

COGITO IN MYSTERIOUS WAYS

Lilian Honda ¹

Adília Lopes; Contemporary Portuguese poetry; Epistemology.

NEWS RELEASE

Em *Pardais*, livro de Adília Lopes publicado em 2022, cerca de metade das páginas foi dedicada à seção intitulada “Desenhos feitos com a mão esquerda”, composta por reproduções de páginas de um caderno-fichário totalmente manuscrito. Abre-se a seção com uma página que contém apenas a famosa frase do filósofo René Descartes, “Cogito ergo sum”, escrita na vertical (Lopes, 2022, p. 40), sublinhada. Em todas as demais páginas, repete-se um padrão: à esquerda, a reprodução da página do fichário em branco (com exceção da página de abertura da série, que contém a escrita em latim) e, à direita, na parte inferior, a tradução para o português, “penso, logo existo”, com anotação de data, hora, dia da semana e local em que teria sido feita (Figura 1); acima da anotação, uma garatuja, sempre diferente a cada página.

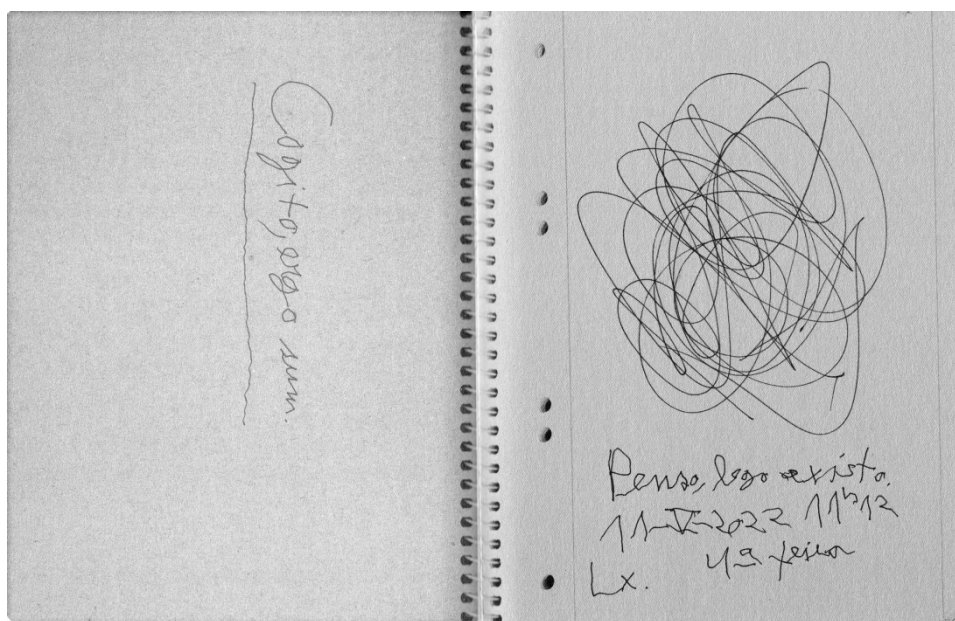


Figura 1: As primeiras páginas da série “Desenhos feitos com a mão esquerda”.
Fonte: Adília Lopes, *Pardais*, 2022, p. 40-41, Assírio & Alvim – Grupo Porto Editora.

A seção “Desenhos feitos com a mão esquerda” tem 25 páginas e corresponde a cerca de metade do livro, que tem outras 27 antes dela, destinadas a poemas. A utilização das imagens não é novidade na obra adiliana. Desde *Manhã* (2015), há a reprodução de um grande número de fotografias da poeta na infância e juventude, acompanhada ou não dos pais, assim como de outros familiares. Na capa de *Bandolim* há um desenho rudimentar da própria autora, datado de 2012, abaixo do qual se lê a

A primeira tensão que se estabelece a partir da inserção dos “Desenhos” em *Pardais* é o questionamento da própria “forma-livro” dentro do livro, revelando a ordem dos discursos “estabelecida a partir da materialidade de seus suportes: a carta, o jornal, a revista, o livro, o arquivo, etc.” (Chartier, *apud* Süsskind, 2004, p. 444). A partir da reprodução sobreposta dos suportes caderno e fichário no livro, é estabelecida uma hierarquia da materialidade da escrita que culmina com o formato livresco canônico. A sobreposição também aponta para a reiteração da síntese da epistemologia moderna, o *cogito*, em diversos âmbitos sociais, representados nos desenhos pela escola, pela empresa e pela cultura.

Outro tensionamento da forma-livro encontra-se na reprodução da transferência, por decalque, de imagens da face dianteira da folha para o seu avesso, que teriam sido mantidas “em branco” no caderno original. A edição do livro reproduz a “sombra” de parte do traçado da garatuja, em correspondência exata com o desenho da página anterior. Trata-se de uma alteração da sucessão linear e progressiva que se espera das páginas de um livro, bem como de uma mudança na delimitação do espaço tradicionalmente destinado à leitura. O decalque indica uma ideia de potência do rabisco, evidenciada pela representação da força da mão que tenta conter a falta de domínio do gesto de desenhar, enquanto a escrita rudimentar revela a hesitação e o movimento trêmulo da tentativa de uma pessoa destra de produzir uma escrita inteligível com a mão “errada”.

O *cogito* sintetiza o fundamento da epistemologia moderna, fundada na filosofia cartesiana do século XVII, que instituiu a primazia da

subjetividade. Para Descartes, o sujeito é a fonte do conhecimento, e o acesso à realidade do mundo material é seu pensamento. Existência e pensamento são, portanto, indissociáveis e compõem a evidência primeira, que dispensa explicações (Silva, 2005, p. 11).

É ele [o sujeito] a sede da certeza de todos os objetos [...]. O homem não se põe apenas diante das coisas para apropriar-se abstrativamente do conteúdo de conhecimentos veiculados na relação sujeito/objeto, mas assume a tarefa de *fundar* na subjetividade todo e qualquer conhecimento. [...] A primeira realidade que é dada a um sujeito pensante não pode ser outra senão o próprio pensamento (Silva, 2005, p. 12-13, grifo no original).

A condução da razão é o método proposto por Descartes para se chegar ao conhecimento e à verdade. As ideias são o ponto de partida e o exercício intelectual proporciona a validação da existência das coisas do mundo, por meio do exame das representações, que são todo e qualquer conteúdo mental oriundo da experiência sensível. Há regras no método cartesiano para se chegar à verdade absoluta: duvidar de tudo, até que a verdade clara e distinta se mostre ao sujeito; dividir o objeto da análise em tantas partes quantas forem necessárias para simplificar o processo; estabelecer um encadeamento ordenado dos elementos e, por fim, sintetizar o conhecimento em um todo coerente. Dessa forma, o sujeito fica livre da inconstância dos sentidos para a consolidação da realidade material. Não é difícil reconhecer nesses passos do método cartesiano a estrutura do pensamento moderno e o fundamento do conhecimento científico, que vigoram ainda hoje.

Essa sumária explicação sobre os princípios cartesianos nos permite apontar algumas relações possíveis entre os “Desenhos feitos com a mão esquerda” e a metafísica moderna. Adília Lopes vincula o *cogito* – “a proposição [...] primeira e mais certa que se apresenta àquele que conduz os seus pensamentos por ordem” (Descartes, 1989, p. 30) – à reprodução das páginas do caderno-fichário, com seus furos na margem e sua espiral, que remetem à ordem e à classificação, bem como a uma reminiscência da vida escolar. Data, horário e localização, expressões da distribuição organizada dos caracteres espacial, temporal e lógico, reafirmam a relação com a racionalidade do pensamento cartesiano. Por fim, a replicação do *cogito*, da datação e da localização a cada desenho alude à repetição dogmática e à padronização de procedimentos próprios da ciência e do

sistema produtivo, que acabaram por se estender a atividades, funções e processos, em todas as áreas do conhecimento.

A potência desordenada e irrepetível das garatujas aparece nos desenhos adilianos em oposição à certeza e à ordem da racionalidade da escrita. A repetição das locuções em letras trêmulas afigura-se como uma tentativa de atribuir às palavras alguma estabilidade, sempre precária. O sentido do conjunto nos é dado pelo rabisco, justamente a representação do gesto indomado e do não lógico, cuja presença desregrada e vigorosa revela de modo zombeteiro a força coercitiva do molde epistemológico implicado no aforismo.

A contraposição da máxima cartesiana ao feitio rudimentar da escrita e dos rabiscos tem um efeito cômico: a ideia de ordenamento racional manifesta pela escrita manual – *cogito*, datas, horários e localização – é recusada pela forma da representação gráfica, que apresenta a aparência vacilante e precária das letras, acompanhada pelo vigor desordenado das garatujas circulares. Os “Desenhos feitos com a mão esquerda” sinalizam, assim, a incoerência entre a razão e as coisas existentes; o efeito risível é causado pela compreensão repentina do fosso existente entre pensamentos ou conceitos e fatos concretos. Em outras palavras, os “Desenhos” revelam o ridículo de uma razão que se desestrutura frente à percepção de que a racionalidade não abrange todas as possibilidades e nuances de “conhecimento do mundo”, ao mesmo tempo em que oferecem acesso a um outro tipo de saber, expresso pelos rabiscos, pertencente ao âmbito do desvio, das margens, do indizível:

Seguindo esse raciocínio, quanto mais “pensante” e racional for o sujeito, quanto mais formador de teorias e conceitos, mais suscetível estará ao acontecimento do riso, pois maior será o choque entre a sua razão e a efetividade. O momento desse embate – o instante de irrupção do riso – corresponde exatamente à oportunidade de alargar a percepção do sujeito que, buscando compreender o contraste, conclui sobre a necessidade de revisão de seus conceitos puramente abstratos (Alavarce, 2009, p. 107-108).

2. O GESTO CANHOTO

A citação a Descartes é expressa de modo evidente nos desenhos adilianos; porém, é possível estabelecer ainda uma relação da seção dos “Desenhos” com o ensaio de Roland Barthes, de quem Adília Lopes era

leitora, intitulado “Cy Twombly ou *nom multa sed multon*”, sobre obras em papel do artista plástico norte-americano produzidas entre 1954 e 1977¹, nas quais há uma espécie de híbrido artístico entre caligrafia e grafite, inspirado na arte de rua, sobre um indefinido fundo abstrato manchado. O título “Desenhos feitos com a mão esquerda” replica a afirmação do filósofo nesse ensaio: “Alguém disse: TW² é *como que* desenhado, traçado com a mão esquerda” (Barthes, 2015, p. 164, grifo nosso). No caso da série de grafismos de *Pardais*, no entanto, os desenhos são apresentados como fruto direto do trabalho da mão “selvagem”, a mão destreinada, e não “como se fossem” traçados por ela. Dessa forma, os desenhos adilianos inserem na obra a corporalidade, que se manifesta no gesto forte da mão e do braço, capturado pelo traçado, que irrompe no espaço de uma escrita carregada de implicações históricas, sociológicas, culturais e filosóficas, subvertendo-lhe o sentido. Assim, a impressão de banalidade, como nos lembra Barthes, não se ajusta ao mecanismo de busca de sentido e ao trabalho de linguagem que despertam em quem os vê (Barthes, 2015, p. 159). Qualquer ideia de ingenuidade ou negligência na série dos desenhos adilianos é negada a partir do título, uma vez que a menção à mão esquerda revela que não se trata de uma prática regular ou espontânea, mas sim da deliberada utilização da mão canhota por uma pessoa destra.

O próprio vocábulo “esquerda” traz em si uma acepção relativa ao âmbito corporal. O termo refere-se a tudo o que está situado do lado esquerdo do corpo; seu sinônimo “sinistro”, cuja origem é latina (*sinistre*), significa “o que é do lado esquerdo”, assim como “canhoto, desajeitado”. O sentido depreciativo promoveu a aproximação de uma característica física a uma implicação moral: a mão esquerda, considerada mais inábil, passou a ter a conotação de inferioridade, assim como de marginalidade, daquilo que se desvia de valores, condutas ou normas. Ao discorrer sobre a obra de Cy Twombly, Barthes (2015, p. 164-165, grifos no original) aponta essa associação histórica:

Esta história etimológica prova suficientemente que ao produzir uma escrita que parece *gauche* (ou desajeitada), TW perturba a moral do corpo, moral das mais arcaicas já que ela assimila a “anomalia” a uma deficiência e a deficiência a uma falta. Que os seus grafismos, as suas

¹ O ensaio foi publicado originalmente no catálogo da exposição *Cy Twombly: catalogue raisonné des œuvres sur papier, 1973-1976*, Yvon Lambert, Milão, Multipla Edizione, 1979.

² TW é a abreviatura com que Barthes se refere a Cy Twombly no ensaio em questão.

composições, sejam como que *gauches*, isso remete TW para o círculo dos excluídos, dos marginais – onde se encontra, bem entendido, com as crianças, com os enfermos: o “canhoto” (ou “esquerdino”) é uma espécie de cego, não vê bem a direção, o alcance dos seus gestos; só a sua mão o guia, o desejo da sua mão, não a sua aptidão instrumental; os olhos são a razão, a evidência, o empirismo, a verosimilhança, tudo o que serve para controlar, para coordenar, para imitar, e, como arte exclusiva da visão, toda a nossa pintura passada se encontrou submetida por uma racionalidade repressiva.

A corporalidade representada pela “mão esquerda” dos desenhos adilianos confronta o aforismo “Penso, logo existo”. Para Descartes, há precedência e prevalência do pensamento em relação ao corpo; é o pensamento que garante a existência material do ser, como explica Franklin Leopoldo e Silva (2005, p. 49, grifo nosso):

Temos então que o ser atingido primeiramente é o pensamento e só o pensamento: pode ocorrer que o ser que pensa possua outras propriedades além do pensar; pode ser corporal ou extenso, por exemplo. No momento, isso não está em questão. Não conheço a totalidade do meu ser nem todas as propriedades que eventualmente o compõem. Mas sei com certeza que, enquanto pensamento, existe e não é corporal, pois *vejo claramente não ser o corpo algo necessário para pensar*. Se o meu ser contém algo mais que o pensamento, será por meio do pensamento que o descobrirei.

A garatuja revela um gesto e, portanto, um corpo, que se contrapõe às implicações do *cogito* no estabelecimento da razão moderna, sobretudo por não atribuir nenhum propósito e nenhum encadeamento coerente ao traçado; apenas o movimento livre e forte da mão esquerda que se opõe a um ato de escrita socialmente modelado e carregado de sentidos.

3. INFÂNCIA DO MUNDO

Assim como Barthes associou a escrita nas obras de Cy Twombly à infância, a mesma relação pode ser feita com as garatujas de Adília Lopes. Os desenhos circulares, produzidos por um único gesto, formando um enovelado com algumas bruscas mudanças de direção, assemelham-se aos primeiros desenhos infantis, formados por um movimento contínuo, em que, muitas vezes, o lápis não é levantado do papel. Na “fase da garatuja”, as crianças descobrem a relação entre os movimentos da mão e do braço e

A infância é *tópos* recorrente na obra de Adília Lopes, não somente pelas prolíficas menções a brinquedos, memórias de acontecimentos, conversas, canções e leituras infantis, como também pela forma assumida por muitos poemas, similares a jogos de palavras e provérbios; ou mesmo pela linguagem rebaixada e/ou lúdica, de “tom” pueril, comumente utilizada pela poetisa. No entanto, assim como ocorre com os “Desenhos feitos com a mão esquerda”, a infância na poética adiliana não cumpre função de idealização de um tempo que se foi nem pretende encenar ingenuidade; configura-se como um dispositivo ou, nas palavras de Paloma Roriz (2018, p. 568),

operação, procedimento, *desajuste* em uma máquina discursiva proliferante: vozes, personagens, citações, referências, datas, notas, colagens, provérbios, em uma permanente desorientação do literário, quando a biblioteca parece então estar próxima de algo como uma boneca: brinquedo que a criança de repente revira, esfrega, martela, sacode “contra as paredes” [...], desfazendo-o em mil pedaços, abrindo seus olhos, esvaziando-o.

No sentido atribuído pela episteme moderna, os rabiscos infantis pré-alfabetização são produtos de uma cognição pré-lógica, pré-operatória e não simbólica, e concernem a etapa da vida humana a partir da qual se espera um desenvolvimento no sentido de superação dessas “insuficiências” intelectuais. De forma cômica, a caligrafia rudimentar e vacilante da frase “Penso, logo existo”, disposta abaixo do rabisco, parece indicar a filiação ao código de subjetividade estabelecido pela racionalidade como o caminho para a superação desse estágio da vida, com toda a normatividade que carrega em si. As garatujas acima da escrita,

num contraponto ao axioma da racionalidade moderna representado pelo *cogito*, negam a concepção de *desenvolvimento* intelectual. Pode-se relacionar a infância sugerida pelas garatujas ao conceito deleuziano de devir-criança, uma “juventude universal” (Deleuze, 2012, p. 73), com “toda a selvageria que lhe é característica, [que] nos arremessa e nos faz penetrar no mundo do intempestivo e do indefinido” (Deleuze, 1988, p. 23). Não se trata, como vimos, da representação do ato infantil de desenhar ou de rememoração da infância, compreendida como uma etapa da progressão em direção à vida adulta, mas de um devir que “é algo ‘sempre contemporâneo’, criação cosmológica: um mundo que explode e a explosão de mundo” (Kohan, 2007, p. 95). O devir-criança não tem relação com a cronologia, não é uma condição ou etapa da vida, mas sim experiência, potência, intensidade e ruptura; uma abertura à imprevisibilidade, à força desordenadora e a outras possibilidades do viver, que irrompe a qualquer momento da existência, criando um novo e indeterminado início.

As expressões “pré-lógica”, “pré-operatória” e “não simbólica”, usadas para qualificar a cognição na primeira infância, foram também aplicadas aos “selvagens”, conforme a analogia tradicional do pensamento ocidental que relaciona o processo de desenvolvimento do ser humano, de criança a adulto, à evolução do conjunto da humanidade de um estado “primitivo” ao “civilizado”. Um exemplo dessa ideia de progresso em direção a um modelo de civilização aparece em *Pre-Historic Times, As Illustrated by Ancient Remains, and the Manners and Customs of Modern Savages*, de 1865, obra do naturalista John Lubbock (*apud* Ingold, 1995, n.p.):

Os selvagens costumam ser equiparados às crianças, e essa comparação é não só correta quanto altamente instrutiva [...]. A vida de cada indivíduo é um resumo da história da raça, e o desenvolvimento gradual da criança ilustra o desenvolvimento da espécie.

Os “Desenhos feitos com a mão esquerda” relacionam o domínio da escrita à racionalidade cartesiana; o âmbito do ágrafo, a garatuja, por sua vez, estabelece uma analogia tanto com a noção de “infância” como, por extensão, à de “bárbaro”. O binômio bárbaro *versus* civilizado passou a produzir e incorporar diferenças e hierarquias: o bárbaro, o primitivo e o selvagem seriam desprovidos de razão e, por não terem escrita, não teriam história. Assim, o devir-criança dos desenhos de Adília Lopes, entendido

como infância do mundo, prolifera-se (devir é da ordem do informe, da mutação, da multiplicidade) e torna-se também o devir-selvagem, uma alteridade absoluta em relação ao civilizado representado pelo *cogito*.

4. O ANIMAL-MÁQUINA E O PARDAL

As dicotomias criança/adulto e selvagem/civilizado colocadas em questão nos “Desenhos” de Adília Lopes derivam da radical separação que a filosofia cartesiana efetua entre corpo e mente. Segundo Descartes, a *substância pensante* (espírito) e a *substância extensa* (matéria), metafisicamente distintas, só poderiam se associar no ser humano, o único dos seres dotado de alma, condição necessária para operar essa junção. A alma capacitaria o corpo a reagir à mente e vice-versa, possibilitando os movimentos voluntários. No entanto, para explicar a capacidade de movimento dos seres não humanos, bem como a existência de funções fisiológicas involuntárias nos seres humanos e não humanos, a doutrina cartesiana lançou mão do conceito de maquinismo, um conjunto de operações mecânicas autônomas que manteriam os organismos vivos.

Em tudo aquilo que não diz respeito à alma, o homem se assemelha a uma máquina [...]. Todas as funções orgânicas podem ser comparadas, segundo Descartes, ao funcionamento de uma máquina bem construída. Os seres que não possuem alma, os animais, são constituídos apenas por esse mecanismo (Silva, 2005, p. 83).

Nos fundamentos da metafísica moderna, portanto, encontra-se a noção do animal-máquina, a ideia de que animais seriam apenas autômatos aperfeiçoados, sem alma e desprovidos de sentimentos ou inteligência, que pertenceriam à instância da natureza. Ao sujeito pensante, o ser humano, Descartes atribuiu a certeza da existência de todos os objetos (natureza, inclusive) e a origem de toda a verdade, da qual decorreria a prerrogativa de dispor das coisas do mundo conforme suas necessidades e interesses.

O que distingue o homem não é apenas a compreensão que ele pode obter sobre as coisas que o rodeiam, mas talvez sobretudo do domínio que ele pode impor a essas coisas, fazendo do conhecimento da natureza um meio para colocá-la a seu serviço [...]. A vocação do intelecto para o domínio tecnológico do mundo está, portanto, inteiramente subordinada a valores *racionais*, que para Descartes são

aqueles originados do espírito. O domínio da natureza é sobretudo o domínio do pensamento sobre a matéria (Silva, 2005, p. 83-84).

No decorrer dos séculos, as consequências da doutrina cartesiana sobre a superioridade do ser humano em relação às coisas do mundo foram imensas, especialmente no que diz respeito às implicações étnico-raciais, bem como de domínio do espaço e a consequente exploração da natureza, a partir das explorações coloniais do século XVI. Ambiguidades e indeterminações nos conceitos de “humano”, “selvagem” e “animal”, discussão recorrente na filosofia, na antropologia e na ciência, frequentemente levaram à exclusão dos critérios de humanidade das características que contrariassem a racionalidade moderna: “Cada geração reconstrói sua concepção própria de animalidade como uma deficiência de tudo o que apenas nós, os humanos, supostamente temos, inclusive a linguagem, a razão, o intelecto e a consciência moral” (Ingold, 1995, n.p). A razão serviu (e continua servindo) como justificativa para a sujeição e a violência praticadas por seres humanos contra outros seres vivos, aos quais se nega a capacidade de compreensão e agência inteligente.

Há expressiva presença de animais na poesia de Adília Lopes, com menções recorrentes a gatos, cães, serpentes, peixes, baratas, aves e lagartixas, ou osgas, como se diz em Portugal. Karina Uehara, que pesquisou o papel da animalidade na poesia adiliana, estende aos animais a denúncia contra a crueldade, uma das marcas de sua poética, assim como aponta a ruptura da hierarquia que se estabelece na relação “com e entre os animais”, a partir do “reconhecimento do outro e um reconhecimento no outro” (Uehara, 2016, p. 133). Em *Pardais*, essa subversão da hierarquia entre humanos e animais é evidente. Adília Lopes tomou como título do livro o nome de uma ave presente em praticamente todos os continentes, que habita principalmente ambientes urbanos, embora também esteja presente em zonas de produção agrícola. O pardal vive sempre em estreita associação com os seres humanos, ainda que não sejam estabelecidas com esse pássaro relações humanizadas de afeto, como no caso dos animais de estimação, ou utilitárias, como ocorre com os rebanhos.

Dois monósticos antecedem a série “Desenhos feitos com a mão esquerda”. No penúltimo poema antes da seção de grafismos, o sujeito poético nos diz: “Gostava que os meus poemas fossem pardos, modestos, lisboetas como os pardais e que tivessem o som do piar dos pardais” (Lopes, 2022, p. 36). “Pardos” e “modestos” como o “outro” que habita

Ao ensinar uma escrita, os pardais, essa alteridade radical em sua animalidade, têm agência nesse poema, passando de animais escritos a animais com linguagem. A “voz” do pardal é um código de representação gráfica que toma a forma dos vórtices nas garatujas, “voa”, escapa do verso e invade a série de desenhos, inscrita numa linguagem que já não é a do animal nem a do humano adulto-logocêntrico-racional.

Do que se conclui que pensar, imaginar e escrever o animal só pode ser compreendido como uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humano e não humano se torna viável, apesar de eles não compartilharem um registro comum de signos (Maciel, 2021, p. 112).

Alheios a essa linguagem insondável, os discursos logocêntricos da filosofia, da ciência, da biologia e da zoologia instauraram a categoria genérica “animal”, na qual estão incluídos todos os seres não humanos, por mais desiguais que sejam entre si. Existencialmente, no entanto, o animal tem precedência; já estava aqui muito antes de qualquer escrita ou da existência do ser humano que o observou, o descreveu e o subjogou. A expressão “escrever como um pardal” indica essa precedência e, ao estabelecer a associação com garatuja, os desenhos adilianos também situam essa “escrita” na ordem do não sabido, que só pode ser acessada pela imaginação poética: “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar” (Derrida, 2002, p. 22).

5. DESOBEDIÊNCIA EPISTÊMICA

Com a mão “errada”, Adília Lopes opera um exercício de cumplicidade com os “intrusos” no espaço da racionalidade moderna: o corpo, a criança, o primitivo e o animal, alteridades “não racionais” que se manifestam por meio de uma linguagem inescrutável sobre as ruínas da metafísica moderna, expressa pela escrita rudimentar e vacilante. O inacabamento e o ilimitado das garatujas, assim como o aspecto irregular da escritura manual, nos conduzem à abertura e à multiplicação de sentidos, que passam pela ideia de infância do mundo, do retorno do “outro”, da religação do pensamento ao corpo.

Um breve poema de Adília Lopes publicado originalmente no livro *Café e caracol*, de 2011, indica um caminho para o entendimento dos “Desenhos”: “Não escrevo para me dizer. Escrevo para fazer inscrições, desenhos” (Lopes, 2021, p. 664). Mas o desenho é também uma caligrafia, como nos diz Mário de Andrade: “o desenho é na realidade mais uma caligrafia, mais um processo hieroglífico de expressar ideias e imagens, se ligando por isso muito estreitamente às artes da palavra, poesia e prosa” (Andrade, *apud* Sterzi, 2022, p. 97). Procurando depreender uma teoria das imagens nos textos de Mário de Andrade, Eduardo Sterzi chega a uma relação entre o gesto de desenhar e a poesia que pode ser aplicada diretamente aos grafismos de Adília Lopes:

Talvez o que importe aí seja precisamente a dialética entre o ilimitado e a mão, entre o cósmico e o antropológico, como razão de base do que é definitivamente inacabado – definitivamente inacabado, aliás, tão característico das poéticas da modernidade. Que a mão, tão humana, seja capaz do ilimitado, que a mão possa fundar, num gesto simples, o sem-limite, parece ser uma das sugestões desse ensaio (Sterzi, 2022, p. 99).

Em *Pardais*, emerge essa aliança entre palavras e imagens, e entre estas últimas e palavras que são também imagens, exibidas como um manuscrito reproduzido, abrindo um espaço híbrido para linguagens que resistem à decodificação. Não cabe ao texto, no caso, o *cogito*, atribuir significados específicos à garatuja; pelo contrário, o rabisco amplia os sentidos das letras irregulares do *cogito*, num elo entre palavras e desenhos que pertence à ordem do enigmático, do ilimitado e do inacabamento, que age como antídoto às certezas da racionalidade ocidental.

Simultaneamente, a seção de desenhos transforma *Pardais* num questionamento sobre o veículo por excelência do saber moderno, o livro. Os “Desenhos feitos com a mão esquerda” aproximam *Pardais* à ideia de “não-livro”, em um dos sentidos que lhe dá Flora Süssekind: transformações no livro-códice tradicional, com inserção de práticas não textuais (rabiscos) e transcrição caligráfica, desorganização do espaço textual (reprodução do decalque da imagem no verso da página), sobreposição de outro suporte (as páginas do caderno-fichário); mudanças que, mesmo mantidas “no âmbito estrito da produção livresca”, tensionam a forma-livro por dentro (Süssekind, 2004, p. 447).

A forma-livro tornou-se, na Modernidade, o meio privilegiado de circulação, gerência, produção, reprodução e estruturação do conhecimento, processo que se manifesta tanto em seu aspecto material, a partir do encadeamento racional, linear e ordenado no espaço gráfico do códice, como na experiência da leitura e da escrita, que organiza e modela a própria estrutura do pensamento. A escrita do livro conduz o discurso a um sequenciamento lógico, que, por sua vez, encaminha o leitor ao raciocínio em progressão sucessiva, orientado pela prévia escolha de argumentos e elementos ali apresentada.

O livro foi instituído como uma das principais ferramentas da racionalidade moderna, uma espécie de máquina que o transforma em condição e instrumento do conhecimento e, simultaneamente, “o livro e o texto constroem uma máquina capaz de fornecer ao leitor um modelo sobre o qual lhe será eventualmente possível apoiar seu raciocínio e sua ação” (Barbier, 2018, p. 337). Um conhecimento, ao modo cartesiano, condicionado pela lógica linear, fixa e delimitada, organizado segundo os princípios epistemológicos da racionalidade, que passa a construir e validar uma vasta gama de categorias discursivas, como a ciência, a história, a sociologia, a antropologia, etc. Assim, ao tensionar a forma-livro com os grafismos, com sua repetição vacilante do “Penso, logo existo”, Adília Lopes confronta o sujeito poético com os limites do sujeito pensante cartesiano, tomado como fonte e origem da “verdade” do mundo e produtor de “todo” o conhecimento. No entanto, o sujeito epistêmico, considerado como subjetividade universal, tem uma identidade específica: é homem, branco, cristão, heterossexual, patriarcal, capitalista, colonialista e europeu, ainda que na tradição do pensamento ocidental tenha sido tratado como se não tivesse “sexualidade, gênero, etnia, raça, classe,

espiritualidade, língua, nem localização epistêmica em nenhuma relação de poder” (Grosfoguel, *apud* Ballestrin, 2013, p. 104). Trata-se, sobretudo, de um sujeito europeu solipsista, que acredita estar produzindo todo o conhecimento a partir de “um monólogo interior consigo mesmo, sem relação com ninguém fora de si” (Ballestrin, 2013, p. 104).

Essa subjetividade epistêmica, porém, não se refere a qualquer sujeito europeu dotado das características identitárias citadas, mas somente àqueles pertencentes ao “coração” do continente, representado principalmente por Alemanha, Inglaterra e França, diante dos quais são colocados em condição de inferioridade os do sul e do leste. A modernidade estabelece uma exterioridade para onde são lançados não somente os não-europeus, mas também os europeus que não pertencem a esse grupo de nações que representam o ponto de chegada da “evolução social”; essa exterioridade é também, simultaneamente, uma hierarquia de desenvolvimento que situa Portugal³ no “passado”:

Como un giro añadido en la historia europea, el “descubrimiento y la conquista” de América fue ubicado, por los constructores de sueños de Europa al norte de los Pirineos, cerca de la Edad Media con el fin de impulsar a Francia, Inglaterra y Alemania el presente triunfal de la modernidad (como en las lecciones de Hegel en la Filosofía de la Historia). España quedó “atrás” entre la Edad media y la modernidad (Mignolo, 2010, p. 65-66).

Em sua origem, o sujeito pensante cartesiano do século XVI se confunde com o surgimento da era moderna e com a fundação de uma dimensão epistêmica e epistemológica que o coloca como a fonte de um saber absoluto, capaz de inventar o “outro” com base em uma perspectiva geopolítica eurocêntrica. A partir do colonialismo, a modernidade europeia torna-se global, naturalizando e universalizando suas categorias de pensamento, que passam a se constituir numa relação dialética com a alteridade não europeia (Mignolo, 2010, p. 28).

Nos grafismos de *Pardais*, porém, o sujeito poético se manifesta num campo fronteiriço de uma modernidade que já não pode ser tomada como totalidade. As garatujas e as letras rudimentares produzidas, expressões das alteridades, surgem num espaço marcado imagetivamente

³ Mignolo (2010, p.23) menciona Espanha e Portugal como antigos “impérios monárquicos”, em relação às “novas configurações imperiais” representadas pelas nações emergentes do Iluminismo.

Pensar os “Desenhos feitos com a mão esquerda” como questionamento à episteme moderna e suas consequências históricas, tal como o apagamento das alteridades da retórica da modernidade, não significa, porém, atribuir à poética adiliana o propósito de “falar por elas”, mas sim de reconhecer suas existências na simultaneidade. A exterioridade à qual foram relegadas, longe de ser ontológica, é apenas e tão somente uma criação dessa retórica.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Editora UNESP/Cultura Acadêmica, 2009.

BARBIER, Frédéric. *A Europa de Gutenberg: O livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*, entrevista transcrita a Claire Parnet, em 1988. Trad. Tomás Tadeu da Silva, incluído no site “Máquina da diferença” [indisponível].

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DESCARTES, René. “O discurso do método”. In: DESCARTES, René. *Discurso do método: Meditações: Objeções e respostas: As paixões da alma; Cartas*.

Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-16052016->

133337/pt-br.php. Acesso em: 17 abr 2023.

Recebido em 7 de maio de 2025

Aprovado em 26 de agosto de 2025

Licença:

Lilian Honda

Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Mestra em Literatura

Portuguesa e Bacharela em Letras/Língua Portuguesa pela mesma Universidade.

Contato: lilian.honda@usp.br

id: <https://orcid.org/0000-0001-6230-5019>