anteriores para o vincular a uma interpretação limitada desses textos é contrário à responsabilidade do ensaio. Este não tem que escolher entre interpretação limitada (vinculação ao hábito, que pode ir até à manifestação neurótica do puro ressentimento) e sobreinterpretação (que pode ir do simples jogo, ou do percurso anárquico, até à paranóia concentracionária), mas sim, no respeito pela letra do texto anterior, admitir uma interpretação activa, uma contra-assinatura, que é a assinatura do ensaio.

Num texto intitulado “O ensaio como forma”, Adorno admite que “a interpretação não poderá fazer ressaltar no texto anterior senão o que ao mesmo tempo nele introduz” [Adorno, 1984: 17]. Não poderá ser de outro modo pois, sendo o novo enquanto tal o objecto do ensaio, ele não pode manifestar-se em formas já existentes. O ensaio é então apresentado como uma construção retórica que, pelo seu uso de estratégias persuasivas, é particularmente apta para o exercício de um *pensamento que se ensaia*, um pensamento por tentativas, que não teme o fracasso da totalidade, embora cada fragmento e o todo se organizem pelas relações de vizinhança, que podem ser lógicas, retóricas ou poéticas.

A dimensão principal do ensaio é a do seu movimento anti-totalizador, o da afirmação da morte de Deus, que, ao deixar o mundo sem justificação e sem origem, abre nele o espaço da sua perda. Essa é a condição do pensar aberta com Nietzsche, onde começa, como diz Fernando Belo, “o fim das introduções e das

conclusões, das origens e dos acabamentos: obra da irrupção da linguagem [...] e da sua génese, donde que não haja doravante mais filosofar que não seja feito da atenção extrema ao carácter interruptor, irruptor, da linguagem na estabilidade do sujeito” [Belo, 1994: 291]. O ensaio partilha assim com outros tipos de discurso um lugar de rasgão da ideologia, através do qual se abre a possibilidade de reconciliação do mundo consigo mesmo, com o seu infinito, com a natureza, que não é o outro da aparência, mas a força da aparição.

A dimensão de negatividade, que Adorno atribui ao ensaio, e que o leva a considerar que a sua lei formal mais profunda é a heresia, dá-o a ver como um jogo que ilumina a cegueira que há nos objectos a que se refere, e que torna manifesto o não-idêntico, abalando desse modo a pretensão da cultura à unidade. Ora, curiosamente, Adorno considera que há uma “astúcia do ensaio, que consiste em apoiar-se nos textos como se eles estivessem presentes, muito simplesmente, com a sua autoridade. Assim, sem recorrer à mentira de uma coisa primeira, ele encontra uma base, por muito duvidosa que ela seja, comparável à da exegese antiga dos textos” [Adorno 1984: 19]. Os textos antigos inventam-se pois “como se” não se inventassem, como se estivessem presentes. Esta astúcia corresponde a um respeito pela ordem do tempo, pela precedência, e ao mesmo tempo há a suspensão disso: em termos formais há a afirmação de uma gratidão (é do passado que recebemos o mundo) e o corte com um determinismo (o mundo é nossa invenção). A consciência da astúcia, do “como se”, é o sinal de um equilíbrio impossível, o assinalar de um ponto de descontinuidade: algo vem, o que não quer dizer que seja o que esperávamos, nem que estejamos aí onde éramos esperados.

Se entendermos que o ensaio não só não vai revelar nenhuma verdade oculta, mas que também não explica, não desenvolve, não acrescenta e não intensifica nada que já lá estivesse, estamos

a admitir nele uma dimensão afirmativa, de acontecimento. Estamos a admitir que, no fundamental, o ensaio não se desenvolve linearmente em função de objectivos científicos, pedagógicos ou outros. Por isso, qualquer leitura, mesmo a mais atenta, micrológica, obstinada, está sempre ainda aquém de uma escrita que ouse propor interpretações que se afastam das limitações do reconhecível.

O ensaio é assim um *modo de partir* de textos literários, ou de poemas, mas também de muitos outros textos e coisas, vozes, gestos, ideias, ou lugares. De onde se parte nunca é indiferente, mas o mais importante são as linhas que se traçam. Enquanto produção de sentido, o ensaio é a expansão, em formas e ritmos, de uma energia corpo-linguagem que diverge das fixações identitárias do hábito e dá lugar à invenção de conexões imprevistas. Esse tipo de composições não corresponderia a um destino herético se nele pudéssemos separar a negação do idêntico e a afirmação do não-idêntico. Prova-se, experimenta-se, porém, que esses movimentos são indissociáveis e que, no ensaio, tal como na “literatura propriamente dita”, o que importa é a sua promessa de acontecimento.

[1998]

NO LIMITE, A AFIRMAÇÃO

(Apontamentos de uma leitura de *Donner le Temps*, de Jacques Derrida¹)

Nos textos de Jacques Derrida, o rigor do pensamento passa necessariamente pela interrupção do círculo, seja este o do tempo, o do simbólico ou o da hermenêutica. Daí a persistência das figuras do impossível implicadas num duplo movimento ou duplo gesto em que o dar razões, em obediência ao princípio de razão, é indissociável da disseminação que retira qualquer hipótese de unificação de um texto, qualquer sujeição decisiva a um significado transcendental, o único que permitiria restituí-lo à estabilidade de uma estrutura polissémica. Trata-se sempre de pensar a não-submissão absoluta à invenção programada, sem no entanto opor a esta a pura negatividade, ou remeter o excesso – do pensamento, da linguagem, do desejo – para um domínio do absolutamente Outro, que seria o da fé, ou o do incalculável, como simétrico do calculável. Trata-se sempre de partir, mas não de partir de uma origem ou ponto fixo, seja este a natureza, o dado ou o sujeito: “E não podemos fazer de outro modo que não seja *partir dos textos, e dos textos porquanto eles partem* (se separam deles próprios e da sua origem, de nós) *desde a partida*” [p.130]. Na escrita – pensamento, leitura – a *différance*, que torna possível o trabalho do sujeito empenhado na produção da ciência, do conhecimento e de todo o cálculo, excede-o provocando a sua desaparecimento, a afirmação do desaparecer. Não a morte ou a imortalidade mas o resto (sempre anterior a qualquer resto) que resiste à fixidez (Álvaro de Campos, “Tabacaria”: “Talvez tenhas

¹ Jacques Derrida. *Donner le Temps*. Paris: Galilée, 1991.

existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo / E que é rabo para aquém do lagarto remexidamente”).

Em *Donner le temps*, a figura do dom, pensada sobretudo a partir do livro de Mauss *Essai sur le don* e do conto de Baudelaire “La fausse monnaie”, surge numa relação de equivalência com todas as outras figuras do impossível através das quais uma paradoxologia assinala a finitude como aquilo que põe em perda a circularidade. É porém evidente neste livro uma busca de sistematização em que a questão do dom se associa à interrogação do conceito de disseminação, dando a pensar nas suas múltiplas implicações o movimento de reversibilidade do possível e do impossível, sem deixar de apresentar conclusões e dúvidas. Poderemos dizer que umas e outras assinalam a demarcação quer em relação à metafísica, a qual supõe a existência de um significado ou de um significante transcendental, quer em relação a um pragmatismo que se limite à análise retórica, também num fechamento circular, sob pretexto de respeito pela historicidade.

A diferença que Mauss encontra entre a troca (troca por troca) e o dom (dádiva que visa uma restituição posterior) faz depender o dom de uma “expectativa – sem esquecimento”, considerando-o deste modo como uma troca diferida. Assim, na concepção de Mauss, o dom, estando na origem da troca na medida em que “dá o tempo”, acaba por se anular nela. Pelo contrário, a exigência de pensar o dom só se mantém quando se admite que a condição da sua possibilidade é condição da sua impossibilidade: “Logo que o dom aparecesse como dom, como tal, como o que ele é, no seu fenómeno, seu sentido e sua essência, comprometer-se-ia numa estrutura simbólica, sacrificial ou excessiva que anularia o dom no círculo ritual da dívida” [p.38]. Sendo a condição do dom a de não aparecer *como tal*, a de um esquecimento radical que retira qualquer expectativa de restituição e qualquer garantia, ele dá lugar à indecidibilidade do simulacro – nem é possível reconhecê-lo

nem negá-lo, e por isso é necessária uma certa confiança, aquela que se dá como “talvez”, “pode ser” (*peut-être*). É a esta que se chega quando se procura um sentido unificador para a palavra “dom”. A dupla sintaxe de “Dom”, que se verifica na partilha entre “o dom que dá qualquer coisa de determinado” e “o dom que dá não um dado mas a condição de um dado presente em geral”, escapa à possibilidade de lhe assinalarmos uma demarcação ou limite. É isto que permite sustentar a noção de disseminação e admitir ao mesmo tempo que haja partilha em “duas grandes estruturas”: “O que é que distingue no princípio esta partilha da partilha transcendental a que se assemelha? Nela não percebemos a linha divisória que separa o transcendental do condicionado mas a dobra de indecidibilidade que permite inverter todos os valores: o dom da vida converte-se em dom da morte, o dom do dia em dom da noite, etc.” [p. 76].

Nesta dobra de indecidibilidade, em que a operação do dom surge como um simulacro, o dom não é impossível mas o impossível, aquilo que é preciso pensar – pensando o dom e o perdão (*par-don*), o desejo do dom, a razão de dar e de dar razão – como condição para que o dom não se anule restringindo-se à lógica económica da troca que relega tudo o que é da ordem do afecto para o estatuto de “resíduo de não-cientificidade”. O pensar, distinto do conhecer, é então abertura de uma “outra co-implicação entre as possibilidades do acontecimento, do discurso (científico ou não), da invenção e do dom”. Admitir que o dom perturbe a pureza epistemológica é ao mesmo tempo admitir a anulação do dom *como tal*, duplicidade que nos remete para a indissociabilidade do princípio de razão e do nascimento da literatura. Com efeito, é possível ver neste o jogo entre a necessidade de crédito (que é também de crença), que constitui a economia do dar como dar-receber e dar-devolver, e a surpresa do dom ou do acontecimento, que exige uma disponibilidade para o que não é da ordem do

calculável, a confiança do “talvez”. É esse jogo que permite a Derrida ler “La fausse monnaie” tanto como um ensaio sobre o dom como enquanto narrativa que encena o nascimento da literatura.

Sem se pretender acompanhar aqui uma leitura extremamente minuciosa e cheia de consequências, expõem-se em seguida alguns apontamentos elaborados a partir dela:

1. O acontecimento, ou dom, surge na economia do simbólico, da crença ou necessidade de acreditar, como uma surpresa (*surprise*), ou violência, que destitui o sujeito e à qual se contrapõe a exigência de narrativa como uma espécie de possibilidade de exorcisar o imprevisível, através da distinção entre o acontecido e o narrado. Mas a ilusão de uma narrativa imperturbável é justamente aquilo que a ficção põe em causa, pois nela o acontecimento não pré-existe ao acto de escrita: o autor, que produz a narrativa, não se confunde com o narrador, aquele que procede à narração.

2. Uma concepção naturalista da literatura pretende fazer esquecer o estatuto de ficção desta em nome da representação da realidade ou do acesso a uma verdade primordial. Rasura então o facto de, numa ficção, a narração não ter destinatário nem destinatário e de, por isso, por não existir na ficção uma estrutura psicológica (um querer dizer), a leitura se prender sempre a um enigma, a um segredo absolutamente indecifrável. Assim, as concepções sacralizadoras (mitificadoras) da literatura obedecem a uma lógica que, tal como Derrida assinala em relação ao ensaio de Mauss, “É a lógica da troca ou a simbólica da *restituição* – ou, igualmente, da *re-instituição* da natureza, para além da oposição natureza/ cultura, *physis/nomos* ou *physis/thesis*, etc.” [p.90]. Nelas o acontecimento é hipotecado à autoridade ou exemplaridade que é, em última instância, a da natureza através da literatura. Quanto à concepção oposta, aquela que propõe o abandono absoluto da crença, ou do crédito concedido à literatura, ela implicaria o fim de qualquer possibilidade de narrativa, e por conseguinte do

modo como o acontecimento se dá – a surpresa, a interrupção. As concepções que vêm na literatura o puro artifício só podem prender-se a critérios estético-formais, ignorando tanto “o prazer (que) tem sempre por causa uma surpresa”, quanto a razão que procura saber para além do que é dado.

3. Quer a vontade de afirmar a sua autoridade a partir da relação com uma autoridade primeira, quer a de construir um sistema de regras que forneça critérios de legitimação aplicáveis na análise formal ou na interpretação, relevam de uma pretensão de possibilidade de separação rígida de um *corpus* literário e do seu exterior.

4. Uma ficção não é um dado inteiramente delimitado por um quadro do qual fazem parte o título (título de legitimidade, efeito de nome próprio, referência ao acontecimento narrado), a assinatura do autor, convenções várias. O quadro que delimita o *corpus* não é nem interior nem exterior, mas antes um não-lugar que, como acentua a leitura de “La fausse monnaie”, suporta toda a acreditação necessária à leitura. Antes de qualquer hipótese auto-reflexiva, antes da retórica estabilizadora das figuras, o “como se” da ficção é abertura, não só para o incalculável mas também para a co-implicação dos discursos da teoria, do desejo ou da moral. Confundir esse crédito com um dom da natureza é atribuir à literatura uma autoridade a que nos sujeitamos. Ou seja, é limitarmo-nos a ser sujeitos no processo de recepção e transmissão de uma herança. Toda a problemática da exemplaridade decorre de operações desse tipo. Porém, pretender renunciar à confiança sob o pretexto da recusa da crença naturalista seria pretender anular o simulacro e reconduzir a literatura à economia da cultura como consenso ou homogeneização das vozes. Daí que a reafirmação da institucionalidade da instituição literária, a qual “não pode consistir senão em fazer-se passar por natural”, dê conta, em cada momento, do “nascimento” da literatura, ou da ficção. Por isso, o

“efeito de crença” da literatura, o seu dar-se como simulacro, faz aparecer o aleatório como possibilidade do logro, o que implica a indissociabilidade das questões de dom e de razão: “Questão de razão, o logro é também questão de dom, de desculpa, de perdão ou de não-perdão para um não-dom, ou melhor, para um dom sempre improvável” [p.126].

5. A cena de “nascimento” da literatura dá a pensar o facto de a necessidade de dar razões não se limitar à razão teórica ou especulativa, não havendo por isso qualquer possibilidade de se determinar cientificamente um cânone, mas sendo necessário continuar a questioná-lo rigorosamente. Ou ainda, não havendo possibilidade de definir critérios, há por isso mesmo uma função, uma exigência, da crítica — a de continuar a partir dos textos, para pensar o que neles resistirá sempre ao conhecimento.

[1991]

DEFESA DO ATRITO

Uma cultura viva dará sem dúvida grande importância à poesia pois estará apta a respeitar a invenção de novas possibilidades de significação (e de vida). Por isso, deve-se distinguir entre as condições para que a poesia possa existir para cada um e a imposição propagandística e ideológica de algo, a que se chama poesia, como bem supremo ao alcance de todas as almas (e de todas as bolsas). Essa distinção implica a distinção entre diferentes maneiras de “falar de poesia”.

Falou-se e fala-se muito de poesia para lhe garantir o valor de capital simbólico cuja circulação contribui para o reforço de uma ideologia, quer através da sua identificação com determinados significados, quer através da sua absolutização, rodeando-a de dogmas e de rituais de sujeição. Hoje, qualquer poema pode servir para reforçar a ideologia da cultura, o que importa é que se fale dele no sítio certo – a editora certa, o jornal certo, o programa certo... Há uma tendência crescente para usar a poesia como ornamento do poder económico e político e para identificar esse uso com a própria cultura, o que só pode contribuir para iludir os verdadeiros problemas desta – aqueles que dizem respeito à disponibilidade para aceitar as diferenças (o contrário de toda a codificação rígida) e para participar do movimento diferenciador implicado na temporalidade não determinista.

Falar de um poema como de um objecto apropriável, algo que se pode receber sem que o objecto recebido ponha em causa o sujeito que recebe, só pode contribuir para reforçar no público (os grandes números da estatística) um sentimento de participação na cultura que exacerba os mecanismos de subjugação e competição

pela posse. Subjugação, porque assim se reforça o valor simbólico da cultura como mecanismo de identificação sacerdotamente imposto, isto é, que não decorre da racionalidade, mas dos lugares de poder (saber). Competição pela posse, porque a poesia passa a fazer parte dos bens de consumo que funcionam como símbolos de distinção social. Corre-se o risco de se chegar a um momento em que “a poesia” só existe para que se fale da sua proveniência – Fulano tal, instituído poeta e condecorado –, isto é, em que a ideia de cultura como cimento social prevalece sobre a ideia de cultura como lugar de conflitos e resistências.

Como manifestação directa de poder/saber, o falar de poesia tanto toma a forma do “estilo poético” como a da petição de princípio. Tal como na publicidade, o uso de estereótipos, mais populista, visa o público feminino e menos culto, enquanto o “estilo argumentativo” visa o masculino e mais exigente. Para além dos seus efeitos, esses falares têm contra-efeitos. O “estilo poético” produz a sensação de enjoo típica do excesso de doçaria; o “estilo argumentativo” faz descreer da razão. A justificação de um poema, pela forma, pelo conteúdo, pela tradição, ou pelo que quer que seja, é sempre caricata: chega-se sempre à conclusão de que x é boa poesia porque boa poesia é x. É igualmente falacioso pretender argumentativamente que o que se diz de um poema é ele que o diz de si próprio (as provas disso não são racionalmente mais válidas do que as da existência de Deus). Por outro lado, falar de um poema para o rodear de uma filosofia de pacotilha autodeslumbrada com as suas “agudezas” não pode ser também senão sinal de esvaziamento da cultura.

Aceitando que há na vida das pessoas e na cultura dos povos aquilo de que não se pode falar, e aceitando que o poemático é uma das manifestações disso, devemos admitir que há uma fala que não fala de. Essa fala recusa que tudo esteja condenado a situar-se diante de nós como objecto, e por conseguinte que estejamos

condenados a reduzir-nos a uma posição de sujeito. Essa fala é uma fala de aproximação ou de encontro. Ela pode partir de um método – convocar para a leitura de um poema a imensidade de leituras anteriores, a história da poesia, o conhecimento de ideias, temas, recursos retóricos, métricos, etc. –, o qual não tem qualquer valor em si, mas apenas na medida em que conduza a leitura a uma maior complexidade e contribua para desenvolver mais intensamente a sua liberdade criadora. A fala de aproximação não tem nada a dizer do poema – instaura-se como fala: um dizer que não circula em eterna repetição do mesmo, mas produz atrito, desvio, confronto nos limites da linguagem.

O método não é garantia nem condição. A ligeireza da leitura não é menos válida – tudo depende da força desejanse, da capacidade de romper os cercos. Como as ameaças à nossa capacidade de partir são muitas, a defesa da poesia passa pelo que não é “poético”. Não é a cultura que precisa da poesia, para se enriquecer, é a poesia que precisa de uma cultura que a permita, isto é, que aceite que há em cada homem a potencialidade de se relacionar com os outros pela afirmação da sua dissemelhança, a sua maneira única de participar do mundo. Para que a poesia continue a ser possível, para que o humano não se esgote na eficácia, é preciso uma intervenção política que dê primazia à educação, à preparação para construir um mundo em que possam existir falas-aventuras, falas que abram caminhos através do desconhecido. Ser responsável perante o que vem (através da construção do mundo que se deixa em herança) implica a responsabilidade pela poesia - a defesa de que nada é certo. A Cultura precisa da poesia. Precisa de falas atentas ao princípio – incondicionalmente atentas.

[1999]

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. *Notes sur la Littérature*. Paris: Flammarion, 1984.
- ARENDT, Hannah. *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 1972.
- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes – Tome I*. Paris: Gallimard, 1970.
- _____. *Oeuvres Complètes – Tome XII*. Paris: Gallimard, 1974.
- BADIOU, Alain. *Conditions*. Paris: Seuil, 1994.
- BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland. *Critique et Vérité*. Paris: Seuil, 1966.
- BAUDELAIRE, Charles. “Le musée classique du bazar bonne-nouvelle”. *Oeuvres Complètes - vol. II*. Paris: Gallimard, 1976.
- BAUDRILLARD, Jean. *Car l’illusion ne s’oppose pas à la réalité...* Barcelona: Descartes & Cie, 1998.
- BECKETT, Samuel. *Compagnie*. Paris: Minuit, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XXème siècle*. Paris: Cerf, 1997.
- BELO, Fernando. *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*. Lisboa: Ed. Gulbenkian, 1994.
- BELO, Ruy. *Obra Poética – Vol.I*. Lisboa: Presença, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- _____. *L’entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. *L’amitié*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *La bête de Lascaux*. Paris: Fata Morgana, 1982.
- _____. *Les intellectuels en question*. Paris: Fourbis, 1996.

BREYNER, Sophia de Mello. *O Nome das Coisas*. Lisboa: Caminho, 2001.

BROCH, Hermann. *Création Littéraire et connaissance*. Paris: Gallimard, 1985.

_____. *A Morte de Virgílio* – vol.2. Lisboa: Relógio D'Água, 1988.

CANETTI, Elias. *La conscience des mots*. Paris: Grasset, 1984.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Londres/Nova York: Ed. George Watson, 1965.

_____. *Les sermons laïques*. Paris: Gallimard, 2002.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

_____. *Marges*. Paris: Minuit, 1972.

_____. *Donner le Temps*. Paris: Galilée, 1991.

DETIENNE, Marcel. *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Maspero, 1967.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Correspondance* – Tome 4. Paris: Calmann Lévy, 1961.

_____. *O Duplo*. Lisboa: Estúdios Cor, 1963.

_____. *Os Irmãos Karamazov*, 2º vol. Lisboa: Estúdios Cor, 1972.

DODDS, Eric Robertson. *Les Grecs et l'irrationnel*. Paris: Flammarion, 1977.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992.

GARGANI, Aldo. *O Texto do Tempo*. Lisboa: Edições 70, 1995.

GOODMAN, Nelson. *L'art en théorie et en action*. Paris: L'éclat, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Approche de Hölderlin*. Paris: Gallimard, 1973.

HILLESUM, Ety. *Lettres de Westerbork*. Paris: Seuil, 1988.

HOFMANNSTHAL, Hugo Von. *A Carta de Lord Chandos*. Lisboa: Hiena, 1990.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963.

KAFKA, Franz. *Journal intime*. Paris: Grasset, 1945.

_____. *Lettres à Felice*. Paris: Gallimard, 1967.

_____. *La muraille de Chine*. Paris: Gallimard, 1975.

_____. *Carta ao Pai*. Lisboa: Hiena Editora, 1993.

_____. *O Processo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

_____. *Un artiste de la faim*. Paris: Gallimard, 1997.

_____. *Aforismos*. Lisboa: Ulmeiro, 2001.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire*. Paris: Seuil, 1985.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo: Existência e Literatura*. Lisboa: Presença, 1993.

LYOTARD, Jean-François. *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. Paris: Galilée, 1984.

MADDELSTAM, Ossip. *De la poésie*. Paris: Gallimard, 1990.

MAGALHÃES, Joaquim Manoel. *A Poeira Levada pelo Vento*. Lisboa: Presença, 1993.

MALLARMÉ, Stephan. "Le Mystère dans les lettres", *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurore*. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Dernières Lettres*. Marseille: Rivages, 1989.

PAYOT, Daniel. *Anachronies de l'oeuvre d'art*. Paris: Galilée, 1990.

PONGE, Francis. *Le Parti pris des choses suivi de Proèmes*. Paris: Gallimard, 2000.

QUINE, Willard Von Orman. *From a Logical Point of View*. Harvard: Harvard University Press, 1961.

RILKE, Rainer Maria. *Lettres sur Cézanne*. Paris: Seuil, 1991.

RORTY, Richard. *Contingência, Ironia e Solidariedade*. Lisboa: Presença, 1992.

SARRAUTE, Nathalie. *A Era da Suspeita*. Lisboa: Guimarães Editores, 1963.

SEARLE, John R. *Sens et expression*. Paris: Minuit, 1982.

VAN GOGH, Vincent. *Lettres à son frère Théo*. Paris: Gallimard, 1988.

WEIL, Simone. “Lettre à Jöe Bousquet”. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1999.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Fiches*. Paris: Gallimard, 1971.

WORDSWORTH, William. “Prefácio a *Lyrical Ballads*”. In: *Poética Romântica Inglesa*. SOUSA, Alcinda Pinheiro; DUARTE, João Ferreira (Orgs.) Lisboa: Apáginastantas, 1985.

Este livro, com tiragem de 500 exemplares, foi composto nas fontes Minion Pro e Myriad Pro e impresso pela gráfica O Lutador, em papel Pólen Bold 70 g/m2 e Markatto Concetto Avorio 250 g/m2, no mês de dezembro de 2012, em Belo Horizonte. O projeto gráfico é de Ana C. Bahia.



