

A abertura ao imprevisível. Literatura, contingência e resistência

Entrevista com Silvina Rodrigues Lopes por Eduardo Jorge de Oliveira

A entrevista com Silvina Rodrigues Lopes ocorre no contexto do lançamento do seu livro *Carlos de Oliveira, a proximidade da distância* (Edições do Saguão, 2025). Com um duplo objetivo, a saber, traçar um breve panorama da imaginação crítica da autora e situar a presença da obra de Carlos de Oliveira ao longo de um percurso admirável no âmbito dos estudos literários, a entrevista apresenta algumas de suas reflexões. Na quarta capa de seu mais recente livro sobre o autor de *Finisterra*: “Ler Carlos de Oliveira é entrar num emaranhado de fios e de temas indestrinçáveis através dos quais se formam confrontos e se abrem brechas, que anunciam desequilíbrios insolúveis entre o exame, a imaginação e a encenação que os organiza, compondo desse modo o livro”. Ao longo da entrevista, Silvina Rodrigues Lopes expõe os limites da interpretação de textos literários bem como os limites da representação no próprio ensino da literatura. Com isso, mostra que o exame crítico pode muito bem respeitar o ato imaginativo posto em circulação pelo ensino, pela pesquisa, mas, sobretudo, pela produção literária. Com obras sobre Maria Gabriela Llansol, Agustina Bessa-Luís, Herberto Helder, e o próprio Carlos de Oliveira — para mencionar apenas alguns dos autores por ela estudados —, Silvina Rodrigues Lopes tem obras incontornáveis para aquelas e aqueles que desejam se aproximar da teoria literária e das relações entre literatura e pensamento, como *O nascer do mundo nas suas passagens* (edições do Saguão, 2021), *Anomalia poética* (Vendaval, 2005), *Literatura, defesa do atrito* (Vendaval, 2003), *A legitimação em literatura* (Cosmos, 1998). Silvina Rodrigues Lopes é professora catedrática aposentada de Teoria da Literatura da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, mas também é editora, tradutora, crítica e investigadora.

1. O ponto de partida — e de chegada — da conversa com Silvina Rodrigues Lopes é o livro *Carlos de Oliveira, a proximidade da distância* (edições do Saguão, 2025). Nesse livro, a autora entra “num emaranhado de fios e de temas indestrinçáveis através dos quais se formam confrontos e se abrem brechas” como se lê na quarta

capa. Ao explorar brechas através do próprio formato que o ensaio proporciona como objeto textual singular, ao analisar a formação dos confrontos entre as mais distintas textualidades, a autora de *Literatura, defesa do atrito* (2003), produz uma obra autônoma mesmo para leitores que não são familiares com a obra de Carlos de Oliveira, mais precisamente com *Finisterra*, isto é, o ensaio mante-se autônomo muito embora seja uma leitura de uma obra literária. É por esse motivo que buscaremos nos interrogar sobre o estatuto da crítica literária e dos seus laços com a teoria literária. A primeira pergunta que surge, portanto, baseia-se na condição isomórfica entre o ensaio crítico em questão e a própria dimensão movediça de *Finisterra*: quais seriam as resistências em comum que ambos possuem à representação e a instrumentalização da linguagem?

Há entre os textos literários, ensaísticos e filosóficos uma preocupação com a escrita que se concretiza na sua resistência a serem resumidos, da qual decorre a multiplicidade de leituras a que dão lugar, que, contingentes, vão ao encontro da sua contingência e da resistência neles a qualquer contexto. Quaisquer que tenham sido as intenções de quem os escreveu, recusam, tanto na escrita como na leitura qualquer pretensão de unidade que os colocasse sob um método, um tema ou uma finalidade. A abertura ao imprevisível é, portanto, uma característica desse tipo de textos, embora em graus diferentes, pois este é maior nos textos literários, uma vez que a escrita deles não aceita quaisquer constrangimentos exteriores a ela. É menor nos textos filosóficos, que constroem problemas mostrando os seus enquadramentos, como estes se tornam insustentáveis e como não é apenas o discurso argumentativo que lhes importa. Quanto aos textos ensaísticos, eles respeitam certas exigências, como a da escolha de textos e/ou temas sobre os quais o seu pensamento incide. Essa escolha permite-lhes serem menos organizados e mais ecléticos, o que aumenta o seu grau de relação com o imprevisto. Pode haver crítica num ensaio, mas ele é irreduzível a crítica. Quanto à crítica literária, entendida como exercício de avaliação de um livro, ela só pode fazer sentido quando arrisca mostrar alguma coisa que vem perturbar a aceitação de ideias fossilizadas sem decidir pelo leitor o que fazer face a elas. Entendo que a teoria literária procede ao estudo que permite abandonar conceitos que são obstáculos à leitura — por exemplo, o de autor e o de representação — e refletir sobre as implicações desse abandono. O seu mérito é o de contrariar qualquer autoritarismo, seja ele impressionista ou científico-técnico. No ensaio que escrevi a partir da leitura de *Finisterra*, encontrei no livro motivação para pensar e escrever sobre diversas temáticas que me interpelaram e motivaram. Não estive no meu horizonte apresentar uma explicação do livro, mas entender-me com ele, acolher aquilo que a leitura me dava a pensar e relançá-lo nas circunstâncias específicas de uma escrita, que não tinha a pretensão de dominar completamente e que frequentemente me surpreendia. Reconheço-me responsável pelas interpretações, associações e desvios em que me emaranhei e de que não terei inteiramente consciência. O texto que escrevi é

autônomo, porque nunca o poderia deduzir de *Finisterra*. Mas não é autônomo porque sem esse livro e sem outros livros que li, ele não poderia ter sido escrito. A “dimensão movediça” por si observada no livro de Carlos de Oliveira, refere exatamente aquilo a que sou mais sensível, o abalar do imaginário, das suas ficções de certeza.

2. Ao avançar na leitura de *Carlos de Oliveira, a proximidade da distância*, surgem questões próprias à literatura e sua imprevisibilidade dos usos da linguagem (p. 56-57) e “as mudanças dos usos da linguagem” que participam “das mudanças do mundo” (p. 78). Esse aspecto é recorrente em outros livros tais como *Literatura, defesa do atrito* (2003), *O nascer do mundo nas suas passagens* (2021). A partir de vossa experiência de escrita e de ensino, como lidar com essa inadaptação da literatura como um problema permanente em relação à linguagem instrumental, comunicacional e mesmo epistemológica quando textos literários são utilizados para ilustrar teses?

A ideia de representação e a de instrumentalização, baseada nela, são redutoras da dimensão poética das vidas dos seres humanos. A relação de adequação, entre aquilo que se apresenta como representação produzida por certos aparelhos técnicos (caso da fotografia) e as coisas do mundo não existe sem a aplicação de convenções (enquadramentos e outras), o que faz com que, como disse Roland Barthes, a sua composição seja da ordem do *studium*, da leitura socialmente partilhável. Mas a imagem fotográfica, ainda segundo Barthes, pode tocar aquele que a olha (*punctum*), apelando a uma proximidade, que não é a da representação, o que mostra, a ausência de fundamento da crença nela. *Finisterra* coloca várias possibilidades de se considerar a afirmação ou a negação de meios ou formas de representação. A mais sugestiva diz respeito ao uso da linguagem verbal. Dado que ela não é um sistema fundado, isto é, emanado de uma origem que estaria no seu centro, não é redutível a usos instrumentais. No entanto, a vinculação da linguagem à representação é suporte da sua instrumentalização em muitos usos da linguagem, que a tomam como código de relações invariáveis entre designações e estados de coisas. O funcionamento da linguagem como instrumento, ferramenta, que ocorre em diversas práticas básicas de sobrevivência e comodidade, não impede que fora dessas circunstâncias um uso desse tipo seja redutor e inaceitável. A condição humana enquanto exigência ética de respeito dos outros enquanto outros, isto é, da singularidade de cada um, implica a negação de um absoluto da instrumentalização da linguagem, que a confunde com uma função generalizante. Mas não é apenas aí que a possibilidade de conceber a linguagem como representação é afastada. Também na relação com a natureza, o desprendimento, perda do sujeito e contacto com o irrepresentável, introduz na experiência não subjetiva uma promessa de participação do infinito.

Não associo a palavra “uso”, a que recorro nas passagens que cita e noutras, ao que frequentemente se espera e que viria da sua etimologia, o útil. De acordo com

Wittgenstein, a significação ocorre no entrelaçamento entre os jogos de linguagem e as formas de vida que suportam esses usos. Nesse entrelaçamento, há obediência a regras e, também, possibilidade da sua alteração que corresponde a novas interpretações o que confere àqueles uma certa instabilidade. Ou seja, abre-se a possibilidade de usos inventivos. É a essa possibilidade que me refiro quando falo de “mudanças dos usos da linguagem”. Essa invenção/alteração sublinha a imprevisibilidade do que nasce na escrita, do que nela acontece ou se inventa e permanece impreciso, entregue ao leitor para que, no respeito pelas palavras escritas, invente por sua vez a partir da sua experiência. Nas expressões que cita, associei os dois tipos de mudança porque creio que mundo e sentido são inseparáveis e correlatos. As novas descrições de coisas do mundo correspondem a novas experiências de relações que alteram a percepção delas. Não digo que, responsavelmente os textos literários possam ser utilizados para ilustrar teses. Quando são chamados em apoio daquilo que se pretende defender é apenas porque se encontram neles formulações com as quais se concorda. São afirmações ou argumentos de que nos apropriamos, assinalando, conseqüentemente, o texto de onde provêm. Penso que aquilo que se escreve a partir de um texto literário é da ordem da investigação de problemas cuja construção foi motivada/auxiliada pelo texto lido, com a ajuda de tudo o resto (experiências, incluindo leituras e dúvidas).

3. Seria a diferença entre fantasia e imaginação (80-81) um ponto fundamental para os estudos literários? A partir de *Finisterra*, quando se considera a maquete – “a celebração do mundo e das suas metamorfoses não anunciáveis” (83) – chega-se ao “problema da escrita literária” (84). Ao que parece, a literatura e o mundo têm muito mais em comum do que texto e autor, pois a primeira “não [é] epistêmica, comunicacional, informativa”, nem muito menos quer o que lhe colocam “como rotulo” (84).

O que me inspirou aí foi a distinção que Coleridge faz na *Biografia Literária* sobre esse assunto: para ele a fantasia seria uma capacidade de associar e selecionar memórias — seria pura especulação espontânea, digo eu — enquanto a imaginação supõe a criação. Entendo que a imaginação implicada na escrita é a imaginação criadora e que esta é condição para que a escrita seja impregnada por uma assinatura indecifrável, que a passagem de quem escreve deixa inscrita no texto, e que nele interrompe os vários tipos de discurso, criando uma hesitação sem fim. Em *Finisterra*, a espontaneidade da fantasia existe nas personagens que, como os camponeses, têm a mente impregnada de um imaginário opressivo, uma realidade ideal como caminho para um depois da morte, que lhes ocupa a memória e recalca neles o desejo de mudança. Em oposição à continuidade com essa tradição, em *Finisterra* criam-se imagens isentas de qualquer doutrina, que nascem e fazem parte de uma infância em devir, colocando o espanto de que ela é capaz como criador de um ímpeto de alteração que, no limite da catástrofe, permita pensar, em cada instante, como continuar.

4. Permita-nos voltar um pouco para *A legitimação em literatura* (1994) sobretudo quando ela se institucionaliza e talvez o âmbito acadêmico tenha um papel relevante. Como a experiência literária pode marcar intervalos mais frequentes entre o que é ensinado e o que é apreendido? Pode-se pensar em um jogo para a tarefa da crítica? A partir da noção de jogo, por exemplo, onde o poema “Estrelas”, de Carlos de Oliveira, é detalhadamente analisado (pp. 467-468) e tal análise leva os leitores à seguinte afirmação: “O jogo, tal como a experiência, é então afirmação e suspensão da lei. Como tal, não participa da oposição entre o necessário e o arbitrário, mas vive da tensão entre a instituição e obra” (p. 468). Caberia ainda à crítica a invenção de jogos dentro da autonomia do texto literário ou tal autonomia estaria desfeita?

Em finais do século XIX, o ensino da literatura foi introduzido como disciplina escolar, acompanhando por isso a época da sua institucionalização. A perspetiva historicista dominante projetou um equívoco sobre esse ensino, pois, sem deixar de afirmar a autonomia, procedeu como se ela não existisse. Para alguns, tratava-se de situar a literatura historicamente, fazendo dela um espelho da evolução. Para outros, na sequência do romantismo, ela era um lugar de realização da verdade, que Friedrich Schlegel estabelecera ao definir a poesia como “um devir universal progressivo”. A visão historicista, que contrariava a defesa do múltiplo, especialmente apresentada por Diderot, assumiu diversas facetas e prevaleceu no ensino e na crítica literária até muito depois do corte com ela afirmado por alguns movimentos modernistas. Apenas depois dos formalistas russos, de Bakhtine e de outros, o *New Criticism* veio mudar o rumo dos estudos de literatura e a crítica literária. Por um lado, ao teorizar aspetos tão importantes como a falácia intencional, retirou-a do esquema da representação e da ligação com a história, neste suposta. Por outro, ao promover a ideia de texto em si, fechou-o num circuito organizado, sem trocas com o exterior. O jogo como captação da atenção para a mudança coloca diversas exigências à crítica. A primeira: sem pôr de parte a instituição literária e, por conseguinte, aquilo que liga as conceções sobre literatura de certos textos a outros, abandonar a pretensão de os fazer derivar de regras comuns. A segunda: a literatura enquanto jogo com regras secretas precisa de ser interpretada, cabendo à interpretação, com os seus métodos próprios, científicos, apresentar as interpretações corretas. Só com a crítica da pretensão de tornar científico aquilo que institucionalmente não obedece a regularidades se foi abrindo a possibilidade de valorizar uma autonomia do discurso crítico enquanto discurso sobre os textos que, respeitando a sua letra, não deixa de ser resposta e contra-assinatura dos mesmos, o que, independentemente de suscitar a vontade de confirmação ou refutação daqueles, vai fazer parte de uma sequência de interrupções da certeza. A ideia de leitura como jogo veio com a crítica do estruturalismo e inspirou-se no pensamento de filósofos franceses que publicaram a partir dos anos 60, dos quais se destacam Deleuze, Foucault, Derrida e Lyotard. Nos dois últimos, há um

pensamento da linguagem que os aproxima do Wittgenstein da época que começa com a escrita das *Investigações Filosóficas*. A aliança do ético e do estético na arte, aparece então através da colocação da exigência absoluta de ser justo, a qual se não identifica com o direito, que, no entanto, a supõe. Ela afirma-se como imanente à liberdade da condição humana de que decorre a possibilidade do mal radical, a violência contra a singularidade de qualquer outro. O prazer do jogo não é incondicional, não é aceitável recorrer ao jogo para iludir recorrendo a truques. Por outro lado, aquilo que se designa por arbitrário pode ter motivos e razões que a razão desconhece. Os acasos que os jogos contemplam não podem ser considerados como arbitrários. Isso faz com que nos textos literários todas as situações sejam, simultaneamente, exemplos possíveis delas (por exemplo, exemplos de jogos) e não apenas isso, também o testemunho inconfundível e inadiável de quem escreve para além do rigor que a consciência lhe permite. A invenção de jogos pela crítica, sempre que possível, é assinalada nela como tal. A cláusula de discurso ficcional, atribuída ao literário, e que, como se disse, não o impede de ser também testemunho, estende-se a todo o texto na leitura dele. Quanto à crítica, nela os limites entre os dois tipos de discurso, são nítidos, uma vez que quem escreve se responsabiliza por respeitar a letra do texto e pelo que escreve sobre ele e com ele. Por conseguinte, aquilo que neles seja ficção deve ser assinalado, o que significa que o poder de dizer tudo, que institucionalmente é conferido à literatura não o é em relação ao discurso crítico, assumido por quem escreve em seu nome e respondendo por isso, o que constitui uma salvaguarda da literatura. Por isso, a crítica literária não deveria fazer afirmações injustificadas.

5. A partir da questão precedente, gostaríamos de perguntar se seria possível desenvolver uma reflexão sobre o ensino para além da transmissão de conhecimentos como é possível ler em “Do ensino como ofício inquieto” (*O nascer do mundo nas suas passagens*, 2021, pp. 117-135). Como considerar o ensino da literatura, por exemplo, a partir de uma obra tão metamórfica quanto *Finisterra*? Haveria formas de desautomatizar o ensino, a teoria e a própria relação com mundo?

O ensino enfrenta os vários fantasmas que atravessam a relação com os textos quando reconhece que não há um conteúdo a extrair deles, não porque não haja conhecimento neles, mas porque, como disse Roland Barthes, “a literatura desvaira os saberes”, indicando assim que eles estão lá, não para serem fixados, mas sim movidos do lugar fixo em que estão colocados. Segundo o “inventor de jogos”, do poema de Carlos de Oliveira, trata-se de mudar de perspectiva para ver o movimento. Ensinar passa por ajudar a desencadear a imaginação criadora, aquela que recebe a memória alterando-a. Só assim se educa e desenvolve a capacidade crítica em simultâneo. Isso faz parte da literatura enquanto ensino do ensinável, no caso, a importância do perspectivismo na atenção às coisas do mundo, próximas e distantes. Na prática de ensino, o propiciar diversas perspectivas de leitura pode surgir do contacto com textos

diferentes, e não apenas literários, o que se destaca é a necessidade de examinar de diversas maneiras para adquirir aquilo a que se chama espírito crítico. Trata-se de suspender metas apertadas e admitir que é preciso tempo para a apresentação e discussão de leituras. É preciso abandonar a formatação de discursos, um fator terrível de automatização que entrava a possibilidade de pensar e participar do mundo. O mais importante da teoria é a argumentação e exemplificação a favor da heterogeneidade dos textos. Por isso, sim, o metamórfico, que se opõe às cadeias intelectuais de transformação, técnica, propicia a promessa, e o ato que nela se cumpre, de perceber melhor e agir melhor, sendo *Finisterra* um apelo e um exemplo, uma concretização.

6. Continuando a conversa sobre o ensino e suas conexões com a pesquisa. Permita-nos em citar um fragmento do ensaio “A paradoxalidade do ensino da literatura” que foi publicado em *Literatura, defesa do atrito* (2003/2012) onde lê-se: “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” (2012: 98). Entre ensino, pesquisa e crítica, como construir subtilidades entre tarefas tão afins e tão distintas? E como *Finisterra* poderia nos ajudar a circular entre essas três instâncias?

Na passagem que cita, destaca-se a importância dada à análise dos textos. Não há interpretações sem análise, e por isso esta tem de fazer parte da leitura. Por exemplo: perceber que eixos de oposição vão sendo definidos e como se cruzam; verificar as construções retóricas e as recorrências; perceber como as imagens se integram na narração e nas descrições; observar a construção das personagens, os diálogos entre elas e as circunstâncias em que surgem. Entre os muitos aspetos que podem ser objeto de análise minuciosa há alguns mais estruturantes e outros cuja importância, por motivos inexplicáveis, é decisiva para uns leitores e não para outros. O jogo entre os elementos destacados na análise vai dar corpo à interpretação, a qual se apresenta como resposta ao texto e não como a sua verdade, pois esta está em tudo o que foi escrito, mas não dividida como as peças de um puzzle. Daí que os textos não deem lugar a certezas, mas suscitem muitas dúvidas. A fruição deles é inseparável dos abalos que provocam. A crítica acompanha a pesquisa e o ensino. Todo o texto é ensino. Aprende-se ao pesquisar e ao escrever. A crítica participa de um e de outro desses aspetos, mas a escrita é limitada quando não deixa que o inesperado a desvie e permita que se veja as suas aporias. *Finisterra* não deixa de ter presente o problema irresolúvel que é a existência de documentos que guardam ao mesmo tempo as memórias de que alguém teve consciência e a ilegitimidade delas.

7. Digamos que a imaginação seja um espaço social que permanentemente é ocupado por um jogo contínuo e descontínuo das figurações. Geralmente a representação torna-se a dimensão mais estável para os estudos literários que, junto de um projeto historiográfico ocupa as mais diversas categorias literárias no plano institucional. Ora, ao ler o ensaio “Poesia: uma decisão” publicado na revista *Aletria* (Belo Horizonte, 2003) observa-se que a poesia dispõe de uma resistência como pode-se afirmar com Jean-Luc Nancy (1997). Citando uma parte do vosso ensaio: “A literatura, ou a poesia, para utilizar uma palavra diferentemente equívoca, é, pelo menos desde o romantismo, pensada como uma das radicais maneiras de desfixar o imaginário, isto é, de desfazer as fórmulas susceptíveis de produzir imagens manipuláveis e redutíveis a um valor de troca”. Seria possível ler *Finisterra* a partir do registro da poesia?

A historiografia, mesmo quando pretende descrever sem encontrar sistemas, implica sempre ordenação temporal e seleção. Ora, quando Walter Benjamin fala de “escovar a história a contrapelo”, temos nessa imagem afirmada a possibilidade de haver na história aquilo que não foi reconhecido pela historiografia: a memória disso existe sempre em alteração, fazendo parte da promessa messiânica (sem Messias), que é transportada na escrita poética constituindo o seu indomável. Uma vez que não há metalinguagem final, essa memória pode irromper, ou seja, pode ser acolhida e vir perturbar a historiografia ao afirmar a contingência da historicidade, a do momento em que se escreve e se inscrevem relações com o que vem.

8. Embora semelhante à pergunta anterior gostaria de aproximar *Finisterra* da questão do gênero: existiria uma tensão entre linhas mestras do livro como o epos da paisagem e do povoamento com o ethos das formas literárias que ofereceriam uma resistência ao romance como uma forma?

Ler aquilo que se nos apresenta como escrita poética é uma prerrogativa que a institucionalização da literatura afirmou de modo radical, isto é, que não passa pela definição desta. Isso coloca o problema, insolúvel, do que é aceite enquanto tal e do que não o é. Mesmo que se admita que a instituição tem os seus guardas, cabe a cada um forçar a entrada, admitindo que há para si uma porta, como disse o guarda ao homem do campo em “Diante da Lei”, de Kafka. Esteticamente, o dar forma é paradoxal, pois, enquanto finalidade sem fim, como considerado por Kant, o que é criado não se fecha como forma em si, pois, existe dando muito a pensar sem pôr fim à partilha das suas apropriações, isto é, às discussões que suscita. Assim, a forma artística vai-se alterando e permanecendo idêntica através das apropriações singulares que dela são feitas. Concordo que a tensão entre *epos* e *ethos*, que pertence ao gênero romance, se dá em *Finisterra* na tensão entre paisagem e povoamento, na qual se vê traçada a oposição entre a continuidade grandiosa da primeira nas suas formações mais visíveis e as mudanças sociais consolidadas e desmoronadas pelas

paixões humanas. Essa tensão é desvanecida pelas ideologias que se servem de fenômenos naturais para aterrorizar (caso dos fogos, das secas) e prender as pessoas à ideia de destino. No entanto, com o desaparecimento da casa assinala-se que o fim de um tipo de organização social e política não se deve a qualquer necessidade exterior às relações humanas.

9. Nota-se ainda que em Finisterra haveria um conflito no qual nos perguntamos o quão metafísico ele seria, o da infância contra o patriarcado. É como se a memória não conseguisse se estabilizar o suficiente como – novamente – o romance e a agricultura e daí os saltos entre esquecimento e *infans*, isto é, um estado não verbal que se confronta com as mais distintas técnicas de imagens tais como a pirogravura e a fotografia. Até que ponto poder-se-ia associar tais eventos a uma condição patriarcal e moribunda?

São precisos pelo menos dois para que haja distinção e também conflito. Isso organiza-se em torno de duas figurações (figura materna e paterna, que não têm propriamente conteúdo definido) na mente da criança. Desses dois, vai derivar a capacidade diferenciadora. Em *Finisterra*, mãe e pai, são principalmente suportes de maneiras diferentes de ver a realidade e da interrogação sobre elas. A tradição patriarcal enquanto exclusão/subjugação da mulher, para além de existir disseminada em vários momentos da narração, é introduzida sobretudo a partir do tio, que figura a persistência da linhagem patriarcal. Essa figura permite pensar que a tradição “moribunda” está disponível para ser ressuscitada, caso a promessa de “catástrofe serena”, a de novos começos, não seja cumprida. Quanto à infância, ela é um antes da linguagem que vem com ela, como no caso dos desenhos da criança. Ela aprende a desenhar quando aprende a falar. Embora esse período fique fora da memória que é lembrada, ele persiste e expressa-se nas formas artísticas, nelas permanecendo secreto. Quando o homem interroga a criança que foi, desdobra-se criando uma ficção de si, baseada na interpretação dos desenhos, nos quais encontra o impulso criador da infância, que deu intensidade àquilo que a criança testemunhou da sua presença e da presença de outros, bem como do extraordinário da natureza, a começar pelo fogo. Nas suas deambulações noturnas pela casa, ele pretende ir ao encontro do segredo e percebe que não há nada a desvendar, que o segredo está selado em si, nos vestígios dos seus passos, no seu corpo, o que retira à visibilidade diurna, onde as coisas se dão a ver espontaneamente tal como são habitualmente reconhecidas, a passagem entre investigação e escrita. A relação com a infância ocorre na noite. Mostrar o fundo noturno sobre o qual as imagens aparecem valoriza aquilo que torna possível a visibilidade, a incidência da luz sobre um fundo. É do escuro que vem aquilo que não está presente e se repete sempre de outra maneira.

10. Após a leitura de *Carlos de Oliveira, a proximidade da distância*, expressão que não deixa de fazer referência a própria definição de aura de Walter Benjamin, até que ponto não haveria uma relação dialética entre realismo e abstração?

Realismo e abstração são designações de procedimentos artísticos que se apresentam em polos opostos da tensão entre visível e invisível. O realismo sem a participação do seu oposto cingir-se-ia ao que é visto como objeto a ser imitado. Seria apenas repetição do que é visto, imobilismo. A abstração, voltada para dar a ver o que é invisível, propõe-se a retirada do mundo para ver o fora dele manifestado na capacidade artística. Na impossibilidade de sair do mundo, realismo e abstração são ficções que a condição do fazer artístico põe em causa, pois é no mundo, ao ligar-se nele ao irrepresentável do acontecimento, que a arte vê que há invisível e inventa-o, inventa o que não se vê, o que não pode ser nomeado. O que acontece é na desordem do mundo que acontece, dela vem o acaso e nasce o espanto, que interrompem as situações e dão a ver que há o que é preciso inventar fora da suposição de uma ordem universal, divina ou produzida pela tecno-ciência, ambas negadoras do poético. A discussão dessas duas modalidades que se propuseram no entendimento da arte é uma das linhas de investigação de *Finisterra*, livro que, insisto, deixa qualquer solução em suspenso. A proximidade da distância sublinha esse afastamento: a relação sensível, constitutiva do humano, aproxima do acontecimento que o pensamento nela inscreve, desejando. Blanchot, em *L'entretien Infini*: “nomeando o possível, respondendo ao impossível”

11. A arquitetura de *Finisterra* nos transporta à estrutura de uma grande câmera obscura. Seria possível refletir a partir de uma perspectiva cinematográfica onde a montagem seria uma componente crítica?

Sim, há na escrita de *Finisterra* uma certa homologia com a “escrita” cinematográfica, o que é sugerido pelas cenas em que se descrevem imagens que passam num ecrã como se passassem pela retina e nela deixassem as suas marcas, memórias escritas. O movimento das imagens é assinalado na alternância de registo discursivo entre os vários capítulos, deixando claro que não se trata de imagens do mundo determinadas por um centro ordenador, um Grande Arquiteto, nem de criações de uma subjetividade unificadora. A montagem é então o modo como imagens emanadas de diferentes relações — razões, motivos e afeções — se cruzam com a verticalidade infinita das memórias. Na sua homologia com o espaço literário, a câmara escura é um lugar onde as imagens se revelam fragmentariamente, disponíveis para fazerem parte de diversas composições através da montagem. Pode tomar-se essa organização como dispositivo crítico porquanto ela multiplica as possibilidades deste e deixa em aberto tudo o resto — a literatura.