



SILVINA RODRIGUES LOPES

Silvina Rodrigues Lopes é Professora Catedrática do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Autora de diversos livros – entre os quais os aqui referidos *A Legitimação em Literatura* (1994) e *Literatura, Defesa do Atrito* (2003), ou ainda, por exemplo, *A Anomalia Poética* (2005) –, co-editora da Revista Intervalo, tem vindo a dedicar-se ao estudo da Literatura Portuguesa Contemporânea, desenvolvendo ao mesmo tempo uma reflexão consistente e sistemática sobre a possibilidade da “teoria”, tanto no campo dos Estudos Literários como no âmbito mais geral da Arte enquanto produção (*poiesis*), for-

ma de experiência e “afirmação incomensurável”.* As questões do valor; do potencial crítico, embora indeterminado, das obras de arte; da indistinção entre ficção e testemunho; mas, também, do peso institucional que coage a crítica, necessariamente atenta, portanto, ao jogos de força e poder com que lida; da desarticulação dos discursos identitários, normativos, e de lugares pré-estabelecidos para a conformação do saber e da esfera sensível; da autonomia, ou irredutibilidade, e heteronomia, ou heterogeneidade, artísticas, são, assim, algumas daquelas que povoam a sua escrita, a qual, citando o título de um texto que escreveu, procura sempre dar conta do que significa “escolher pensar”.**

* Remetemos para o título de um dos textos compilados em *A Anomalia Poética*, “A arte, afirmação incomensurável” (Lisboa, Edições Vendaval, 2005).

** O texto “Escolher pensar”, espécie de prefácio ao livro *A Confiança em Si*, edição do ensaio homónimo de Ralph Waldo Emerson acompanhado de fotografias de Daniel Costa (tradução de Saul Costa, Lisboa, Edições Vendaval, 2000), foi recentemente publicado nos “Cadernos de Leituras” das Edições Chão da Feira (“Caderno de Leituras | N.º 3”, disponível online em: <http://www.chaodafeira.com/wp-content/uploads/2012/05/escolher.pdf>).

COM SILVINA RODRIGUES LOPES

CONDUZIDA POR EMÍLIA PINTO DE ALMEIDA

Entrevista

A ironia das teorias

Retomo a discussão sobre a qual se detém este número da Revista de História da Arte começando por perguntar-lhe como perspectiva a habitual distinção entre teoria e prática.

A distinção entre teoria e prática supõe um campo do saber ou do conhecimento disponível para aplicações de regeneração, conservação e inovação, que constituiriam a prática. Uma tal divisão corresponde ao estabelecimento de lugares que se impõem como a verdade das práticas, construindo para isso uma imagem de neutralidade que dissimula os jogos de forças que impõem esse estabelecimento. Nessa medida importa fazer a crítica da imagem de neutralidade das teorias, isto é, é preciso ter em conta a impossibilidade de a produção de teorias escapar a factores contingentes que interferem nomeadamente nas operações de selecção e imaginação. Por outro lado, importa afirmar que o pensamento ocorre em situações, que nelas interfere e nelas se altera.

Essa noção de uma teoria implicada, inerentemente embrenhada na contingência e na experiência – a qual não pode, como diz, ser solidária das imagens de neutralidade e verdade dos discursos que produz –, anula desde logo a possibilidade de conceber o seu eventual atraso ou adiantamento em relação à prática...

Falar de atraso ou de adiantamento da teoria em relação à prática é corroborar uma hierarquia que tem a sua justificação na pretensa separação entre condições materiais e condições espirituais, em função da qual as teorias ou são consideradas como puro reflexo ou como poder antecipador. No primeiro caso, a teoria, entendida como

acumulação de conhecimentos, estaria sempre atrasada, no segundo seria a prática que estaria em atraso face à capacidade das teorias para anteciparem o futuro.

Actualmente, que a produção de teorias tende a subordinar-se completamente a finalidades de eficácia, sem referência a uma necessidade do espírito, o seu papel vanguardista tende a limitar-se à invenção de necessidades para as quais se propõem como solução. Isso não significa que as teorias estejam condenadas a um círculo de previsibilidade entre o corroborar e o antecipar. Mas implica o abandono da oposição teoria/prática para que esse círculo se desfaça, para que as teorias deixem de ser consideradas guias da acção fora dela, deixem de poder ser instrumentos de domínio. Não havendo a teoria das teorias, também não há teorias da prática, sendo qualquer teoria uma combinatória múltipla de explicitações, de afirmações implícitas e do exercício de escrita que excede umas e outras. Nesse sentido, fazer a genealogia das teorias para perceber as relações de forças de que surgiram e aquelas que as foram sustentando, pode ser importante como parte da actividade teórica que assim, num movimento de ironia, se distancia de si mesma, ao mesmo tempo que percebe a impossibilidade de distância absoluta. Trata-se por conseguinte da des-hierarquização da relação teoria-prática e da afirmação da precaridade e contingência de ambas, como de tudo o resto.

Tanto as “teorias” como as “práticas” (convém colocar ambas entre aspas) podem inscrever, em diversos graus, modos de pensamento que não decorrem apenas da observação (*spectare* é a tradução latina do grego *theorein*) e em que o exercício desejante e esperançoso da razão se afirma como decisivo. É isso que as des-hierarquiza e que permite que na prática as teorias sejam meios de expressão sem pretensão de última palavra, que, apresentando-se como contingentes, exemplos irrepetíveis, não se afirmem como imunes a aporias e paradoxos. Sem estes não há implicação e risco do pensamento. A distinção entre teoria e prática esbate-se na experiência, criadora, intelectual, poética.

Esbatendo-se a distinção entre teoria e prática, como equaciona a articulação do “fazer” e do “pensar”, ou do “pensar” e do “fazer”?

Admitamos que se pensa quando de modo indiscernível se usam e se criam linguagens. Nessa condição, os humanos são por natureza seres pensantes, sendo o pensamento um movimento que os desloca para fora do seu limite enquanto indivíduos. O outro que pensa connosco divide-nos. A relação entre fazer e pensar, a expressão, aparece pois como contrária à repetição, o que em qualquer caso implica que o fazer não coincida com o automatismo, o qual seria uma forma degradada pela equivalência ao não-pensante, à actividade repetitiva de uma técnica que na repetição se aperfeiçoa. É isso que entendo na afirmação em que Duchamp fala da necessidade de sair do rótulo “estúpido como um pintor”.

O fazer enquanto pensar e o pensar enquanto fazer diferem. O pensar enquanto fazer situa-nos num campo que é o do uso da palavra, o da escrita, do discurso em que a forma que se faz, é material-imaterial. Aí a organização espacial e tempo-

¹ Veja-se muito concretamente “Do ensaio como pensamento experimental”, in *Literatura, Defesa do Atrito*, pp. 165-178 (Edições Vendaval, Lisboa, 2003).

ral da face material das palavras é desdobrada em operações de significação nas quais a materialidade é o seu transcender-se. E aí também se coloca a questão do automatismo. Toda a escrita é uma desautomatização, mas tem uma dimensão de repetição. E nessa relação entre o que se repete e o que escapa à repetição é que podemos falar de “experiência”. No fazer enquanto pensar há construção de formas que não se apresentam como matéria verbal, nem como tradução de um discurso prévio, mas como o cindir da percepção em imagem e expressão verbal.

É que a forma não-verbal que se expõe destinando-se aos outros, expõe-se como apelo ao discurso que acolha a sua incompreensibilidade, isto é, que salvede a fragilidade dela, que não deixe que ela apareça como lei, ou que qualquer palavra de ordem nela pretenda fundamentar-se. A explicitação desse tipo de salvaguarda é a única que pode corresponder a uma exigência crítica, quer de textos quer de outros objectos.

Ainda a propósito do “fazer enquanto pensar” e do “pensar enquanto fazer”, lembro-me do título de um texto seu, “Do ensaio como pensamento experimental”.¹ Pode desenvolver um pouco essa ideia de um “pensamento experimental”?

Esse título vem na sequência da leitura de Nietzsche, que fala de “pensamento experimental”. Mas também Dewey pensa a experiência como distinta do empírico pela sua relação com o experimental que implica distância em relação à tradição, o pô-la e pôr-se à prova, arriscar o incerto. O pensamento é um risco, porque senão seria pura repetição, seria ficar pelo conforto das regras. Pensar é sempre deixar que as regras sejam um pouco abaladas e experimentar esse abalo na escrita. E daí que todo o pensamento seja experimental. Entenda-se que não se trata de experimentação de hipóteses, do tipo “agora vou encontrar esta hipótese, depois aquela, etc...”. Não é da mesma ordem da experimentação científica, em que se formulam hipóteses com base em cálculos e as mais prováveis são testadas. O experimental da experiência não é isso, é antes o movimento para fora de um eu como acumulação de dados, a disponibilidade para o que vem, o passado imemorial e o futuro como abertura. E também para a incerteza. Nunca há certeza da experiência que difere daquilo que se pensa que se pensa, sem que tal se apresente como percurso para o absoluto, mas antes como infinitude do finito em cada lance, isto é, como abandono do especulativo.

Outro problema que decorre da expressão que refere na sua pergunta é o da designação “ensaio”. Creio que ela não corresponde a nenhum modo particular de pensamento. É o pensamento que é experimental e não o ensaio como uma forma, ou como um género. O pensamento referido a uma experiência sem garantias de retirar-se ao domínio do idêntico. Esse retirar-se não pode ser contido por qualquer tipo de forma. Por isso, quando a exigência de unidade que caracteriza qualquer género de discurso é abalada, não faz sentido considerar que há uma forma própria desse abalo, de essa ruptura se dar. Daí que certo pensamento sobre o ensaio,

nomeadamente em Musil ou Adorno, participe do abandono de uma imagem do pensamento que o subordinava a gêneros e técnicas. Mas nesse abandono, a designação “ensaio” perde qualquer justificação face à evidência de que cada texto inventa a sua forma cuja lei faz parte do seu segredo indesvendável, pelo qual se propõe à leitura e não apenas à decodificação. Continuar a usar a distinção do “ensaio como forma”, recorrendo à expressão de Adorno, ou significa que todos os textos que se não reclamam da exposição de teorias científicas lógico-matemáticas são ensaio, ou então significa ausência de convicção daquilo que se afirma, isto é, não tirar as consequências do abandono do desejo de unidade do pensamento, o que acaba por retirar com uma mão o que se concede com a outra, e assim volta a legitimar o acantonamento desse desejo numa forma de discurso.

E a crítica? Que lugar tem num tal contexto, digo, no âmbito da compreensão não dicotômica da relação entre prática e teoria que a defesa da vocação experimental de todo o pensamento de certa forma exige?

A crítica..... A crítica é muito importante enquanto resposta que resiste às situações, ao estabelecido, aos hábitos, à tendência para a repetição do mesmo, à técnica pela técnica, à teoria pela teoria. A crítica, no sentido de crítica de um texto literário ou de uma obra de arte, é ainda esse tipo de resposta. Porquê? As obras de arte decorrem de uma *poiesis* que não é simples uso de uma técnica, mas um fazer que inventa a partir de um passado que não está disponível e de um futuro em aberto. A forma que se faz, que como tal é exposta, dirige-se aos outros e não existe senão nesse dirigir-se. Ela é parte do fazer, no qual quem faz se distancia da redução de si a um ponto de comando e acolhe aquilo que o multiplica e se multiplica, numa forma que continua como apelo ao devir-outro do outro a que se dirige. É um apelo a que uma crítica tradicional, orientada para operações de avaliação e selecção em função de critérios prévios, ou supostamente retirados daquilo que pretende criticar, é completamente surda. Criticar não consiste em fazer apreciações destinadas à definição/formação autoritária do bom gosto e do património comum. Trata-se de responder ao impossível das obras “mergulhando” nos seus vazios, sem sucumbir ao fascínio, que seria a perda da palavra. Pelo contrário, colocando a palavra como exigência de resposta, ao que expondo-se no mundo nele vem fazer sentido, vem dar-se como exemplo do devir-sentido. A crítica enquanto resposta é então a explicitação do movimento de leitura: perda e jogo, entrega e distância. Trata-se de um gesto de confiança, que não afasta dúvidas e hesitações. Não é palavra de legitimação, nem retira da história a sua legitimidade, pois o acontecimento é sempre corte com a história. Não é garantia de nada e nada a garante. Assim sendo, não se pode pretender que um texto crítico tenha consequências sociais programáveis (educação, selecção, etc.). O que não significa que ele não tenha consequências, nem que quem escreve não faça um cálculo de consequências, de pertinências. Significa apenas que o cálculo não pode impor-se

como última palavra, como totalização do que se escreve, pois escrever é desde logo tornar impossível a totalização, é dar testemunho, dar expressão a um encontro, sempre múltiplo na repetição diferenciante que o destina. Por conseguinte, um texto crítico, que sai dos mecanismos de imposição de estereótipos, é desde sempre inapropriável, como o é toda a expressão pela qual a condição humana, a de dirigir-se a outros, vai persistindo contra tudo o que a faria soçobrar.

Parece-me que a sua concepção de crítica, contrária embora a uma concepção prescritiva da mesma, também se distancia de uma concepção da crítica como imanente à obra, ao supor o imponderável e o acréscimo do encontro com aquele que dela se acerca e lhe responde.

Exactamente. A crítica imanente corresponde à vontade de anulação da contingência, na medida em que através dela se pretende que o devir progressivo das obras esteja a salvo do que seria o devir-outro.

Na verdade, a concepção de crítica que propõe nem diz respeito a uma concepção da crítica enquanto norma, prescrição, juízo autorizado, nem se confunde estritamente com essa outra, de matriz romântica, da crítica como puro desdobramento da obra.

Sim. A ideia da crítica como puro desdobramento da obra supõe que há nela um *telos* que a determina historicamente num processo de devir universal, um movimento do mesmo. Ora, partindo do pensar como relação com os outros irreduzíveis, temos o pensar como descontínuo, através de desvios, de intervalos, do imponderável imprevisível, daquilo que nomeou como “encontro”. Fora do encontro, é a condenação à eterna repetição do mesmo. O encontro, de certo modo, é o *eterno retorno* do diferente.

Então não entende que a crítica deva estar sujeita à obra?

Eu penso que ela não está bem sujeita... A relação entre o texto que se escreve sobre uma obra e essa obra não é uma relação de subordinação. Não há subordinação da obra nem da crítica. É uma questão de resposta que é apelo, nos dois casos, ninguém escreve para não ser lido, o que não quer dizer que escreva para ser legível. O encontro que é a resposta, é por si próprio desencontro, afirmação de uma dissimetria. A resposta não diz aquilo que uma obra é ou pretende ser. Através da atenção à sua forma, ela inscreve-se num devir que a excede, mas a partir do qual tematiza, encontra pertinências que não são da ordem do conhecimento, mas dos possíveis, das suas implicações e desdobramentos em vários níveis. Não é que a obra precise da crítica para lhe revelar a verdade nem que a crítica possa subordinar-se à verdade da obra, que não existe.

Conforme adiantou em “A literatura como experiência”, a relação da crítica com as obras “pressupõe tanto a investigação (...) de conceitos como a sua criação”.² Pode explicitar melhor qual a natureza dessa elaboração conceptual?

² “A literatura como experiência”, *op. cit.*, p. 53.

Na verdade, quando se fala de crítica, de crítica de arte (de crítica de literatura, ou de outros campos da arte), quando se fala desse tipo de escrita que se entende como crítica, há por um lado o afastar-se de um conceito tradicional de crítica como acesso a uma verdade oculta, de que falámos há pouco, mas, por outro lado, a escrita não deixa de recorrer a várias matérias disponíveis – conceitos que serviram para pensar outras obras, histórias, impressões, teorias, regras, etc. Então, parte-se do que existe e que ao mesmo tempo se critica a partir das leituras que se fazem e daquilo que é pensado como teoria. A importância desta está justamente na sua força desestabilizadora, que decorre da atenção à pluralidade e multiplicidade. Ao pensar a formação dos conceitos, a teoria está já a introduzir uma distância em relação a eles, mostrando que não se trata de desenvolvimento. Há, nas teorias, pequenas rupturas que são importantes, que introduzem variações do uso de palavras, conceitos, etc, e em que se introduz uma distância em relação a eles, e se afirma algo de novo. Quando digo “criação de conceitos” é no sentido em que a imaginação se não limita à reprodução, em que ela compõe com o cálculo no desencadear da mudança. Qualquer conceito é criado na escrita e nela se altera.

Porque os limites de um conceito não são absolutamente estanques, fixos, discerníveis...

Exactamente. Ele vai-se desviando, vai-se tornando outro, e portanto mesmo a criação de um conceito existe no tornar-se outro de um conceito anterior...

Isso não terá a ver com aquela questão, que tantas vezes refere, da “assinatura”?

Sim. É pela assinatura que não temos senão quase-conceitos, conceitos instáveis que nunca se deixam capturar, apropriar, porque nunca estão aí inteiramente, pertencem sempre ao retirar-se do signo na afirmação do idioma, na sua impossibilidade. É que a assinatura faz parte dos dispositivos que enquadram um texto, ou uma obra de arte, separando-o do infinito de coisas e de textos. Na condição de separar e ao mesmo tempo ligar: a assinatura é sempre contra-assinatura. Começa-se sempre depois.

É difícil isolar os conceitos do movimento da escrita e do pensamento que os mobiliza, ou cria. Serão os conceitos “assinados”? Por exemplo, o conceito de *différance*, um conceito derrideano...

Derrida não considera a *différance* como um conceito, mas como o movimento do diferenciar e do diferir em que os diferentes se apresentam. E, nessa medida,

a *différance*, não sendo uma origem, é em cada diferença o que permite que ela se assinala e o que que a lança num jogo sem fim de diferenciações. A palavra *différance* surge num texto de Derrida, desde logo como uma afirmação de intraduzibilidade, o que torna mais premente a necessidade de a desdobrar em enunciados, de encontrar ou de criar outros que se aproximem da sua significância. E verificamos que há ressonâncias entre o que aí se pensa e o pensamento de *Diferença e Repetição* de Deleuze, na relação entre diferencial e diferenciante. Mas isso não significa que não haja *nuances* inesgotáveis entre os textos, entre aquilo que desencadearam, etc. A assinatura é aquilo que faz com que nenhum possa ser apresentado como tradução ou interpretação do outro. Cada um deles é múltiplo e insubstituível.

Por isso a relação entre “conceito” e “idioma” é essencial.

Sim, é essencial. Mas um idioma é aquilo que escapa sempre, não é possível apontá-lo, ele é aquilo que supomos como ruptura quando perdemos o pé na interpretação, quando aquilo que parecia um solo estável, se esgueira e nos faz vacilar, por muito que se argumente. E precisamente por isso é que um conceito não é aquilo que se apresenta como tal. O conceito vai-se formando, vai ganhando consistência na escrita de alguém e nela existe. Mas só há consistência na fuga à totalização. Não há um idioma que exista previamente, nem que como tal se apresente à leitura. O idioma forma-se na escrita, expõe-se nela como um desajustamento. A criação e o simultâneo retirar-se dos conceitos implicam como tal, sobretudo, um não saber de onde vem o conceito, nem que possíveis ele abre. O conceito não vem de nada que se possa assinalar previamente, nem vem de um idioma identificável: “Ah, está aqui este idioma que vai gerar aquele conceito...”. Não é isso. Tanto o idioma como o conceito não vêm de nada que se possa antecipadamente identificar.

Ao fazer-se movimento dessa escrita/pensamento que gera conceitos, o idioma é inimitável, não podendo estabilizar-se ou ser totalmente identificado, é isso?

Sim, é isso. É sobretudo importante não confundir o “idioma” com o “estilo” enquanto alguma coisa de captável, de exponível como um conjunto de marcas e uma sintaxe, ou com uma terminologia. É que o idioma é aquilo que num texto sempre escapa ao reconhecível. Portanto, nós nunca conseguimos apresentar um idioma-Derrida, um idioma-Deleuze... Temos é certos termos que são por eles propostos como conceitos, ou *quase-conceitos*, e que nos textos em que os lemos, ganham sentido, fazem sentido. Mas se esse fazer sentido continua a ser para nós um fazer sentido é porque ele não está disponível e nós somos responsáveis pelo fazer sentido sempre renovado. O que significa que um idioma implica sempre outro idioma. Porque não há lá um idioma, não está lá disponível... O idioma é aquilo que se faz ali... É a questão do “fazer” que volta...



Aflorando esta questão, alertou em diversos momentos da sua ensaística para o perigo do “devir-conceito” de elementos que numa obra literária – e imagino que a afirmação seja igualmente válida para obras de outro tipo – não são estritamente conceptualizáveis.³ Como descreveria a resistência da arte ao impulso teórico?

³ A expressão “devir-conceito” encontramos-na na obra da autora Agustina Bessa Luís, *As Hipóteses do Romance*, p. 33 (Edições Asa, Porto, 1992).

A arte, os objectos artísticos, como qualquer objecto que na sua singularidade nos escapa, não são apropriáveis, são exemplos de resistência, pois nascem expondo o seu retirar-se. Como tal, se se pretende destacar neles certas palavras para as tomar como conceitos – e no sentido em que “conceito” aqui também implica um pouco um fechamento – ignoram-se, ou rasuram-se as relações diferenciais que ali se traçam e que constituem o ritmo daquela forma. Isso não significa que uma obra literária não suscite o movimento de conceptualização, ou que este não exista nela própria. Trata-se de não ocultar aquilo que des-conceptualiza e que é afirmação sem medida.

Destacar a palavra “comunidade” do plano da obra da Maria Gabriela Llansol – creio que este exemplo até é seu –, e apontá-la como conceito, ou tomá-la imediatamente como coincidente com o conceito genérico de “comunidade”... É esse o risco que vê?

É um bom exemplo. Não posso dizer que há em textos de MGL uma estratégia de desconstrução da noção de comunidade, mas a dispersão dos usos desta palavra, as suas variações, não permitem supor uma ideia de comunidade que as unifique, o mesmo acontecendo com as personagens que suportam os enunciados ou que neles emergem. A leitura que busca encontrar ali o verdadeiro conceito de “comunidade” está a projectar na obra teorias, conhecimentos, que pretendem preencher em definitivo os seus vazios, as fugas à significação tão expressamente assinaladas nesses livros no uso do travessão, que assinala a dimensão de apagamento da escrita como inscrição do fora. Portanto, daquilo que nem é conceito nem máxima.

Mas trata-se ainda do risco de eliminar a incongruência...

Claro, sobretudo. Porque o texto é constituído por tensões. As relações de força não se separam do sentido, que as não supera. Elas existem em tensão, não se resolvem, e por isso são incongruentes, como diz. Pretender fazer delas um conceito é pretender reduzir as línguas do texto, apresentá-lo como um discurso monológico. Um texto literário pode corresponder a uma extrema abertura ao inesperado, ao fragmentário, à contradição, à dispersão, a todas aquelas operações irrecuperáveis como sinais de conceptualização explícita e que no entanto podem desencadear conceptualizações importantes. Lembremos Artaud, por exemplo. Há uma variabilidade muito grande da estranheza imediata dos textos literários, daqueles que em certo momento são instituídos como literários, mas sem a inscrição do insensato que potencia realização e anulação, não haveria textos.

⁴ Leia-se o ensaio “A volta do mar”, que Silvina Rodrigues Lopes escreveu para integrar o número 1 da revista *Intervalo*, “O valor” (Edições Vendaval/Diatribé, Lisboa, 1.º Semestre de 2005), nomeadamente a p. 74.

Defende a ancoragem da teoria num exercício particularizado, a cada caso, de aproximação às obras? Chamou à atenção para a “importância da leitura”, que é sempre circunstancial, pontual, provisória, contra o “conservadorismo teórico”, salvaguardando a singularidade dessa aproximação...⁴ O que pode acrescentar relativamente a isso?

Não sei se consigo acrescentar mais alguma coisa... Porque é disso que temos estado a falar até agora... A leitura tem uma dimensão de ligeireza, que permite um certo abandono da carga institucional, que é também a carga da teoria. Por isso em qualquer leitura há sempre dois movimentos contraditórios. Por um lado, há o movimento que procede por associações, desvios, invenção de um jogo e das suas regras. Por outro lado, há a nossa responsabilidade em relação àquele texto, ao apelo daquele texto, e aos outros a quem nos dirigimos. Responsabilidade que nos liga a todos os textos que lemos e a todos os desconhecidos como possíveis leitores, para além da figura de um destinatário imediato, que está mais ou menos implícita. Daí decorre a exigência de um cuidado da leitura, uma atenção àquilo que está para além ou aquém do conhecimento e que passa necessariamente pela atenção àquela forma única, cuja lei não nos é perceptível e que pomos em jogo, sem lhe fazer violência. É que um texto, não existindo em si mesmo, não deixa por isso de ser insubstituível, de existir sempre numa distância inultrapassável, que deve ser aceite como tal. A responsabilidade de quem escreve passa pelo cálculo da relação com os outros textos, mas vai para além dele, até certo ponto apagando-o. A leveza da leitura não existe sem o apagamento. Nisso se distancia das pretensões à dominação que começam na afirmação do eu.

Porque efabulamos sempre que lemos, e sempre que escrevemos sobre o que lemos?

Sim, é sempre possível a efabulação, que faz parte do testemunho. E, para além da efabulação, há aquilo em que os textos nos afectam, e que nós desconhecemos, que não é sequer susceptível de ser conhecido, mas que nos desloca para uma interiorização melancólica sem a qual a hetero-afecção seria totalmente dissolvente. E então isso constitui uma certa conjugação de forças que desviam daquele tipo de cálculos que a escrita também supõe. Há uma estratégia quando se escreve um texto, que era o que eu referia quando falava de um destinatário, e que tem a ver com as instituições, etc. Tudo isso é de algum modo interrompido pela tal efabulação que nos afasta do estrito conhecimento. Mas, não só a efabulação: uma interrupção súbita, uma palavra que está fora do sítio... Imensas coisas que podem atrair o leitor e não faziam parte de uma intenção explícita. É essa dimensão da leitura que importa salvaguardar, e daí decorre a relação entre teoria e leitura, de que temos vindo a falar.

Essa dimensão traz, enfim, alguma liberdade à teoria...

Exactamente, até porque, não esqueçamos, arte é aquilo a que nós chamamos “arte”, num sentido extremamente vago, que pode ser o do “nascimento da arte” que acompanhou a emergência do homem, o do “fim da arte” como assinalar da consciência da arte enquanto arte a partir do desaparecimento dos deuses, o da arte como “museu imaginário”, etc. Seria um contra-senso pensar algo que nós sabemos que só existe como potencial de transformação a partir de conceitos e regras que fossem sendo estabelecidos de uma vez por todas! Deixando de aparecer como emanação directa de mundos fechados, das musas, do génio, a arte apresenta-se a si mesma como pensamento e assume a efemeridade e o segredo das suas formas. É isso que as instituições parecem não suportar, dissimulando-o com teorias que enquadrem, que façam reconhecer, o que assim pode rodar sem a mínima tensão, inerte.

Discutindo as teses estabelecidas por Nelson Goodman em *The Languages of Art*, disse, porém, que também não deveríamos substituir a pergunta “o que é a arte?” pela pergunta “quando há arte?”, já que isso equivaleria a passar da ideia de uma essência da arte para o relativismo da sua função.⁵

Qualquer objecto, qualquer obra de arte ou qualquer texto tem de ser considerado na sua dimensão de inactualidade. A arte nunca está adstrita a nada, nunca está limitada por nenhuma situação, porque ela é potência num sentido que não é o de destinação prévia, e se pode dizer como potência de abertura. Mas dizer isto é já partir de uma ideia de arte, que embora vaga, é condição da repetição da palavra. Goodman quando enumera um conjunto daquilo a que chama sintomas da arte, está a compor uma ideia de arte. Para ele nem tudo funciona como arte, é preciso que num certo contexto o objecto em questão apresente aqueles sintomas, e nada diz que qualquer objecto esteja disponível para isso antes do encontro que o elege e nessa eleição o altera.

O problema que a pergunta “quando há arte?” coloca é o de se acentuar o lado de recepção e com ele a ideia de que há uma função que se cumpre. A isso contrapõe-se a valorização da *poiesis* enquanto aquilo que escapa à finalidade, ao exercício de uma função.

A esse título, para além disso, escreveu que a teoria não pode constituir-se numa espécie de “argumento de autoridade”, transformando “em regra aquilo que é da ordem do exemplo”.⁶

Qualquer teoria, tem sempre uma pretensão totalizadora, que é a de descrever, descrever de um modo neutro... descrever, estabelecendo leis. Dessa pretensão nasce um conflito entre a teoria e aquilo sobre que teoriza e que não cabe nos

⁵ “A literatura como experiência”, *op. cit.*, p. 14.

⁶ Segundo se lê na p. 55 do texto “Resistir às máquinas identitárias – sobre *Portugal Hoje. O Medo de Existir*, de José Gil, e “Fado, Futebol, Fátima, Foices e Martelos. Combates pelo senso comum no século xx português”, de Luís Trindade”, número 3 da revista *Intervalo*, “A fuga” (Edições Vendaval/Diatribes, Lisboa, Maio de 2007).

⁷ Na parte 1, “A problematização da Teoria da Literatura”, do cap. IV, “Legitimação e institucionalização da literatura como questões actuais da teoria”, de *A Legitimação em Literatura* (Edições Cosmos, Lisboa, 1994), pp. 403-404.

limites que lhe são impostos. Pode dizer-se que a teoria se separa da obra através da imposição de um olhar classificador. Mas nem sempre é isso que sucede. A pretensão de distância, de separação, existe à partida como uma escolha do conhecimento – colocar problemas, como por exemplo a questão do “idioma”, da “assinatura”, do “comum”. Só que a teorização não é senão o ponto de partida, ela vai-se suspendendo, colocando-se entre aspas. Eu acho que só há teoria entre aspas. Porque há, ao mesmo tempo, uma implicação. Em tudo o que se escreve há uma dimensão de implicação e, portanto, nunca há neutralidade. Nunca se pode supor que a partir dali se estabelece um conjunto de regras e conceitos aplicáveis a tudo, válidos em geral. A importância de não ignorar isso prende-se com o problema da emancipação tal como Jacques Rancière o coloca ao afirmar a exigência de acabar com um tipo de pedagogia que supõe um lugar do saber, o do Mestre, sempre inatingível. Aquilo que se escreve, até certo ponto, tem que valer enquanto aquilo que é escrito e não porque foi escrito a partir de... E nisto não há qualquer falta de reconhecimento, não há uma ingratidão em relação àquilo de que se partiu. O próprio escrever já é a gratidão; o próprio pensar já é um gesto de gratidão, já é um gesto de louvor, de exaltação...

No livro *A Legitimação em Literatura*, problematizando a disciplina que de resto lecciona, Teoria da Literatura, cita um texto de Jacques Derrida, apresentado no colóquio “The States of Theory” (1990), onde o autor faz radicar a possibilidade da teoria precisamente na sua instabilidade e fragilidade.⁷ Como daria conta dessa condição precária?

Instabilidade e fragilidade são constitutivas das teorias na medida em que nelas exista uma preocupação com a sua construção e institucionalização, a qual implica a distância de si a si-mesma. Na área das chamadas ciências humanas, esse procedimento ganhou uma grande evidência. Foi posto em evidência como as teorias podem ser fundadas em dogmas ou mitos de que não têm nenhuma consciência. É o caso do mito do contexto, ou do seu oposto, o dogma de uma traduzibilidade universal. Ora, teoria, num sentido lato, que é o da passagem que refere na sua pergunta, é um nome para a atitude crítica de análise de textos na sua duplicidade: enquanto portadores de imposição ideológica e enquanto ruptura com a ideologia, com qualquer ideologia. Este tipo de ruptura não afirma algo reconhecível, mas a ruptura enquanto tal é o único signo da inscrição do dizer, do movimento diferenciante, no dito. É por isso que qualquer teoria existe desconstruindo-se.

Conforme expõe nesse texto, a perversão da teoria residiria na sua conversão em sistema: por um lado, *corpus* estável de normas e modelos erigidos em metodologia a aplicar em campos delimitados; por outro, princípio transversal regulador de todas as práticas

discursivas. De que modo evitar o desenvolvimento dessas tendências, aparentemente contraditórias?

Não vejo que haja muita contradição entre a perversão da teoria que consistiria num *corpus* de normas, modelos, etc, e a perversão da teoria funcionando como princípio regulador de todas as práticas discursivas. Acho que isto vai no mesmo sentido, não é? Ela institui-se como princípio regulador de todas as práticas discursivas exactamente na medida em que pretende estabelecer um *corpus* teórico definitivo. Não vejo bem a contradição...

Falava de “tendências contraditórias” no sentido em que o primeiro caso poderia derivar na ideia de especialização – isto é, na ideia de uma espécie de especificidade idiolectal da teoria consoante a circunscrição disciplinar –, e em que o segundo apontaria, ao invés, para uma disposição pluridisciplinar da teoria – encontrando precisamente nela os meios para tornar-se dispositivo regulador geral dos vários campos de saber ou práticas.

Pois, agora estou a perceber aquilo que quer dizer. O que estava implícito nessa ideia de perversão da teoria era a ideia de uma teoria que pretendesse servir de referência universal, pela qual todas as outras devessem conferir os seus parâmetros embora adequando-os às respectivas áreas. Não podemos ignorar que os saberes se organizam por áreas, que se apresentam como arquivos sujeitos à revisão continuada de problemas, regras, interpretações e conceitos, que compõem um *corpus* teórico. Nessa medida há especializações. Porém elas não são naturais, foram instituídas e são mantidas por forças que, enquanto forças instituintes, se dissimulam. A explicitação dos procedimentos instituintes não conduz necessariamente à alteração dos saberes e da sua organização, no entanto, quando essa explicitação nos mostra que tal situação não existe em obediência a uma necessidade, mas é construída com base em pressupostos injustificáveis de um ponto de vista ontológico, ela abre para a possibilidade e o dever de mudança, através da alteração das relações poder/saber. Acho que há esse duplo movimento de não se poder, por um lado, ignorar a especialização e, por outro, de não ficar refém da especialização, não ficar fechado numa especialização e, desse modo, procurar aquilo que noutros domínios do saber possa interessar, possa desencadear ideias – a questão é sempre essa, ver o que é que pode desencadear ideias, vindo dos diversos campos que, na verdade, não são fechados.

Dado esse duplo movimento, qual será o papel da teoria na manutenção ou perturbação da autonomia das disciplinas?

É sobretudo o pensar da materialidade-imaterialidade da linguagem, o tornar explícita a atenção, em qualquer área, à dimensão de linguagem das teorias enquan-

to textos que são. A designação de “teoria”, sem mais especificações, surgiu em departamentos de literatura de universidades americanas. O exercício de análise de textos literários, que os mostrava como composições intotalizáveis, deu lugar à problematização do princípio hermenêutico de unidade dos textos e à verificação de que qualquer teoria, o ser teoria da teoria, é leitura e é escrita, leitura de leitura e escrita de escrita, num movimento sem princípio nem fim. Fica assim exposta a responsabilidade de deixar em aberto o jogo das interpretações para além da resposta que é a leitura. Sendo que esse jogo não pode ignorar as cláusulas institucionais enquanto dispositivos de controle das interpretações. Daí que a teoria não possa ser teoria pela teoria, tal como a proposta de *close reading*, num sentido estrito, se mostra inaceitável. Os textos não podem ser entendidos como sistemas fechados. Pelo contrário, os vazios que os abrem são condição para que haja resposta e não simples repetição, intensificação ou desenvolvimento.

O pensamento da escrita enquanto leitura, e vice-versa, tem consequências, ao mostrar que em cada lance se joga a responsabilidade de quem escreve, a responsabilidade de haver futuro. Por isso as teorias não são exteriores à exigência de justiça, anterior ao conhecimento e princípio de resposta.

Aquilo que se passa na leitura de textos literários pode passar-se na leitura de outros textos, ou de imagens, na medida em que a linguagem faz parte da percepção, que a esta se não reduz.

Por último, sente que estas são questões que a ocupam enquanto professora universitária? O que pensa acerca do ensino da teoria?

O ensino da teoria é decisivo quando permite ir contra a espontaneidade de uma concepção da linguagem como transparência, da linguagem como aquilo que permite, como dissemos, descrever objectivamente, comunicar, etc., e assim nos auxiliaria a aceder à verdade que estaria fora da linguagem. Ora, na medida em que contraria esse movimento, a teoria e o seu ensino são decisivos, em todas as disciplinas das humanidades. Nas outras, também, por acentuar a atitude crítica e a salvaguarda da diversidade. O que é decisivo na teoria e no seu ensino é isso: mostrar como as construções dos factos e das coisas enquanto construções fechadas que se pretendem verdades iludem a sua realidade precária, de fábulas, e mostrar ao mesmo tempo como há textos e obras de arte, em que, na assunção do efêmero, se inscrevem testemunhos não testemunháveis, destinados a passar para além de si, apagando-se. ●