

ERRATA, NÃO-ERRATA E DESASSOSSEGO

ERRATUM, NON-ERRATUM AND DISQUIET

*Jerónimo Pizarro*¹

RESUMO

Pensar que relações estabelece a poesia com o erro permite também pensar as relações da poesia (e da prosa poética) com o erro, mas também com as supostas *errata* de um texto e com a necessidade que um autor pode ter (Fernando Pessoa, por exemplo) de idealizar uma lista de Não-Errata para evitar a incorrecta correcção de algumas frases ou trechos. Também permite pensar o erro a partir da edição, diferenciando erro de anomalia, e a partir da tradução, admitindo omissões e novos ênfases. Por último, é possível propor algumas reflexões sobre textos que não têm uma ordem certa e que convidam a ser lidos sem uma ordem preestabelecida, porque nesses textos o acto de errar é ainda mais intrínseco ao acto de leitura. Estas reflexões finais permitem passar do *Livro do Dessassossego* para *Permanente obra negra*, de Vivian Abenshushan.

PALAVRAS-CHAVE: Edição. Tradução. Fernando Pessoa. César Vallejo. Vivian Abenshushan.

ABSTRACT

Thinking about the relationships between poetry and error also allows us to think about the relationship between poetry (and poetic prose) and error, but also about the supposed erratum of a text and the need that an author may have (Fernando Pessoa, for example) to conceive a list of Non-Erratum to avoid the incorrect correction of some sentences or fragments. It also allows thinking about the error from an editing point of view, differentiating error from anomaly, and from a translation point of view, admitting omissions and new emphases. Finally, it is possible to propose some reflections on texts that do not have a certain order and that invite to be read without a pre-established order, because in these texts the act of wandering is even more intrinsic to the act of reading. These final thoughts allow us to move from the *Livro do Dessassossego* to *Permanente obra negra*, by Vivian Abenshushan.

KEYWORDS: Editing. Translating. Fernando Pessoa. César Vallejo. Vivian Abenshushan.

Não sei por onde começar a errar. Salvo erro, por algumas coincidências erráticas que me fizeram perceber que erro e acerto podiam ser vasos comunicantes. Lembro-me de ler por acaso, por “seguro azar” (Salinas, 1929), uns versos de Paulo Leminski quando aceitei escrever um texto para a revista *Abril* dedicada a “Poesia e Erro”. Versos de um dos poucos poemas intitulados de Leminski:

erra uma vez

nunca cometo o mesmo erro
duas vezes
já cometo duas três
quatro cinco seis
até esse erro aprender
que só o erro tem vez

(LEMINSKI, 2013, p. 265)

Lembro-me de pensar que ainda iria aceitar muitos outros convites afins e que então os erros passariam a ter “vez”. Até porque por vezes (plural de vez) a escrita é uma errância e eu costumo precisar dela.

Enfim. Ainda nem comecei e já tenho na minha mente o Macedónio Fernández e a ideia de escrever apenas inúmeros prefácios para um texto que só se possa antever. Mas tentarei encontrar um caminho.

Pouco depois de Leminski apareceu Manuel Rodrigues. Um realizador amigo ofereceu-me *Σrata* (2022), com sigma, para dar um aspecto grego ao título, ou talvez para que eu imaginasse palavras, como /Se/[r]

rata. Desculpem: isto parece uma nota de rodapé e Rodrigues afirma, na p. 21, que “uma nota em pé de página é já um túnel que descai até à cisterna” ... Não farei mais.

Bom, em princípio, já me lembro sobre o que ia escrever. Houve um *e-mail* na gênese, enviado por um colega do Uruguai: “El motivo del correo es enterarte de que en *Correspondencia reunida* de Felisberto Hernández, que se publicará en Barcelona, realizaremos un proyecto de Pessoa, dando en la última página del libro una lista de ‘Nao-Errata’”; y acrescentou: “Al armar la lista Non-Errata trazo una línea divisoria, no sin meditar a fondo sobre esto, y en la división se crea una especie de campo semántico del error, todo un tema en sí mismo”. Adorei a notícia.

De facto, no *Livro do Desassossego* — que Pessoa grafava “Desasocego”, embora alguns leitores achassem que era um erro — (desculpem a digressão, pareceu-me ouvir Álvaro de Campos a ler “Ai, Margarida”, nomeadamente os versos “Mas achava que era um erro / Querer amar sem viver.”), de facto, dizia, no *Livro* a certa altura, lê-se:

Ao escrever esta ultima phrase, que para mim exactamente diz o que define, pensei que seria util pôr no fim do meu livro, quando o publicar, abaixo das “Errata” umas “Não-Errata”, e dizer: a phrase “a este incerto movimientos”, na pagina tal, é assim mesmo, com as vozes adjectivas no singular e o substantivo no plural. Mas que tem isto com aquillo em que estava pensando? Nada, e porisso me deixo pensal-o. (PESSOA, 2017, p. 310)

Aquilo que fizeram na *Correspondencia reunida* de Felisberto Hernández foi uma homenagem, partindo de uma teoria editorial. Pessoa inventou um projecto — como tantos — que não materializou; o editor uruguaio percebeu que uma lista de “Non-Errata” podia ser útil para que ninguém pensasse que certos erros aparentes eram erros.

Eu não sei se eu ainda posso empregar essa palavra tão desprestigiada que é “intenção” e não sei se quero destrinçar os erros intencionais dos não intencionais. Mas sei que um ponto em que insisto muito nas minhas aulas é o seguinte: por favor, peço, não qualifiquem como um erro aquilo que não percebem, o que lhes seja estranho, ou melhor, evitem utilizar a palavra erro; afinal, para garantirem que uma palavra ou uma passagem está errada precisam de muitas certezas e quase nunca as temos; aliás, é fulcral diferenciar erro de anomalia, e é mais avisado assinalar anomalias do que erros.

Estou a falar enquanto editor e professor. Devia voltar a Leminski: seu professor de análise sintáctica “casou com uma regência” e “foi infeliz”; o poeta matou-o com “um objeto direto na cabeça” (2013, p. 158).

Retomemos sem deixar de errar.

Eu não gosto muito de corrigir e muito menos de corrigir Pessoa e muito menos um autor que inventou o projecto das “Não-Errata”. Por isso acabei por aprender rapidamente que Pessoa escrevia “porisso”, junto, e comecei a sofrer *um peu* quando percebi que podia ser inconsistente, ou esquecido, com a grafia de certas palavras, com a utilização de certas regras.

Aliás, não é nada simples escrever numa língua, o português, tão oscilatória entre acordos e desacordos ortográficos. Fernando Venâncio, em *O português à descoberta do brasileiro* (2022), obriga-nos a treinar os nossos ouvidos e a reconhecer que a imagem que temos sobre o nosso próprio desempenho linguístico é, muitas vezes, inexacta, surpreendente.

Voltemos a Pessoa, ao meu *karma* (o corrector quer “carma”) Pessoa.

Voltemos ao trecho citado, que é de 1930, através de *fac-símile*:

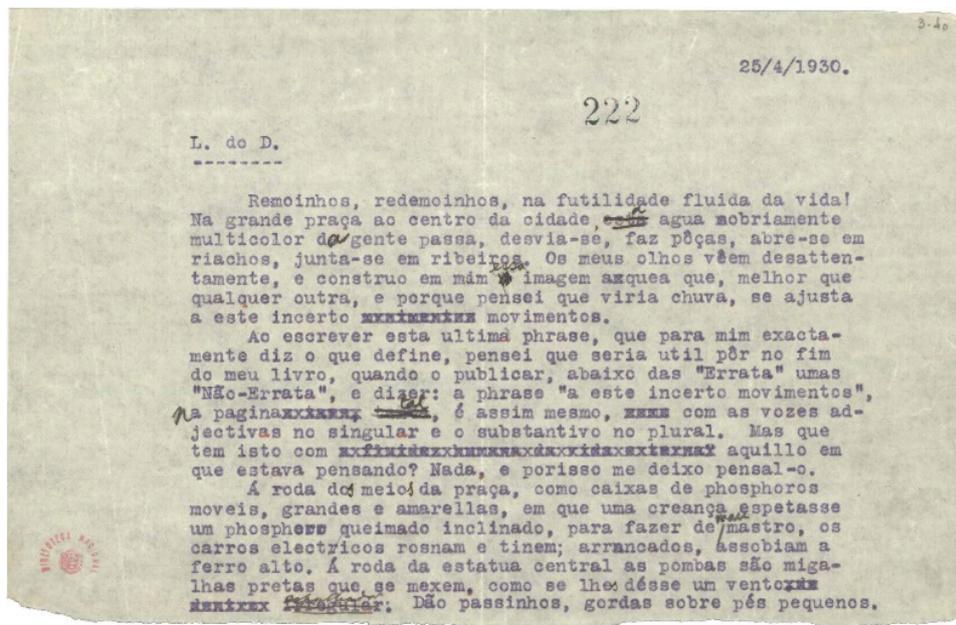


Fig. 1. Trecho que começa “Remoinhos, redemoinhos” (BNP/E3, 3-40^r).

Neste caso, “movimentos” não é erro, mas anomalia. Se o segundo parágrafo faltasse, eu suspeito que a maior parte das edições teriam “corrigido” esse plural.

Mas o caso Pessoa é complexo.

Como explico numa introdução ao *Livro do Desassossego*, no mesmo dia (25-4-1930) em que dactilografou a frase “a este incerto movimentos”, Pessoa deixou uma meditação sobre a sua prosa, isto é, a do autor do *Livro*:

Meditei hoje, num intervallo de sentir, na fórmula de prosa de que uso. Em verdade, como escrevo? [...]

Analisando-me á tarde, descobro que o meu systema de estylo assenta em dois principios, e immediatamente, e á boa maneira dos bons classicos, erijo esses dois principios em fundamentos geraes de todo estylo: dizer o que se sente exactamente como se sente — claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, se é confuso —; comprehender que a grammatica é um instrumento, e não uma lei.

Supponhamos que vejo deante de nós uma rapariga de modos masculinos. Um ente humano vulgar dirá d'ella, “Aquella

rapariga parece um rapaz”. Um outro ente humano vulgar, já mais próximo da consciência de que falar é dizer, dirá d’ella, “Aquella rapariga é um rapaz”. Outro ainda, igualmente consciente dos deveres da expressão, mas mais animado do affecto pela concisão, que é a luxúria do pensamento, dirá d’ella, “Aquelle rapaz”. Eu direi, “Aquella rapaz”, violando a mais elementar das regras da grammatica, que manda que haja concordancia de genero, como de numero, entre a voz substantiva e a adjectiva. [...]

A grammatica, definindo o uso, faz divisões legitimas e falsas. Divide, por exemplo, os verbos em transitivos e intransitivos; porém, o homem de saber dizer tem muitas vezes que converter um verbo transitivo em intransitivo para photographar o que sente, e não para, como o commum dos animaes homens, o ver ás escuras. Se quizer dizer que existo, direi “Sou”. Se quizer dizer que existo como alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quizer dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se crear, como hei de empregar o verbo “ser” senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triumphalmente, anti-grammaticalmente supremo, direi “Sou-me”. Terei dito uma philosophia em duas palavras pequenas. Que preferivel não é isto a não dizer nada em quarenta phrases? (Que mais se pode exigir da philosophia e da dicção?)

Obedeça á grammatica quem não sabe pensar o que sente. [...]

(PESSOA, 2017, pp. 312-313)

E como também explico nessa introdução, o texto citado (“Meditei hoje...”) será contemporâneo de outro em que Pessoa analisa a propriedade da linguagem e a sua relação com o assunto, o estilo e a gramática.

Ainda que a propriedade, bem entendida, se não deva nunca transgredir, quer empregando palavras com sentidos que naturalmente lhes não competem, quer usando de modos de dizer que não são proprios da lingua, ainda assim ha que reparar que é legitimo violar as mais elementares regras da grammatica — no estylo expositivo ou no artistico — se com isso ou a idéa ganha clareza ou firmeza, ou a phrase se enriquece [n]o seu conteudo de suggestão. Se determinado effeito, logico ou artistico, mais fortemente se obtém do emprego de um substantivo masculino appenso a substantivo feminino, não deve o auctor hesitar em fazel-o. Quiz eu uma vez dar, em só uma phrase, a idéa — pouco importa se vera ou falsa — de que Deus é simultaneamente o Creador e a Alma do mundo. Não encontrei melhor maneira de o fazer do que tornando transitivo o verbo “ser”; e assim dei à voz de Deus a phrase:

Ó universo, eu *sou-te!*

em que o transitivo da criação se consubstancia com o intransitivo da identificação.

Outra vez, porém em conversa, querendo dar incisiva, e portanto concentradamente, a noção verbal de que certa senhora tinha um typo de rapaz, empreguei a phrase “aquella rapaz”, violando deliberada- e justissimamente a lei fundamental da concordancia.

A prosodia, já alguém o disse, não é mais que funcção do estylo. (???)

A linguagem fez-se para que nos sirvamos d’ella, não para que a sirvamos a ella.

(PESSOA, 2017, pp. 18-19)

O verso “Ó universo, eu sou-te...” pertence a um poema escrito em 1913, “A Voz de Deus”, do conjunto *Além Deus*, destinado ao n.º 3 da revista *Orpheu* (1917), que só foi publicado postumamente. Esse poema não apenas precisa da forma “sou-te”, como Pessoa, esquecendo a máscara de Bernardo Soares (por engano, por erro?), justifica a transitivização do verbo ser.

Mas nem sempre temos o apoio do autor para manter uma estranheza e, como disse, Pessoa não é o único caso complexo.

Passarei para outro: César Vallejo. Eis o poema:

Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo
y a escuchar mi caverna alternativa,
noches de tacto, días de abstracción.

Se estremeció la incógnita en mi amígdala
y crují de una anual melancolía,
noches de sol, días de luna, ocasos de París.

Y todavía, hoy mismo, al atardecer,
digiero sacratísimas constancias,
noches de madre, días de biznieta
bicolor, voluptuosa, urgente, linda.

Y aun
alcanzo, llego hasta mí en avión de dos asientos,
bajo la mañana doméstica y la bruma
que emergió eternamente de un instante.

Y todavía,
aun ahora,
al cabo del cometa en que he ganado
mi bacilo feliz y doctoral,
he aquí que caliente, oyente, tierra, **sol y luno,**
incógnito atravieso el cementerio,
tomo a la izquierda, **hiendo**
la yerba con un par de endecasílabos,
años de tumba, litros de infinito,
tinta, pluma, ladrillos y perdones.

(VALLEJO, 1988, p. 381)

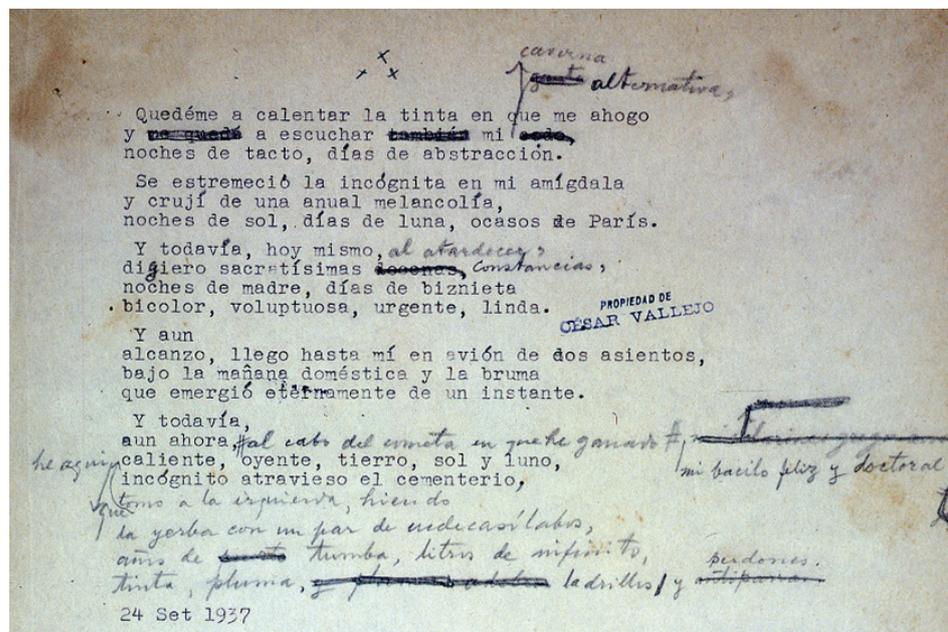


Fig. 2. Poema que começa “Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo”.

Destaquei, em negrito, quatro passagens. Versos 11 e 16: “aun” deveria ter acento agudo? Diz a Fundéu: “El adverbio aún se escribe con tilde cuando es palabra tónica y equivale a todavía, mientras que, cuando significa incluso, hasta, también o (ni) siquiera, es átono y se escribe sin tilde”. Mas diz quando? A regra era a mesma em vida de Vallejo? Foi este um lapso do poeta peruano que deva ser corrigido? Ainda bem que temos passagens que poderiam gerar dúvidas, como “sol y luno” (v. 19) que estão dactilografadas e não geram pulsões de correção. Mas como perceber “tomo a la izquierda, hiendo / la yerba”? Deriva “hiendo” do verbo ir e deveria ser “yendo”? A meu ver, não. Pode derivar de “hendir”, verbo pouco conjugado, e a forma poderia estar certa; até porque, de facto, é possível fazer uma fenda na relva.

Esta pode parecer uma muito longa defesa da liberdade poética, e já conhecemos muitas concretizações dela. Mas é também, e antes disso, um convite a admitir, mesmo em ausência de uma lista de “Não-Errata”, certas licenças, certos neologismos, certas anomalias. Eu agradeço a Vallejo esse “luno” — há dias em que me sinto “luno” — como agradeço a Pessoa esse “movimentos” que é tão físico quanto temos a sensação de remoinhos (ou redemoinhos) e não só. Que a linguagem expanda o nosso universo que é bem maior que nós.

Fica aqui a tradução que, do poema de Vallejo, fizeram Fabrício Corsaletti e Gustavo Pacheco:

Fiquei esquentando a tinta em que me afogo
e ouvindo minha caverna alternativa,
noites de tato, dias de abstração.

A incógnita tremeu em minha amídala
e rangi de uma anual melancolia,
noites de sol, dias de lua, ocasos de Paris.

E no entanto, hoje mesmo, no crepúsculo,
digiros sacratíssimas constâncias,
noites de mãe e dias de bisneta
bicolor, voluptuosa, urgente, linda.

E mesmo assim

alcanço, chego a mim num avião de dois lugares,
sob a manhã doméstica e a bruma
que emergiu eternamente de um instante.

**E no entanto,
mesmo agora,**

ao cabo do cometa em que ganhei
meu bacilo feliz e doutoral,
eis que incandescente, ouvinte, terro, **sol e luar**,
incógnito atravesso o cemitério,
viro à esquerda, **parto**
a grama com um par de decassílabos,
anos de tumba, litros de infinito,
tinta, pena, tijolos e perdões.

(VALLEJO, 2022, p. 105)

Impecável tradução. E, no entanto, e mesmo assim, não sei se posso ler “todavía”, com acento, em espanhol, sem ser “ainda”, embora seja admissível. Mas talvez possa e deva...

Einstein duvidou que o Universo se encontrasse em infinita expansão e ainda imaginou uma “constante cosmológica”, que, mais tarde, considerou como o maior erro de sua vida. Talvez não o tenha sido. Mas não só podemos acreditar na expansão do universo como podemos contribuir para ela, e, para tal, o estranho, o diferente, o desconhecido pode ser fundamental.

Não sei se há regras para a direção do espírito (*Regulae ad directionem ingenii*). Temos que seguir todas as variáveis, ouvi dizer ao Pedro Eiras, por ocasião de um diálogo no espaço virtual “Prosa e Verso no Real Gabinete”. “Nunca estou satisfeito”, disse, “quando digo: «Terminei, não escrevo mais». Está errado: era preciso continuar a escrever mais e mais, mais e mais ainda, e mais e mais”. Eu também sei que continuarei a errar e a escrever mais, passando de dia em dia como quem abre a cada momento uma página à toa. Neste momento, poderia ser esta:

De tudo houve um começo... e tudo errou...
— Ai a dôr de ser-quási, dôr sem fim... –
Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,
Asa que se elançou mas não voou...

(SÁ-CARNEIRO, 2017, p. 75)

Parecia ter concluído, mas não. Errei no cálculo de palavras. Então continuei a errar, a ouvir o Pedro Eiras, a agradecer o tempo ainda aberto para ser, para estar. Para os verbos que umas línguas reconhecem, outras não.

Nestes dias recebi a tradução de um poema de Manuel de Freitas, de *Terra sem coroa* (2007):

ERRATA

Donde se lee *Dios* léase *muerte*.
 Donde se lee *poesía* léase *nada*.
 Donde se lee *literatura* léase ¿qué cosa?
 Donde se lee *yo* léase *muerte*.

Donde se lee *amor* léase *Inês*.
 Donde se lee *gato* léase *Barnabé*.
 Donde se lee *amistad* léase *amistad*.

Donde se lee *taberna* léase *salvación*.
 Donde se lee *taberna* léase *perdición*.
 Donde se lee *mundo* léase sáquenme de aquí.

Donde se lee *Manuel de Freitas* léase
 sin sombra de duda un lugar muy triste.

Este poema parece fornecer uma chave de leitura. Parece que a lista de “Sim-Errata” é precisa para ler bem os poemas de um livro, os poemas de um autor. Depois de ler a tradução ainda inédita (de Diego Cepeda), fiquei com a tentação de escrever também a minha errata e de rever palavras que utilizo a pensar noutras. Este é o texto em português:

ERRATA

Onde se lê *Deus* deve ler-se *morte*.
 Onde se lê *poesia* deve ler-se *nada*.
 Onde se lê *literatura* deve ler-se *o quê?*
 Onde se lê *eu* deve ler-se *morte*.

Onde se lê *amor* deve ler-se *Inês*.
 Onde se lê *gato* deve ler-se *Barnabé*.
 Onde se lê *amizade* deve ler-se *amizade*.

Onde se lê *taberna* deve ler-se *salvação*.
 Onde se lê *taberna* deve ler-se *perdição*.
 Onde se lê *mundo* deve ler-se *tirem-me daqui*.

Onde se lê *Manuel de Freitas* deve ser
 com certeza um sítio muito triste.

(FREITAS, 2010, p. 131)

Gosto de uma decisão do tradutor, que mudou o “com certeza” do verso final por esse “sin sombra de duda”, porque em espanhol “con certeza” ou “con seguridad” não têm a mesma força, não são expressões iguais de enérgicas ao “com certeza” português; e porque essa sombra, da qual carece o “lugar triste”, torna o verso ainda mais expressivo.

Ora, Manuel de Freitas, que também tem um notável livro intitulado *[sic]* (2002), propõe muitas variações e nem sei se é correto ou errado efetuar essas alterações todas nos poemas todos. Quase prefiro ler “amor” como “amor” ou inventar outras variações para esta e outras palavras... Até porque Manuel de Freitas, lembrando Baudelaire (“— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!”), num poema de *A Nova Poesia Portuguesa* (2010), trata de um tema carente de variações:

TEMA SIN VARIACIONES

para Manuel de Freitas, *mon semblable*

Siempre lo supiste: la muerte.
Siempre lo sentiste: la muerte.
Las tabernas, cerradas, eran
apenas una especie de refrán.

Pero ni eso, admítelo,
ni nada disculpa el hecho
de que lleves veinte años
escribiendo lo mismo.

Haz como las tabernas: cállate.

Da tradução de Diego Cepeda, para uma antologia que está quase a terminar, passo para o poema em português. Leia o leitor e pergunte-se: “Taberna” poderia ser “salvação”? Poderia ser “perdição”? O poeta deveria calar-se para salvar-se, para perder-se? E vice-versa: não se calando, salvar-se? Perde-se?

TEMA SIN VARIACIONES

para Manuel de Freitas, *mon semblable*

Sempre soubeste: a morte.
Sempre sentiste: a morte.
As tabernas, fechadas, eram
apenas uma espécie de refrão.

Mas isso, terás de convir,
não desculpa o facto
de andares há vinte anos
a escrever o mesmo.

Faz como as tabernas: cala-te.

Freitas-leitor talvez teria que proceder como Freitas-autor, deixando de ler. Mas nós, leitores, *semblables*, continuamos a ler, como Manuel de Freitas a escrever. O mito, a poesia, são, para lembrar Pessoa, o nada, mas esse nada é tudo (cf. o poema “Ulisses”, de *Mensagem*). E as contradições não nos são estranhas: são nossas, somos nós.

Quando erra, quando acerta um tradutor? Não sei se esta pergunta tenha resposta, reconhecendo que não existem as traduções definitivas e que, tirando os casos de ignorância ou incompreensão, as traduções (pelo menos aquelas de poesia) admitem certos casos de *misunderstanding*, como as interpretações admitem certos casos de *misreading* (estou a pensar em Harold Bloom e no livro *A Map of Misreading*, 1975). Afinal, traduzir é uma forma de ler e as omissões e as ênfases são inevitáveis. E é vasta a bibliografia que concebe a tradução como forma de compreensão.

*

Quase sempre que erro o faço quer no domínio da edição, quer no domínio da tradução. De certa forma, mantenho-me dentro de mundos de alta consciência linguística, porque a minha errância, como a minha rebeldia, costumam ser de ordem interior. Identifico-me com Akira Mizubayashi quando descreve a natureza linguística da sua errância (2019, p. 133) e quando faz um elogio dos espíritos errantes.

¿Cómo no soñar con espíritus errantes o, dicho de otro modo, con *seres singulares plurales*, para utilizar la expresión de Jean-Luc Nancy, que, en su soledad activa y en su nomadismo móvil o inmóvil, se esfuercen por hacer oír sus voces distintas, trazar una vía singular que lleve a un lugar de agrupación donde los demás un día se les unan para hacer que suene una nueva música concertada? (MIZUBAYASHI, 2019, p. 91)

Ser singular plural foi Fernando Pessoa, mas também outras almas nómadas como ele (cf. *Voices of a Nomadic Soul*, de Zbigniew Kotowicz), a partir das suas viagens espirituais, ou para citar livros de Mariano Picón-Salas, que teria introduzido a palavra “errância” no espanhol, a partir de um *Mundo imaginario* (1927), de uma *Odisea de tierra firme* (1931), de um *Registro de huéspedes* (1934) (veja-se o artigo de ÁLVAREZ, 2017).

*

Há erros certos? Muitas vezes, sim. Entre outros motivos, porque os tempos mudam e com eles as regras e as convenções. Em *Errores correctos* (2017), Alberto Gómez Font regista muitos. Por exemplo, o caso de certos verbos defectivos – esses que teoricamente carecem de uma conjugação completa – que deixaram de o ser. É o caso de “abolir” (também em português?) que esteve estigmatizado muito tempo: “nos decían que solo podía conjugarse en las formas que contuvieran la letra *i*, o sea que ni yo, ni tú ni él podíamos abolir nada, pues *abolo, aboles y abole* no tienen esa letra. Mas hete aquí que llegó el 2005 [...]” (GÓMEZ FONT, 2017, p. 31). O que

aconteceu esse ano? A publicação do *Diccionario panhispánico de dudas*, com estas palavras: “Aunque tradicionalmente se ha considerado verbo defectivo [...] hoy se documentan, y se consideran válidas, el resto de las formas de la conjugación”. Assim, por exemplo, passou a ser válido escrever: “Se abole la pena de muerte”.

*

Mesmo que num trecho célebre o autor do *Livro do desassossego* declare que prefere a prosa ao verso, o livro é poesia ou, pelo menos, e em muitas passagens, essa forma de prosa poética que Baudelaire tinha ensaiado em *Petits Poèmes en prose* (1869) e que Wilde tinha esboçado em *Poems in Prose* (*The Fortnightly Review*, 1894) — poemas, estes últimos, que Pessoa começou a traduzir em 1913, no mesmo ano que iniciou a escrita do *Livro*. Nesse trecho célebre, lê-se: “Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte, por duas razões, das quais a primeira, que é minha, é que não tenho escolha, pois sou incapaz de escrever em verso. A segunda, porém, é de todos, e não é — creio bem — uma sombra ou disfarce da primeira” (PESSOA, 2017, p. 397). Quem é incapaz, por volta de 1931, de escrever em verso? Fernando Pessoa? Bernardo Soares? Talvez este último, que já em prosa fingia como o primeiro, que em 1932 publicou o poema que começa “O poeta é um fingidor”. E que já nessa altura não sabia como organizar o *Livro*, porque os primeiros trechos, mais longos e decadentistas, não se coadunavam bem com os mais tardios, mais breves e realistas (evocando os *Cânticos do Realismo*, de Cesário Verde). Estão anotava:

A organização do livro deve basear-se numa escolha, rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes, adaptando, porém, os mais antigos, que falhem à *psychologia* de B[ernardo] S[oares], tal como agora surge, a essa vera *psychologia*. À parte isso, ha que fazer uma revisão geral do proprio *estylo*, sem que elle perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconnexo logico que o caracterizam. (PESSOA, 2017, p. 527)

Resgate-se, desta última nota, as palavras “devaneio” e “desconexo”. Eram duas características que Pessoa não queria perder.

O *Livro do desassossego* sempre dependeu — tal como outras de Pessoa — de uma singular capacidade do autor-sonhador para devanear, para admitir o vago e não apenas o raciocínio mais encadeado, para a fantasia, para a incoerência e para um certo grau de delírio (*tremens*, ou não, como aquele do decifrador Quaresma). Neste sentido, enquanto obra, sempre teve a qualidade ou característica de errante, e sempre se manteve aberto.

Ora, se considerarmos Soares como um dos “negros” de Pessoa — nesta acepção: “Persona que trabaja anónimamente para lucimiento y provecho de otro, especialmente en trabajos literarios” (DRAE) —, e mesmo se não o fizemos, poderíamos convocar para estas páginas o espantoso projecto de Vivian Abenshushan [entre uma multidão], intitulado *Permanente obra*

negra. *La novela inexperta [título provisional]* (2019, que tem uma proposta digital, <http://www.permanenteobranegra.cc/acerca.html>), e pensar as obras de Pessoa e Abenshushan em termos de errância e *work in progress*.

“Pero en el fondo, lo que quiere [*Permanente obra negra*, PON] es renovar la vieja pregunta: ¿qué es la escritura y qué podría llegar a ser?”. E para responder tais perguntas, a autora, ser singular plural [Abenshushan *et al.*], descreve o dispositivo, o mecanismo de fragmentos permutantes — e, neste passo, convém lembrar que o errante afigura-se aberrante quando inclui uma separação (ab-), mas que há momentos em que nos afastamos da “diritta via” e que um “Poema em linha reta” é apenas uma ironia. A escrita não acontece em “linha reta” e não precisa de ser lida assim, e muito menos quando se funda na cópia, na reescrita, no *cut-up*, na montagem de citações e na activação de máquinas de escrita coletiva.

Retomando. Desviei-me. Ia lembrar o mecanismo do dispositivo de PON, que, em princípio, não tem autora, mas uma editora de espécie complicada, uma “ensambladora de fragmentos”, uma “manipuladora de arquivos”. PON divide-se em seis linhas discursivas ou séries, cada uma com um tipo de letra:

1. BASKERVILLE → Permanente obra negra (o testimonio de una ex negra literaria)
2. BODONI → Archivo de escrituras negras (o las relaciones entre escritura y esclavitud)
3. CORBEL → La novela inexperta [Título provisional] (o la ficción del motín en los buques factoría)
4. ADOBE CASLON PRO → El libro de los Epígrafes (o montaje de citas)
5. FRANKLIN GOTHIC MEDIUM → El arte de la ficha (o archivo sobre artistas del fichero y la dispersión)
6. EUROSTILE → Instrucciones de uso (imágenes, juegos, poemas visuales)

De cada linha darei pelo menos dois exemplos, já a partir do livro e não da página web, em prol de alguma maior clareza.

1. BASKERVILLE → bitácula (pode lembrar o “Cuaderno de Bitácora” de *Rayuela*, e Julio Cortázar), em que se encontram notas sobre o processo de PON. Por exemplo, abrindo uma página ao acaso: “*El fichero configura, entonces, una obra para ensamblar, donde la lectora adquiere, gracias a la manipulación de los materiales, una dimensión nueva. La de coautora*” (2019, p. [peço ajuda, não tomei nota e perdi a página]). Ou esta: “*Lo discontinuo, lo irresuelto, lo contradictorio y audaz. Escribir un libro tan desordenado que el lector deba improvisar el acomodo de frases, como si el libro fuera escrito por él*” (2019, p. 126 [aprendi a lição e tomei nota]).

2. BODONI → Apontamentos sobre os escravos da letra, sobre a vileza dos navios negreiros. Por exemplo, confiando no acaso: “En la Roma clásica, el comerciante de libros, llamado *bibliopola*, empleaba para la transcripción de textos a esclavos especializados: los *servi litterati o librarii*” (2019, p. 64). Ou este: “De acuerdo a una noticia del 16 de enero de 2018, en Francia ya no habrá más ‘negros literarios’, al menos como expresión lingüística. El Ministerio de Cultura francés, encabezado por Françoise Nyssen, ex directora de Actes Sud, dictaminó que el término *Nègre littéraire* era ‘inapropiado’ para los tiempos que corren y era preferible el uso de *prête-plume*, ‘pluma lista para escribir’. Sin embargo, la escritura en la sombra no se considera ilícita, a modo de plagio autorizado” (2019, p. 446).

3. CORBEL → Vozes, murmúrios, por vezes gritos em torno de um livro (ou melhor, *livro*). Por exemplo, ao calhas: “Hay libros que tienen un destino mucho antes de existir en cuanto tales: éste es el caso de *La novela inexperta*, obra inconclusa, de título siempre provisional, concebida por un número aún no verificado de Negras y Negros, borroneada sobre papelitos dispersos, postales, tickets, recetas, cuartillas recicladas, recibos de honorarios, formularios fiscales, tarjetas de presentación, servilletas y *post-its*, además de folders, sobres amarillentos, cheques sin fondos, volantes publicitarios, separadores de libros, folletos turísticos, tarjetas checadoras... Un libro desmembrado, transitorio, ingobernable; una obra sin principio ni final, siempre distinta, que amenaza el equilibrio metaestable de la Fábrica de lo Mismo” (2019, p. 52). Ou este trecho: “Si me tocara el honor de escribir la contraportada de la *NI [TP]*, diría algo así: ‘Los fragmentos clandestinos escritos por los participantes y testigos del Movimiento por la Liberación de la Escritura Negra contradicen de manera radical la imagen que construyeron durante décadas los medios convencionales de la prensa, el cine y la televisión, donde los Negros Literarios aparecen caricaturizados, ya sea como cínicos ambiciosos o escritores sin voz ni queja, seres disminuidos, que viven como las rocas y llevan en la mano el sello de la fábrica que los parió’” (2019, p. 422).

4. ADOBE CASLON PRO → Trata-se da série ou da área das epígrafes. Por exemplo (depois de instalar *Adobe Caslon Pro Regular.ttf*): “En el arte viejo de hacer libros, el escritor se cree inocente del libro real. Él escribe el texto. El resto lo hacen los lacayos, los artesanos, los obreros, los otros. (Ulises Carrión)” (2019, p. 83). Ou: “Necesidad de una teoría que establezca cómo no es el segundo inventor sino el primero quien comete plagio. (Macedonio Fernández)” (2019, p. 115). Ou: “El uso de tijeras hace que el proceso de escritura sea explícito y sujeto a la extensión y la variación. La prosa clásica clara puede componerse completamente de cut-ups reacomodados. Recortar y reacomodar una página de palabras escritas introduce una nueva dimensión a la escritura, permitiendo al escritor convertirla en imágenes de variaciones cinemáticas. (William Burroughs)” (2019, p. 229). Ou, por último: “Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas. (Jorge Luis Borges)” (2019, p. 349).

5. FRANKLIN GOTHIC MEDIUM → Homenagem a quem trabalha ou trabalhou com fichas. A minha série preferida. “A partir de 1929 y hasta 1948, Ludwig Wittgenstein recortó fragmentos varios de sus propios escritos a máquina y los guardó en una caja a la que puso la etiqueta de ‘Zettel’ (papeletas), quizá con la idea de entretejer esos fragmentos en alguna obra futura” (2019, p. 11). Ou: “En los últimos años de su vida, Emily Dickinson escribió a lápiz una gran cantidad de poemas (y trozos de poemas) en sobres reciclados de distintos tamaños, algunos de ellos rotos, desensamblados o con las marcas del pegamento al desnudo. Estos envoltorios sin remitente formaron un material tan poderoso y complejo que han terminado por considerarse formas de poesía visual (palabras escritas en planos superpuestos, el esqueleto del lenguaje en movimiento), también llamados *envelope poems* (o ‘poemas en sobres’)” (2019, p. 17). Ou: “En 1927, Benjamin comenzó un proyecto sobre los pasajes de París que creció hasta convertirse en una enciclopédica colección de fichas, citas, bosquejos y reflexiones que se prolongó hasta 1940, año de su suicidio en Port-bou, bajo la amenaza de la persecución nazi. De haber sido concluido, el *Libro de los Pasajes* hubiera representado la síntesis de las ideas que había trabajado durante toda su vida: una filosofía material de la historia del siglo XIX” (2019, p. 57). Ou: “Los aforismos de Lichtenberg fueron descubiertos por su casero, Johann Christian Dieterich, quien era también editor y publicó una selección bajo el nombre de *Escritos misceláneos*” (2019, p. 429).

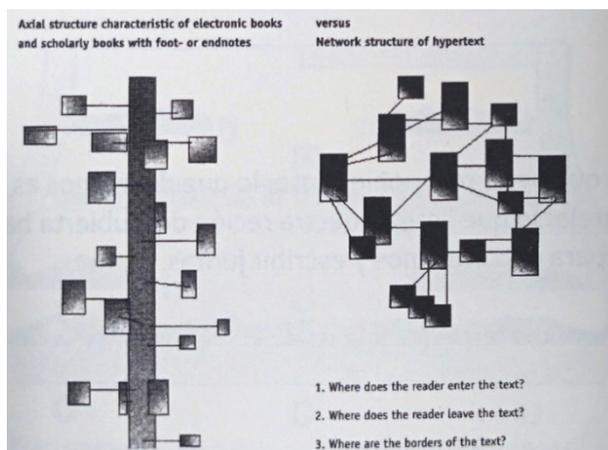
6. EUROSTILE → Finalmente, uma série de imagens, instruções, notas e poemas visuais. Nem sei quais me marcaram mais. Por exemplo, na p. 105, com letra geométrica sem serifa:

YO ES OTRA

Por exemplo, na página 181, a seguinte imagem com legenda “Em busca de *La novela inexperta* [Título provisional]”:



Ou na p. 191, sem legenda, este quadro comparativo da estrutura axial dos livros com notas de rodapé ou notas finais e a estrutura de rede dos hipertextos:



Da última série gostei também muito das fichas em que constam os títulos de romances que não são romances, mas têm a palavra romance no título, como *La novela china*, de César Aira, ou *La novela luminosa*, de Mario Levrero.

...

...

(Parece que Mallarmé apenas colocava dois pontos nas reticências. Onde li essa nota em *Permanente obra negra?*) (Encontrei-a: na p. 233.)

Pergunto-me se o Arquivo LdoD, ideado por Manuel Portela, professor da Universidade de Coimbra, não pode ser considerado como o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, visto como aquilo que em parte é: uma obra em potência. Em espanhol, obra preta, obra cinza e obra branca referem-se às diferentes fases de construção pelas quais passa todo projecto arquitectónico. Em qual fase ficou o *Livro*?

Lembro os objetivos principais do projecto coimbrão (cf. <https://ldod.uc.pt/>):

1. Facilitar a construção de múltiplos percursos de leitura que explorem a modularidade do *Livro do Desassossego*;

2. Permitir a construção de narrativas de composição do *Livro do Desassossego*, a partir da observação de imagens e transcrições dos documentos autógrafos;

3. Permitir a construção de narrativas de edição do *Livro do Desassossego*, a partir da análise comparativa das quatro edições críticas (produzidas entre 1982 e 2012) enquanto modelos de edição;

4. Modelar a processualidade literária, simulando os de atos de ler, editar e escrever como constituintes dinâmicos da experiência do texto e da linguagem;

5. Explorar um conjunto de ferramentas de *software* e de tecnologias informáticas para repensar as práticas textuais herdadas da cultura impressa, incluindo práticas de crítica textual e edição crítica, e práticas de leitura e análise de texto;

6. Interrogar os horizontes conceituais e materiais do livro na sua relação com a imaginação literária;

7. Desenvolver um ambiente textual virtual que funcione em múltiplos níveis em simultâneo, incluindo leitura de lazer, estudo e análise, investigação avançada e criação literária.

Há um percurso de leitura certo e outro errado? Não. Há uma narrativa de composição (ou de edição) certa ou errada? Não. Somos conscientes dos “atos de ler, editar e escrever”? Quase nunca. Costumamos explorar ferramentas de *software* e de tecnologias informáticas? Poucas vezes. Interrogamos os horizontes conceituais e materiais do livro? Não propriamente, porque nem sempre os temos em consideração. Admitimos múltiplos níveis em simultâneo? É raro que o façamos, porque tendemos a privilegiar um modo de leitura, edição e escrita.

Num país que ainda não imagino, talvez os professores convidarão os alunos a lerem o *Desassossego* desassossegradamente, isto é, de forma mais hipertextual, de forma mais rizomática. Será um erro? Apenas para quem não queira pensar fora da caixa, ou melhor dentro dela, porque Pessoa não deixou livros, mas arcas, e temos que pensar dentro delas. Pessoa está no seu arquivo, que sendo dele é também nosso. Cito Eduardo Lourenço, que depois de conhecer a primeira edição do *Livro*, em 1982, escreveu:

este *Livro do Desassossego* é um texto que Fernando Pessoa nunca teve, material, fisicamente, diante dos olhos. Assim e só por isso *sendo dele é ainda mais nosso* do que normalmente são os seus outros textos [...] [a partir] de uma caoticidade textual empírica, embora condicionada pela intenção expressa de Pessoa (quando existe), os editores fizeram *um livro*. Que mais não fosse, por isso, suscitaram um *desassossego* semântico e hermenêutico que nunca mais o largará (LOURENÇO, 1993, p. 84).

*

Comecei a pensar em poesia e erro e talvez terminei a pensar num número futuro da *Abril*, dedicado a poesia e ordem. De facto, ia fotografar um poema visual da p. 115, de *Permanente obra negra* (uma constelação de letras o, espaçadas, em que figuram só duas palavras: ordem e desordem), mas reparei que na p. 114, em letra Corbel, (um autor? um *ghost writer*?) diz: “Estrictamente proibido tomar fotografias”.

E por que em ordem? Porque fiquei a pensar no conceito de arquivo, presente no projecto mexicano (inspirado em diversos guardadores de papéis: Emily Dickinson, Lev Rubinstein, Walter Benjamin, Roland Barthes, David

Markson, MaryBeth Edelson, *et al.*) e no português (o Arquivo LdoD é um arquivo digital colaborativo). Um arquivo não costuma ser concebido como uma obra, embora pudesse sê-lo, mas de um arquivo (ou de uma rede ou conjunto de arquivos) podem surgir muitas obras. Nomeadamente quando o arquivo é um dispositivo e o autor tem alma de programador.

“El concepto de archivo”, leio, “remite a la palabra latina que se empleaba para designar la residencia de los magistrados donde se acumulaban documentos oficiales. Orden, eficiencia, integridad y objetividad son los principios del trabajo de archivo. Pero Joseph K sabía que todo archivo podía ser el territorio del destierro, el extravío, el desborde. Cualquier documento que entra en un archivo oficial parece irremediabilmente perdido” (ABENSHUSHAN, 2019, p. 278).

Ora, mesmo que trabalhássemos dentro de um arquivo não kafkiano — ordenado, eficiente, íntegro e objectivo — e que esquecêssemos algumas tensões ou *double-binds* (como conservar e destruir), como passar desse arquivo a uma obra ou várias? Como dispor ou organizar certos documentos? *Das Passagen-Werk*, de Benjamin, foi publicado em 1982, no mesmo ano em que apareceu o *Livro do Desassossego*, de Pessoa. Mas a edição alemã, de Rolf Tiedemann, tornou-se a edição de referência, enquanto a edição portuguesa, de Jacinto do Prado Coelho, foi desafiada, já em 1990, por Teresa Sobral Cunha, que tinha colaborado na de 1982. Caso paradoxal, porque *Das Passagen-Werk* é uma obra mais vasta e preparatória do que o *Livro do Desassossego*, com fragmentos que o editor alemão comparou com “los materiales de construcción para una casa de la que sólo se ha excavado el solar” (*apud* ABENSHUSHAN, 2019, p. 278), isto é, com partes pertencentes a uma casa em “obra negra”.

Quer o livro pessoano, quer o trabalho benjaminiano são obras que não têm uma única organização possível e que convidam a serem lidas e editadas de forma plural (cf. “Plural como o universo”). Nestes casos, não há edições certas e erradas (embora algumas corrijam mais erros de leituras do que outras), mas edições mais convencionais e edições mais experimentais. E o que talvez falte para poder editar já não algumas obras, mas o arquivo de alguns autores é a capacidade de publicar um maior número de arquivos seguindo os modelos de Portela, Abenshushan e outros autores (e heróis destes autores), privilegiando leituras mais erráticas de algumas constelações verbais e não verbais, isto é, mais imprevisíveis, mais participativas, mais propensas à mudança.

E porventura não precisamos de ler certas obras, não com erros, mas sim de forma mais errática e aleatória e recombinante?

Se escrever é errar, ler também pode e deve sê-lo?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABENSHUSHAN, Vivian [entre una multitud]. *Permanente obra negra. La novela inexperta [título provisional]*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2019.

ÁLVAREZ, Cristian. “Mariano Picón-Salas y la palabra ‘errancia’”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017 [Outra ed.: *Argos*, vol. 25, núm. 48, junho de 2008, pp. 88-98; primeira versão de 2002]; URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg1813>

FREITAS, Manuel. *A última porta (antologia)*. Seleção e posfácio de José Miguel Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

GÓMEZ FONT, Alberto. *Errores correctos. Mi oxímoron*. Madrid: Pie de Página, 2017.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Correspondencia reunida*. Edición de Ignacio Bajter. Barcelona: Ediciones Sin Fin, 2022.

LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando: rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

MIZUBAYASHI, Akira. *Breve elogio de la errancia*. Traducción de Mercedes Fernández Cuesta. Madrid: Gallo Nero, 2019.

PESSOA, FERNANDO. *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China. [1.^a edição: Outubro de 2013; 3.^a edição: Janeiro de 2017.]

RODRIGUES, Manuel. *Srata*. Faro: Gráfica Comercial, 2022.

SÁ-CARNEIRO, Mário. *Poesia Completa*. Edição de Ricardo Vasconcelos. Lisboa: Tinta-da-China, 2017.

SALINAS, Pedro. *Seguro azar*. Madrid: Revista de Occidente, 1929.

VALLEJO, César. *Obra poética*. Américo Ferrari, coordenador. Madrid: ALLCA XX, 1988. Colección Archivos, vol. 4.

VALLEJO, César. *Poemas humanos*. Tradução de Fabrício Corsaletti e Gustavo Pacheco. Apresentação e notas de Gustavo Pacheco. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2022.

VENÂNCIO, Fernando. *O português à descoberta do brasileiro*. Lisboa: Guerra & Paz, 2022.

Recebido para avaliação em 25/10/2022

Aprovado para publicação em 08/12/2022

NOTA

1 Professor, tradutor, crítico e editor, Jerónimo Pizarro é o responsável pela maior parte das novas edições e novas séries de textos de Fernando Pessoa publicadas em Portugal desde 2006. É professor da Universidade dos Andes, titular da Cátedra de Estudos Portugueses do Instituto Camões na Colômbia e Prémio Eduardo Lourenço (2013).