

# COMO A ESTRADA COMEÇA

## HOW THE ROAD BEGINS

*Lilian Jacoto*<sup>1</sup>

---

### RESUMO

O presente ensaio pretende estabelecer uma relação opositiva entre o pensamento totalitário e certa *cultura do acerto*, de um lado, e a poesia como prática do erro, de outro. Para tanto, buscará apoio na tradição canônica (de Camões e Pessoa), especificamente no que ela tem de defesa do mistério como princípio de preservação do poético, bem como em poemas da contemporaneidade que dão continuidade a essa prática da errância diante do sem-resposta, chamando para aqui outras vozes como as de Herberto Helder, Luís Quintais, Pedro Eiras, Gonçalo M. Tavares, dentre outras.

PALAVRAS-CHAVE: Totalitarismo. Mistério. Perspectivismo. Poesia e erro.

### ABSTRACT:

The present essay seeks to establish an opposing relationship between totalitarian thought and a certain culture of scoring, on the one hand, and poetry as a praxis of error on the other hand. To do so, the essay draws reflections from the canonical tradition (of Camões and Pessoa), specifically from its defense of the mystery as a principle of conservation of the poetic, and from contemporary poems that advance such a practice of erring in the face of that which has no answer, bringing together other voices such as those of Herberto Helder, Luis Quintais, Pedro Eiras, Gonçalo M. Tavares and others.

KEYWORDS: Totalitarianism. Perspectivism. Mystery. Poetry and mistake.

## “O MUNDO TODO ABARCO, E NADA APERTO”

Pode-se começar em qualquer ponto. Como é inevitável o enquadramento, mesmo que seja o pórtico de um labirinto, sigo um conselho literário usado para a ocasião de estar perdida: “Todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, cada vez mudado consoante os olhos que o veem”<sup>2</sup>. Para o caso, o cânone não é propriamente um lugar de segurança, não traça uma linha reta. Camões, sabemos, cultivou a sua lírica em tortuosos caminhos — os quais lhe serviram de defesa contra um pensamento hegemônico, contra certa cultura do acerto em que não cabia um ser que a si mesmo se encontrava tão desconcertado: “Tanto de meu estado me acho incerto” (CAMÕES, 2005, s/p) — confessava o vate no célebre soneto. A errância, nesse estado, torna-se método, e o acerto, fruto do acaso: “Agora espero, agora desconfio / Agora desvario, agora acerto” (CAMÕES, 2005, s/p).

Mas para aqui interessa a consciência de que no erro se pratica o exercício do descontrolo (no poema supracitado, ainda que o exercício seja o soneto, a pena é de Camões), a desistência do domínio de qualquer conhecimento em sua totalidade: o sujeito é néscio, interrogante. Abarcar o mundo é nada diante da experiência de quem está no aqui e no agora, sob o *daimon* da paixão e, no delírio, não retém nada entre as mãos. O mundo se lhe escapa, o corpo se desequilibra; o tempo e o espaço se liquefazem e o sujeito perde o mapa.

Séculos mais tarde, Fernando Pessoa — que se incumbira a si mesmo a missão de superar o vate — também empreenderá estratégias de defesa contra o pensamento dominante, desviando-se pelo caminho do perspectivismo superior a que a sua obra heteronímica logrou alcançar. A despersonalização e o outramento mostraram-se, afinal, práticas sofisticadas de errância. No seu caso, entretanto, vale ponderar que o advento do totalitarismo se fez sistema, e de tal modo hoje a ameaça retorna que não podemos ignorar o espelhamento do momento histórico que o século de *Orpheu* encontra no presente: no horizonte paira a ameaça de uma vontade totalitária cujo poder de destruição já conhecemos de perto, de modo que uma sensação de *déjà vu* nos assombra os dias intranquilos. Surpreende perceber que o mito totalitário está vivo e afia suas lâminas desde as cenas mais rotineiras às decisões da macropolítica.

Sabemos: não se trata de um *déjà vu*. É de fato uma repetição — e como patética farsa — de uma crise gravíssima, não superada. Teria a cultura falhado na construção de um antídoto a esse mal? Um humanismo incapaz de proteger o homem do homem? Pode a arte, de algum modo, atuar contra as forças deletérias da dominação? E o que pode a poesia ?

Também as perguntas são velhas, e as respostas foram dadas, *ad infinitum*. Mas é sempre e ainda preciso recuar contra o apagamento que nos abate: revisar a nossa estuporada metanarrativa, de modo a abrir mais

as suas fissuras. Parafraseando Gonçalo M. Tavares: *abrir a caixa preta do século XX* é, certamente, uma ação necessária que está (a ponto de dever estar) em poder da arte.

Pessoa sempre criticara a ideia de um humanismo ligado à cultura do esclarecimento, à presunção do conhecimento totalizante e dominador com base na especulação científica e sua decorrente instrumentalização tecnológica. Deslocado dos mitos do seu tempo, enquanto seus pares estudavam com admiração o comportamento de líderes como Mussolini e Salazar, Pessoa lia Nostradamus e interpretava os mistérios do Bandarra.

Na recente biografia que escreveu de Fernando Pessoa, Richard Zenith (2022) dá conta de que, como os outros artistas do *Orpheu*, Pessoa inicialmente simpatizara com a ideia de uma ditadura militar que colocasse o país em ordem. Mas alguns acontecimentos acabaram por modificar a postura de inércia política que antes professara. Os últimos anos de sua vida viram nascer um cidadão combativo, sobretudo a partir das perseguições e boicotes que sofreu como editor, no governo salazarista. Da grande narrativa biográfica vê-se, afinal, uma única constante que afirmava sua essência: o pudor de não se deixar envolver por nenhuma ideia pronta nem fácil, nenhum partido ou causa — não subscrever nada que pudesse comprometer a sua personalidade essencialmente inacabada, plural, contraditória e mutante. Essa impossibilidade de adesão tornava-o cético diante dos mitos totalitários, tanto políticos como religiosos e científicos. Pela voz do semi-heterônimo Barão de Teive, declarou-se:

Pertenço a uma geração – supondo que essa geração seja mais pessoas que eu – que perdeu por igual a fé nos deuses das religiões antigas e a fé nos deuses das irreligiões modernas. Não posso aceitar Jeová nem a humanidade. Cristo e o progresso são para mim mitos do mesmo mundo. Não creio na Virgem Maria nem na eletricidade. (TEIVE, 1999, p. 26)

Se por um lado, num caldo de cultura nietzschiano, projetava através de Álvaro de Campos um super-homem que reunisse a complexidade de uma subjetividade plural, contraditória e harmônica; e através de Ricardo Reis uma expectativa de autossuperação que o aproximasse dos deuses, Pessoa ortônimo e Soares não se deixaram iludir pela substituição de Deus por um culto ao animal humano — “uma mera ideia biológica” que “não era mais digna de adoração do que qualquer outra espécie animal” (PESSOA, 1999, p. 45). O fato é que seu humanismo nunca abandonara a preservação do mistério que excede nossas possibilidades cognitivas. E isso vai ao encontro de toda especulação sensacionista e metafísica de sua obra, pois só em face do mistério é que pode haver poesia. Segundo Zenith, “a obscuridade era parte integrante de seu método poético, que era inseparável do seu modo de ser e estar no mundo” (ZENITH, 2022, p. 997). O seu quinto Império, afinal, era o Império da Poesia — por extensão, também do Mistério.

Álvaro de Campos (2014), no poema cujo primeiro verso já situa o sujeito lírico nesse lugar interrogante — “Ah, perante esta única realidade, que é o *mysterio*”, exprime bem essa consciência de exclusão de uma totalidade que é o ser poeta. Nos versos que se seguem, o eu-lírico deixa claro que a totalidade a que chega o humano não desvenda o mistério da origem, ou que o nosso tudo tem um lado de fora, que nos excede:

Aquillo que, quando se abrangeu tudo, ainda ficou fora,  
Porque quando se abrangeu tudo não se abrangeu explicar  
porque é um tudo,  
Porque há qualquer coisa, porque há qualquer coisa, porque  
há qualquer coisa!  
(CAMPOS, 2014, p. 220)

Também no poema “Demogorgon” (curioso título que remete ao nome de um deus infernal que nasceu do erro de um copista a transcrever a palavra “demiurgo”), o *pathos* comum a Campos faz extravasar o horror diante da possibilidade de encarar a Verdade que lhe cegaria os olhos, tal qual Tirésias alertara a Édipo, lamentando que “O saber é terrível, quando não traz proveito possuí-lo” (Sófocles, 1995, v. 316-317):

Na rua cheia de sol vago há casas paradas e gente que anda.  
Uma tristeza cheia de pavor esfria-me.  
Pressinto um acontecimento do lado de lá das frontarias e dos  
movimentos.

Não, não, isso não!  
Tudo menos saber o que é o Mistério!  
Superfície do Universo, ó Pálpebras Descidas,  
Não vos ergais nunca!  
O olhar da Verdade Final não deve poder suportar-se!

Deixai-me viver sem saber nada, e morrer sem ir saber nada!  
A razão de haver ser, a razão de haver seres, de haver tudo,  
Deve trazer uma loucura maior que os espaços  
Entre as almas e entre as estrelas.

Não, não, a verdade não! Deixai-me estas casas e esta gente;  
Assim mesmo, sem mais nada, estas casas e esta gente...  
Que bafo horrível e frio me toca em olhos fechados?  
Não os quero abrir de viver! ó Verdade, esquece-te de mim!  
(CAMPOS, 2014, p. 208)

Aqui, a humanidade de Campos o caracteriza como criatura débil, incapaz de olhar e suportar a Verdade. Acontece que, diferente do que Nietzsche postulou — a verdade é um produto moral —, em Pessoa ela está fora do campo de atuação humana<sup>3</sup>. Diante desse pressuposto, o destino humano é a errância, um andar em volta de um mistério que jamais será esclarecido. Assim o descreve, com tom profético, o demônio que protagoniza a narrativa

de *A Hora do Diabo*: “São eras sobre eras, e tempos atrás de tempos, e não há mais que andar na circunferência de um círculo que tem a verdade num ponto que está no centro”. Esse mesmo Diabo também explica que “o animal se torna homem pela ignorância que nele nasce” (PESSOA, 2004, p. 51); o deambular ao redor do incognoscível é a forma alegórica com que descreve a errância do fado humano.

Mas o que se tem recolocado, quer na filosofia, quer na poesia moderna, é que o centro se move, e isso não é propriamente moderno, ao menos no imaginário humano. Se já na *Demanda do Santo Graal* (século XIII), o castelo do Rei Pescador funcionava como um centro móvel do qual cada cavaleiro distava, não por léguas, mas por merecimento — uma atopia que consistia sua dimensão mística —, no século XVI, Pascal lançara a ideia de que o universo é uma “uma esfera infinita cujo centro encontra-se em toda parte e cuja circunferência não se encontra em nenhuma”<sup>4</sup>. Como premissa filosófica no século XX, essa mobilidade é corroborada, por exemplo, em Walter Benjamin: se o centro é móvel — o método consiste em desvio<sup>5</sup>. A grande questão do contemporâneo, a partir daí, torna-se a negação da centralidade de qualquer sistema, pois a fixação de um centro pressupõe sempre uma relação hierárquica de poder, o que acaba por constituir a ordem de um pensamento fechado, limitado dentro de uma dada racionalidade. Gonçalo M. Tavares desenvolve essa ideia em diálogo com a filosofia de Benjamin:

Os sistemas teóricos totalmente estruturados envolvem assim uma relação de poder: há ideias que mandam e ideias que obedecem, ideias que são o centro e outras que se instalam na pobre periferia. A este mapa de poderes assume-se, não como contingente, mas como definitivo: trata-se de um monopólio, da ditadura de um centro. (TAVARES, 2013, pp. 58-9)

Afinal, na contramão dessa hierarquia arbitrária que institui os poderes, a constatação da impossibilidade humana de atingir a Verdade foi, tanto em Nietzsche quanto em Pessoa, substituída pelo pluralismo perspectivista:

Nosso mundo é muito mais o incerto, o cambiante, o variável, o equívoco, um mundo perigoso talvez, certamente mais perigoso do que o simples, o imutável, o previsível, o fixo, tudo aquilo que os filósofos anteriores, herdeiros das necessidades do rebanho e das angústias do rebanho, honraram acima de tudo. (NIETZSCHE, s/d.)

Na contramão da cultura iluminista (no enalço do domínio que torna tudo *previsível e fixo*), tanto o projeto filosófico nietzschiano quanto o literário de Pessoa são marcados pelo inacabamento, pelo pensamento especulativo e fragmentário, sempre ancorados numa perspectiva provisória do olhar. Ambos praticaram um pensamento que já não tinha a pretensão de compreender, abarcar ou enunciar a Verdade.

Silvina Rodrigues Lopes, em *A Anomalia Poética* (2019), sustenta que, desde Hölderlin, a poesia não pode mais ignorar a sua “condição de não pertença (ao autor, à comunidade, ou a qualquer outra categoria iden-

titária)” tornando-se assim a “matriz de toda a diferença”, a “emissária da estranheza, guardiã do enigma como garantia de um mundo em devir”. Na discussão que elabora sobre o humano e a técnica, a ensaísta defende que o “pensamento não se identifica com a lógica nem, à maneira retórica, se desenvolve por analogia com ela”; com isso supomos que pode haver no humano um excedente de visão que ultrapassa o reconhecimento do mundo logicamente estruturado, e esse excesso é o que lhe permite a experiência, em arte, do mundo em devir. Assim, e de acordo com Silvina, o desafio humano hoje está não em dominar a técnica, mas em superar os limites da racionalidade; do mesmo modo que a forma poética, em seu inacabamento, não pode ser reduzida a uma ideia que anule suas contradições. A superação do que poderíamos aqui chamar de “vontade de totalidade” é o caminho para que se possa preservar o “potencial de significação permanentemente explosivo” do objeto artístico em seus limites físicos:

A forma inacabada não pela sua grandeza absoluta, nem porque lhe falte alguma coisa para a completar, mas porque não é estável, existe em metamorfose não programada — não tem uma finalidade exterior nem uma finalidade sem fim, orgânica; é uma unidade relacional, aberta, não um Todo. (LOPES, 2019, p. 113)

Diante disso, há um pensamento em arte que busca dar “acolhimento ao inadequável”, à “multiplicidade intotalizável da experiência”. Esse pensamento, como tal, não se submete à autoridade do autor tampouco a uma ideia que assegure sua compreensão ou limitação ontológica. A estranheza da arte moderna é assim definida como o acolhimento de um “mistério sem autoridade, divina ou outra, que a sustenta” (LOPES, 2019, p. 114).

## “BÚSSOLA NÃO HÁ NA COR DOS VERSOS”

Na metacancão “Errática”, de Caetano Veloso (do álbum *O sorriso do gato de Alice*, de Gal Costa, 1993), o eu-lírico caracteriza a sua musa pelas rimas que se lhe referem: “confusa” e “difusa”. Sendo a musa desse jeito, o sujeito que compõe só sabe “brincar de cabra cega”, ou seja, jogar o jogo do que é invisível ou imperceptível: o jogo do erro. E avançando nas rimas à musa, ele se pergunta como que uma “pausa de fração de semifusa / pode conter tão grande tristeza”... Tal desproporção não se dá propriamente no nível formal (essa pausa, de tão pequena, é imperceptível, impossível; na interpretação de Gal Costa, é compensada pela sustentação de uma nota melódica que se espria no tempo, como que tentando conter a tamanha tristeza do sujeito errante), mas se coloca, portanto, na relação de atrito entre letra e música.

Toda a letra de “Errática” se constrói como errância contra a “matemática dos versos”, o “estilo exato”, a “tática eficaz”. Trata-se da velha dialética entre a técnica do poeta/compositor experimentado e o acerto que dela independe. Ou melhor: como se toda tática fosse necessária para o triunfo

do erro. Afinal, não basta errar para ser poeta, mas é preciso se colocar em errância para de súbito encontrar a senha dos versos: “Bússolas não há na cor dos versos / usam como senha tons perversos”...

Luís Quintais, em seu livro *Agon* (2018), propõe-se a uma reescrita de poemas antigos e dados por perdidos, num reencontro com o “Dentro da linguagem, da sua expressão mais noturna, aí nesse lugar de invisibilidade mais prolongada” (QUINTAIS, 2018, p. 9). em que o jovem poeta intuitivo *sopesava o erro* da escrita. Subentende-se, na economia da obra, que os excertos do passado afloram aqui e ali em itálico, como que apontando para uma camada arqueológica do sujeito escrevente, uma paisagem de palimpsesto que re-vela o sujeito que retorna. São excertos que contrastam com a melancolia do presente, justamente pela segurança de suas ilações: “não acredito em paisagens exteriores, por isso jamais as descrevi. Prefiro quando nos sujeitamos à escuridão da nossa individualidade, aceitando a luz que aí houver” (QUINTAIS, 2018, p. 33).

O primeiro fragmento do livro já antecipa a desestabilização da paisagem revisitada sob o olhar que a reescreve como beleza *agonizante e febril*. O *agon* se dá a conhecer nesse atrito entre olhar e escrita — ambos em constante inquietude. Como se o olhar do poeta, mesmo que em revisão, não fizesse brotar a familiaridade das coisas, mas acrescesse a elas mais opacidade:

Nenhuma prática, oficina ou mapa te afastará do erro. Tudo é acidente. Também a escrita é acidente. Acidente reescrito, uma e outra vez. Grito sem origem. Antecipação voluntária da morte. Reescreves a dispersa luz. (QUINTAIS, 2018, p. 10)

A imprevisibilidade é assim condição da escrita agonística. De-preende-se, nessa escrita, a proposta de um enfrentamento sistemático do acaso que pode libertar a linguagem da sua comunicabilidade epidérmica, de modo a encontrar a paisagem ilegível — “paisagem irreduzível ao negrume da razão” (QUINTAIS, 2018, p. 41) — isto é, o poema. Para além da epiderme do mundo, o poema é fruto de uma libertação que advém do enfrentamento do mistério, ainda que, desde Campos, isso seja tão arriscado: “Que quantidade de desconhecido / para que em cada a boca a língua enfim se liberte?” (QUINTAIS, 2018, p. 13).

A revisão de textos antigos de sua própria (mas outra) autoria leva, também, a dados de uma biografia que já não se confirma perante mitos borrados e o desfazimento dos elos que porventura pudessem atar o sujeito a uma comunidade de sentido ou a um sistema moral:

(...) A exigência desusada de absoluto enredara-se nas malhas da história, frágil peça melancólica que os alegoristas haveriam de procurar obsessivamente entre pó e cinza. Em condição de remorso lê as frases para sempre esquecidas. Delas depende a comunidade de virtude e sentido, pensas, não sem afastares, logo a seguir, esse pensamento tão pouco consoante com o cepticismo em que se encena a tua biografia. (QUINTAIS, 2018, p. 26)

Essa impossibilidade de aderência que o ceticismo promove é, assim, o que mantém o sujeito solto e desgarrado na militância da poesia errática — a única linguagem possível para a projeção de uma paisagem que, quando revisitada, o sujeito (ainda aqui, como Álvaro de Campos, mas agora em “Lisbon revisited”) a si mesmo não se revê.

A reavistagem do passado, tema caro à poesia de todos os tempos, é um movimento que, em vez de constituir a subjetividade, mais a torna estranha, estrangeira ao mundo. Por vezes, esse movimento serve para afirmar uma existência anímica fora de toda humanidade, como se o errante só no presente que existe para o além do humano pudesse se deixar flagrar. Veja-se agora este poema de Inês Lourenço, “A Furtiva alegria” (2011, p. 61):

Acumulo  
Retratos desfocados  
Viagens dispersas danos  
Moratórias

Mas também a ciência animal  
De lambar as feridas, a furtiva alegria  
A caminho da noite para matar  
A sede na corrente.

Aqui, se o passado é o acúmulo de frustrações (os retratos desfocados expressam o descolamento da autoimagem do tempo perfeito, acabado), a animalidade preservada fornece o remédio às feridas, a autocura que mata a sede na água que corre, no fluxo imparável da presença plena e alegre que se exercita à revelia da razão. Tudo é eterno recomeço, devir e presença. Tudo “ama como a estrada começa” — poema de um só verso com que Mário Cesariny (2004, p. 19) condensou o *ethos* do poeta, em que poesia e vida se confundem na gesta do Amor. Começar a estrada é o destino do poeta — e isso se aplica ao fazer poético como eterno revisionismo que, paradoxalmente, nunca encontra acabamento. Veja-se este poema de António Barahona (2011, p. 16):

Velho Principiante  
A minha aprendizagem, como poeta, foi lenta e dolorosa:  
obriga-me à constante reescrita do poema.  
E pisei, talvez, apenas o primeiro degrau, igual ao de Eumenes,  
na escada que se impõe subir para alcançar  
uma escultura de som, que, inacabada, dança no sôpro.  
O acabamento só a Deus pertence e não tem corpo.

O paradoxo do título no poema de Barahona aponta para a ideia do eterno começo que faz do poeta experiente no primeiro passo — como aquele que mais (re)começa, em vez de ser aquele que, velho, se vangloria por ter chegado ao término de sua obra. Isso levaria a crer que a escada da poesia tem um só degrau — o que nivelaria neófito e mestre. Mas a subida

existe na medida em que o poema avança como escultura sonora — isto é, torna-se mais volátil, sutaliza-se, liberta-se da sua materialidade para afirmar o puro movimento, a dança das moléculas que seu sopro dinamiza. Libertar-se do corpo é elevar-se ao sobre-humano — pertencendo só a Deus (o incorpóreo) a possibilidade do acabamento.

Mas, antes disso, o título do poema aponta para o subtexto que glosa — o poema “O primeiro degrau”, de Konstantinos Kavafis, de 1899, e que teve o título original de “A nossa arte”. Nesse poema, Kavafis recria o diálogo amoroso platónico entre mestre e discípulo no contexto da pederastia, daí a discrepância das idades dos interlocutores. O título original torna a situação exemplar, universaliza o princípio de aprendizagem na arte da poesia como persistência no erro, na difícil aprendizagem do inacabamento. Cito abaixo um excerto do poema:

#### O PRIMEIRO DEGRAU

A Teócrito queixava-se  
um dia o novo poeta Euménès;  
«Há dois anos que escrevo  
e apenas fiz um idílio.  
É a minha única obra completada.  
Ai de mim, é alta vejo,  
muito alta a escada da Poesia;  
e deste primeiro degrau onde estou  
não subirei nunca pobre de mim.»  
Disse Teócrito: «Estas palavras  
são impróprias e blasfémias.  
E se estás no primeiro degrau, deves  
ser orgulhoso e feliz assim.  
Aqui onde chegaste, não é pouco;  
quanto fizeste, grande glória.  
Este mesmo primeiro degrau  
dista muito das pessoas comuns.  
[...]

(KAVAFIS, 2018)

Curioso é que se pode inferir que a distância entre as “pessoas comuns” e o poeta neófito é, justamente, a que separa o discurso lógico — cujo télos é o acabamento, a totalidade — da poesia como linguagem errante, que sempre e só principia. No poema de Barahona, o aprendiz e o mestre se fundem num mesmo sujeito; a relação amorosa aí se dá entre o poeta lento, que sente a dor da incompletude porque preso à forma, e o que sonha em transcendê-la, o que se dirige para fora da linguagem.

Dentre os poemas de Herberto Helder postumamente reunidos e publicados por Olga Lima em *Letra Aberta* (2016), o que abre o livro e lhe dá o enquadramento reitera um *ethos* que o poeta praticou intensamente e ao longo de sua *Poesia Toda* — a saber, a condição de errância do demiurgo

que transforma a coisa amada ciente de que nunca tomará posse dela. Nele, o ímpeto da violência convive com a delicadeza que requer a aproximação da coisa amada: ele bate e incendeia a matéria em sua forja, e a poesia é um peixe sutil, inapreensível, uma paisagem indomesticável, uma matéria inumerável:

Não tenho nenhuma lei nem regra  
para desordenar um poema escrito  
não tenho mais que o desejo de tocar-te  
ó coisa inúmera que entretanto  
além de tocar  
conto e reconto  
continuadamente  
fome de dizer como nunca foi  
acontecido  
fora do seu desejo mesmo tu  
ó tão funda tão fundada  
substância do mundo:  
pleno cheio  
serias sobretudo  
como um voo ou como um ovo  
(HELDER, 2016, p. 7)

Helder praticava a constante reescritura de seus textos, na militância de um inacabamento que demarcara a sua forma de vida, o seu corpo-obra em rigorosa metamorfose. Nesse poema deixa explícita a força intempestiva dessa correção: como se corrigir não fosse acertar, mas refundar o erro para que o poema respirasse, sobrevivesse ao seu impossível termo. Assim, desordenar o poema escrito é uma forma de tocar a matéria poética, contá-la e recontá-la, ciente entretanto de que esse contato seja efêmero, provisório, pois que a plenitude da coisa amada se lhe escapa na dinâmica do voo, ou no hermetismo do ovo — o mistério preservado.

O arremate do poema, o anagrama em voo/ovo, evoca esse exercício de desordenação formal que é a base do ato criativo, a partir da materialidade da palavra, ainda que esteja em curso, sempre, uma desordenação metafísica que cada gesto desempenha nessa contínua formulação do erro — o voo e o ovo escapam do desejo de posse do amador, para que o poema sobreviva.

## “VI CEGO PRESO NA GAIOLA DA VISÃO”

Em 2018, Gonçalo M. Tavares lançou um curioso “Dicionário Literário”, a ser incluído na série Enciclopédia<sup>6</sup> — um dos muitos nichos que compõem o caleidoscópio de sua obra. Na ambiguidade da sua essência, as *Breves notas sobre literatura-Bloom* concentram, desde a página de rosto, seu peso e sua leveza, sua universalidade e subjetivismo, simultaneamente. Trata-se de um “Dicionário Literário” (gênero científico, universalizante e

impessoal) formado por “breves notas” (anotações esparsas, fragmentárias, portanto, de um sujeito específico). Eis um paradoxo comum à série, e que, neste caso em particular, reforça sua natureza contraditória ao apontar, no subtítulo, a ambição de se tornar “uma das muitas maneiras (definitivas) de fazer literatura”.

A definição da palavra-chave Bloom nessas *Breves Notas* não é, à primeira vista, muito esclarecedora: “Bloom — nome universal, aplicável a qualquer coisa ou acontecimento. Cadeira-Bloom, livro-Bloom, morte-Bloom, namoro-Bloom. E etc.-Bloom.” (TAVARES, 2018, p.20).

Um qualificativo, uma marca, um sobrenome dado a coisas e pessoas, que as torna ambivalentes, indefinidas. É, ao fim e ao cabo, um jeito de não nomear, ou seja, de não fixar uma correspondência necessária entre um nome e um referente. É assim que, nesse mesmo dicionário, o autor de *Viagem à Índia* atribui à linguagem o poder de dar nome não às coisas, mas ao movimento das coisas (TAVARES, 2018, p.61). Ser Bloom, afinal, é estar em movimento, em errância. Daí decorre que o dicionário-Bloom é e não é um dicionário, na mesma medida em que toda definição não encerra um sentido, mas o abre. Ecoam, aqui, palavras de outra obra que também advoga para si o direito à errância — *O torcicologologista, excelência* (2015):

— A definição de definição. Definição significa de-finir. Finir, acabar. Dar uma definição é dizer uma última palavra sobre o assunto.

— Quem define diz ao outro: nada mais tens a dizer sobre este assunto, pois acabei de dizer a definitiva palavra sobre a questão. (...) — Seria interessante pensar em definições que iniciam a conversa.

(...) — Gosto de um pé que não se preocupa em apenas avançar. Gosto de um pé que descobre o caminho... que cada vez que toca o chão abre uma nova hipótese. (TAVARES, 2015, p. 60-61)

É somente aos poucos que vamos construindo o entendimento do qualificativo “Bloom”, pelas características que se depreendem do dicionário. Por exemplo: a brevidade e a concisão são marcas dessa literatura. A frase não deve conter adiposidades (comumente atribuída a adjetivos, que devem ser evitados). Isso torna a leitura fluida, veloz. Entretanto, pela sua individualidade, por terem força e autossuficiência, as frases atuam umas contra as outras. Isto equivale a dizer que, se a frase é rápida, o conjunto de frases se torna lento, pelo estranhamento que elas estabelecem entre si.

Assim, entre ritmos de aceleração e retardamento, o texto-Bloom é, assumidamente, “um reino dessincronizado” (TAVARES, 2018, p. 42); sua velocidade é “indomesticável” (TAVARES, 2018, p. 61):

Frase — Podemos pensar numa inundação que começa na primeira letra da frase e que não termina na última letra da frase (pois alguma da água e da força passará para a frase seguinte). Uma frase não pode ser como um copo que contém água dócil para ser bebida; uma frase é um copo que tenta conter uma inundação. E não consegue.

**Cada frase é uma oportunidade para iniciar um mundo.**

A literatura-Bloom aproveita essa oportunidade. (TAVARES, 2018, p. 37 — grifo nosso)

Do ponto de vista rítmico, há o paradoxo de frases que avançam, rápidas, enxutas e dinâmicas, mas que, no conjunto, causam estranhamento, o que equivale a dizer que apelam para o exame lento no encaixe da interpretação. É preciso pegar a frase-Bloom com as duas mãos e olhá-la com muita atenção. Ela contém um mistério que deve ser estudado: entretanto, “estudar o mistério é aumentar o mistério, não diminuí-lo” (TAVARES, 2018, p. 14).

Desde Chklovski, o conceito de estranhamento — princípio da arte moderna — atenta para o fato de que a interpretação promove uma desaceleração do olhar para o objeto artístico, uma demora necessária à construção de um sentido:

Para Chklovski, “A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo (...) consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa à arte” (“A arte como processo”, *apud* TODOROV, 1999, p. 82). O estranhamento seria então esse efeito especial criado pela obra de arte literária para nos distanciar (ou estranhar) em relação ao modo comum como apreendemos o mundo, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico. (CEIA, 2009).

Diante do enigma, há-que se retornar às partes, recolher indícios, revisitar a matéria que, ao fim e ao cabo, mantém-se no flanco do mistério. E tornar o mistério ainda mais denso pela reflexão é um princípio que segue a obra tavariana: em *Investigações, Novalis* (2002), um pensamento se concentra em duas frases que se friccionam: “SIM, a Sabedoria. Mas antes respeitar o Mistério” (TAVARES, 2020, p. 25).

Tavares, com sua literatura-Bloom, reivindica para o humano a tarefa de buscar, pela errância, respostas que o mundo lógico-científico não logra encontrar, justamente pela presunção da totalidade como base em que se funde a dominação de uma veridicção sobre outras. A presunção da totalidade vai ao encontro de um questionamento moral presente no escatológico livro de poemas *Inferno*, de Pedro Eiras (2020, pp. 31-32):

## VIII

O que vemos é terrível.  
Mas é muito pior  
o que não vemos,  
porque nem sabemos  
que o não vemos.

Porque os telescópios, os microscópios  
deixam ver  
o distante  
e o pequeno;  
porque inventamos instrumentos  
para ver o que sabíamos  
que não víamos,  
mas nenhum para ver  
o que não sabemos  
que não vemos.

Porque ninguém conhece a sua cegueira,  
senão demasiado tarde, quando  
o incêndio apagou,  
o vento enterrou as cinzas,  
e já ninguém sabe onde tudo isto aconteceu.

Mesmo o que vemos  
desgastamos; por lapso,  
por incúria, destruímos;  
e também porque estragar, ao fim e ao cabo,  
nos distrai.  
Mas muito destruímos  
o que não vemos,  
porque não o vemos, e  
nem sabemos que destruímos.

E não ver não nos torna  
inocentes;  
porque deveríamos ver o que não vemos,  
porém não vemos  
o que não vemos.

No subtexto de Dante que tem por parâmetro de acerto a moralidade cristã, a viagem do poeta começa a partir da constatação de que havia se desviado da “direita via”, de que estava perdido. Conduzido pelo mestre Virgílio, o poeta florentino terá de atravessar os muitos níveis descensionais do Inferno, na privilegiada condição de estar vivo e poder *ver* as condenações imputadas a cada alma dos mortos para ali conduzidos. O extenso rol de vícios que se apresentam a cada nível do abismo dá conta da fragilidade humana diante das mais variadas tentações; mas não só: condenados foram também aqueles que desconheciam a moralidade cristã — e dentre esses, no limbo, reúnem-se gênios da cultura, grandes homens da antiguidade que desconheciam a doutrina ou foram a ela indiferentes.

Mas o poema de Pedro Eiras dá a entender que a grande falha humana e a sua grande condenação coincidem na cegueira para com aquilo que a ciência não alcança. A condição humana é a de estar perdido, como ovelha extraviada; ali “nada tem nome”, “os mapas todos só dão / para o dia de ontem”, tudo é eterna repetição do mesmo. De nada adiantam os satélites, os GPS: “chega sempre um instante, nas nossas vidas / em que todos / nos perdemos”. A instrumentação científica não esgota os mistérios que nos rondam; o culto excessivo das imagens, por sua vez, nos limita o olhar à epiderme do mundo, e nos impede de ir além. Desse déficit de visão decorre nossa ação (auto)destrutiva.

Essa visão crítica da cultura científica vai ao encontro do que Gonçalo Tavares expõe em suas *Breves Notas sobre a Ciência*: “A ciência não caminha em direção ao Mistério. Nem em direção ao Estranho. A ciência caminha em direção ao Familiar” (TAVARES, 2006, p. 19). Como aponta Eiras, “(...) inventamos instrumentos / para ver o que sabíamos / que não víamos, / mas nenhum para ver / o que não sabemos / que não vemos” (EIRAS, 2020, p. 31) .

Mas exatamente por que somos condenados neste mundo sem deuses? E perora Eiras, “(...) não ver não nos torna / inocentes”. Eis o inferno: o nosso déficit de visão nos condena, independentemente de pretendermos uma vida virtuosa. Os que não conheceram a moral cristã, os espíritos indiferentes, os grandes distraídos estão no limbo do Inferno — não serão inocentados. Nossa incúria destrói sem o sabermos. Sem o saber, operamos o Mal.

Presumidamente culpado, ao ser humano só resta uma saída, a de ver o que não vemos, desenvolver *uma outra* vidência. Ver para além da gaiola da visão<sup>7</sup>. Mais uma vez com Tavares, é preciso “nos habituarmos ao Erro” (2006, p. 66), pois “errar é inventar um novo jogo” (TAVARES, 2021, p. 83). Nesse exato sentido, a poesia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BARAHONA, António. Criatura no 5. in: OLIVEIRA *et al* (orgs.). *Resumo — a poesia em 2010*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Rimas*. Coimbra: Almedina, 2005.
- CAMPOS, Álvaro de. *Obra Completa* (ed. Jerónimo Pizarro e António Car-diello). Lisboa: Tinta-da-China, 2014.
- CEIA, Carlos, *E-dicionário de termos literários*, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estranhamento-ostraniene/>. Acesso em: 18 out 2021).
- CESARINY, Mário. “Estado Segundo XXI”. In: *Pena Capital*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

- CHKLÓVSKI, Victor. “A arte como procedimento” *apud* TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos* (3ª ed.). Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- EIRAS, Pedro. *Inferno*. Lisboa: Assírio & Alvim– Porto Editora, 2020.
- HELDER, Herberto. *Letra Aberta*. Porto: Porto Editora, 2016.
- KAVAFIS, Konstantinos. “O primeiro degrau” *apud* VIEIRA, Trajano. *Konstantinos Kaváfis: 60 POEMAS*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.
- LOPES, Silvina R. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2019.
- LOURENÇO, Inês. *Coisas que Nunca, apud* OLIVEIRA *et al* (orgs.). In: *Resumo – a poesia em 2010*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Vontade de Potência*. Rio de Janeiro: Ediouro. [s.d.].
- PASCAL, Blaise. “Pensamentos”. In *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- PESSOA, Fernando. *A Hora do Diabo*. Lisboa: Assírio & Alvim, (ed. Teresa Rita Lopes), 2004.
- \_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.
- QUINTAIS, Luis. *Agon*. Lisboa: Assírio & Alvim – Porto Editora, 2018.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da Imaginação – Teorias, fragmentos, imagens*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Breves Notas sobre Ciência*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Breves Notas sobre Literatura-Bloom – Dicionário Literário*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de Artistas*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2021.
- \_\_\_\_\_. *Investigações. Novalis*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2020.
- TEIVE, Barão de. *A Educação do Estoico*. Lisboa: Assírio & Alvim, ed. Richard Zenith), 1999.
- WISNICK, José M. e TOM ZÉ. *Parabelo*. (Trilha Sonora Original do Espetáculo do Grupo Corpo), 1997. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=59R2z2\\_OsnU](https://www.youtube.com/watch?v=59R2z2_OsnU)

VELOSO, Caetano. “Errática”. In: COSTA, Gal, *O sorriso do gato de Alice*. Disponível em: <https://youtu.be/69pGLSDkInE>

ZENITH, Richard. *Pessoa. Uma biografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2022.

*Recebido para avaliação em 29/10/2022*  
*Aprovado para publicação em 14/12/2022*

## NOTAS

1 Professora e pesquisadora de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo, onde coordena o grupo NELLPE (Núcleo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa e Ética). Pós-doutorado em Estudos Românicos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Pesquisa voltada para a Literatura Portuguesa moderna e contemporânea e suas relações com a Ética.

2 A frase é de José Saramago, no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, 2000, pp. 180-181.

3 A ideia da verdade como produto moral a que se refere Nietzsche estaria mais próxima do conceito de “ficção social” que Pessoa desenvolveu em “O banqueiro anarquista”: “O mal verdadeiro, o único mal, são as convenções e as ficções sociais, que se sobrepõem às realidades naturais – tudo, desde a família ao dinheiro, desde a religião ao Estado.” (PES-SOA, 1986, p. 662).

4 Trata-se do fragmento 72 dos “Pensamentos”. In *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

5 Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação*, p. 59, apud MOLDER, Maria Filomena, *Semear na neve*, Lisboa, Relógio D’Água, 1999.

6 A Enciclopédia compreende, até então, seis títulos: *Breves notas sobre Ciência* (2006); *Breves notas sobre o Medo* (2007); *Breves notas sobre as Ligações* (2009), *Breves notas sobre Música* (2015), *Breves notas sobre Literatura-Bloom* (2018) e *Dicionário de Artistas* (2021).

7 A expressão é de José Miguel Wisnick em parceria com Tom Zé (1997), na canção “Cego com cego”: “Vi cego preso na gaiola da visão”.