

POESIA E ERRO

OBRA

erro

30

**Revista do Núcleo de Estudos de  
Literatura Portuguesa e Africana da UFF**

ISSN 1984-2090

**ABRIL**

A *ABRIL* é uma revista online, podendo ser acessada em  
sua própria página - <http://www.revistaabril.uff.br/>  
ou a partir do site do NEPA/UFF - <http://www.uff.br/nepa>

#### **EDITORES**

Renata Flavia da Silva, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luís Maffei, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Brasil

#### **COMISSÃO EXECUTIVA**

Iris Maria da Costa Amâncio, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Julio Cesar Machado de Paula, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maria Lucia Wiltshire de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Marlon Augusto Barbosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Tatiana Pequeno, Universidade Federal Fluminense, Brasil

#### **CONSELHO EDITORIAL**

Laura Cavalcante Padilha, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Ana Mafalda Leite, Universidade de Lisboa, Portugal

Benjamin Abdala Júnior, Universidade de São Paulo, Brasil

Catherine Dumas, Sorbonne Nouvelle-Paris3, France

Francisco Noa, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Mozambique.

Inocência Mata, Universidade de Lisboa, Portugal

Joana Matos Frias, Universidade de Lisboa, Portugal

João Barrento, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jorge Fernandes da Silveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lelia Parreira Duarte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Margarida Calafate Ribeiro, Universidade de Coimbra, Portugal

Maria Nazareth Soares da Fonseca, Pontifícia Universidade Católica MG, Brasil

Maria Theresa Abelha, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Mário Cesar Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Nascimento Figueiredo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nuno Júdice, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Oswaldo Manuel Silvestre, Universidade de Coimbra, Portugal

Paula Morão, Universidade de Lisboa, Portugal

Paulo Motta de Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosa Maria Martelo, Universidade do Porto, Portugal

#### **EQUIPE TÉCNICA - REVISÃO E SISTEMA**

Ana Paula de Oliveira Pereira, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Flavia Pais, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Julieny Souza Nascimento, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Oscar José de Paula Neto, Revisora, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Júlia Borges, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Marlon Augusto Barbosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Fernanda Gappo Lacombe, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Karina Frez Cursino, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Rodrigo Fonseca, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Sandra Moreira, Revisora, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Elir Ferrari, Editoração no SEER/OJS, Brasil

Joana Lima, Diagramação, Laboratório de Livre Criação | UFF - IACS, Brasil

Apoio, de 2014 a 2017, da Universidade Federal Fluminense, com recursos do Programa Auxílio Publicação - PROPPi.

A partir de 2019, apoio do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura - UFF.

---

#### **DADOS PARA CATALOGAÇÃO:**

**ABRIL** - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF. Niterói: NEPA/UFF, Vol. 15, nº 30, abril de 2023. Semestral.

Disponível no Portal da UFF: <http://www.periodicos.uff.br/revistaabril/>

Acesso livre

1. Periódicos. 1. Literatura Portuguesa;
  2. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa;
  3. Literatura Comparada. II. Literaturas de Língua Portuguesa: Teoria e Crítica.
- ISSN 1984-2090

---

#### **CORRESPONDÊNCIA**

NEPA - Revista Abril

Universidade Federal Fluminense - UFF | Instituto de Letras

Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/nº, sala 403, Bloco C - Campus do Gragoatá

São Domingos - Niterói - RJ | CEP 24210-201

Fone: (21)26292549 | 2629-2618 | 2629-2608 | E-mail: revistaabril@vm.uff.br

Projeto Gráfico: Diego Marques e Diagramação: Joana Lima

Capa: Sem título, 2020, Porto, Dayana Lucas

**Revista do Núcleo de Estudos de Literatura  
Portuguesa e Africana da UFF**

**ABRIL**

**POESIA E ERRO**

Organizadores

Ana Cristina Joaquim (UFF)

Pedro Eiras (Universidade do Porto/ILCML)

# SUMÁRIO

## POESIA E ERRO

APRESENTAÇÃO .....	09
Ana Cristina Joaquim e Pedro Eiras	
FERNANDO PESSOA OU DOS ERROS PARA CERTO .....	17
Flávio Rodrigo Penteado	
DESASSOSSEGO, POÉTICA DA ERRÂNCIA .....	33
Annita Costa Malufe e Karen Pellegrini	
ERRATA, NÃO-ERRATA E DESASSOSSEGO .....	49
Jerónimo Pizarro	
A POÉTICA DO <i>ERRO PRÓPRIO</i> COMO AUTONOMIA E LIBERTAÇÃO EM ANTÓNIO MARIA LISBOA, MÁRIO CESARINY E LUIZ PACHECO .....	69
Rui Sousa	
DAS <i>CARTAS PORTUGUESAS A NOVAS CARTAS PORTUGUESAS</i> : ESCRITA SUBVERSIVA QUE ATRAVESSA O TEMPO .....	85
Verônica Sayão	
ERRO E RITMO: HERBERTO HELDER E O PROJETO NIETZSCHIANO DE TRANSVALORAÇÃO DE TODOS OS VALORES .....	99
Fernando Velasco	
AS VIAGENS ERRANTES DE HERBERTO HELDER .....	119
Solange Damião	
NOTAS SOBRE POESIA E ERRO EM <i>ONDULA, SAVANA BRANCA E A TERCEIRA METADE</i> , DE RUY DUARTE DE CARVALHO .....	129
José António Gonçalves	
COMO A ESTRADA COMEÇA .....	147
Lilian Jacoto	

# APRESENTAÇÃO

---

## POESIA E ERRO

O “erro” (da palavra latina *error*, “desvio, engano, falta”), a “errância” (de *errantia*, “desvio, afastamento”, derivado de *errare*, “vagar, andar sem destino, perder-se no caminho, cometer erro”) e o “errático” (de *erraticus*, “que anda sem destino, que se desvia do caminho, que segue ao acaso, flutuante”) compõem um conjunto lexical capaz de interrogar surpreendentemente os caminhos da poesia escrita em língua portuguesa.

Bastaria recorrer ao célebre soneto camoniano, “Erros meus, má fortuna, amor ardente”: no verso “Errei todo o discurso dos meus anos” a própria poesia se define pelo acidente de um lugar não fixado, *vago* ou *flutuante*, entre obra (“discurso”) e vida (“meus anos”). Contra essa condenação ao erro, Cesário Verde manifestará um desesperado desejo, três séculos depois: “Se eu não morresse, nunca! E eternamente / Buscasse e conseguisse a perfeição das coisas!”. Mas sabe também que o poeta só pode falhar num gasto Ocidente: lamentando as “soberbas naus que [...] não ver[á] jamais”, cabe-lhe uma espacialidade errática, não no mar mas na terra, aliás na cartografia de uma cidade decadente.

Entretanto, ao longo de todo o século XX, a reivindicação do erro e de seus sentidos adjacentes permite efetivar a ruptura com a exatidão e a correção clássicas, experimentando as potencialidades de inesperados desacertos discursivos e temáticos. Nesse sentido, importa considerar os deslocamentos que o sujeito lírico explora no modernismo, na dramatização discursiva de Fernando Pessoa através do procedimento heteronímico, como investimento na errância de um sujeito plural, ou falha que passa a constituir o núcleo da própria identidade: conforme os versos de Mário de Sá-Carneiro, “Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto, / E hoje, quando me sinto, / É com saudades de mim”.

Já na segunda metade do século XX, o erro é frequentemente valorizado como lição poética e como perspectiva de mundo. Luiza Neto Jorge escreve: “O poema ensina a cair”; e Ernesto Manuel de Melo e Castro, observando um comboio que “andava sempre para a / frente tanto / quando ia para lá como quando vinha para cá”, hesita no número de carruagens: “As diferenças das contagens / dependiam apenas de diferentes / pontos de vista de / interpretações subjectivas / de ilusões de óptica ou / mesmo de erro sistemático”. Quanto a Herberto Helder, compõe em *Photomaton & Vox* um verdadeiro manifesto do erro: “o erro está no coração do acerto”, incluindo o ponto de vista da recepção: “e leia-se como quiser, pois ficará sempre errado”, e o ponto de vista dos usos do idioma: “Formulações erráticas sobre linguagem para uso indeterminado, como aliás se deve dizer para que outros digam ou também provavelmente contradigam. Dizer é, claríssimo, uma maneira de dizer”.

O século XXI parece perpetuar essa busca da escrita através da falha. Ainda há não muitos anos, abrindo *Erros Individuais*, José Miguel Silva definia a escrita da poesia por uma desencantada contabilidade de acidentes: «Voltemos a isto, à contagem dos erros». E Adília Lopes, em *Dias e Dias*, defende uma escrita feita de enganos e correcções, sucessivamente, e sem paralisia: “Há dias, tempos, em que digo uma coisa e emendo, ando para trás, pareço um caranguejo. A verdade é que os caranguejos conseguem andar assim”...

Este número da revista *Abril* pretende cartografar essa arte poética do erro — entendido como fatalidade mas também como operação estratégica, cosmovisão convicta, disponibilidade para o imprevisível e o surpreendente — na poesia de língua portuguesa, ao longo dos séculos XX e XXI, seja em diálogo com a tradição lírica anterior, seja numa contemplação da *machina mundi* contemporânea, e suas avarias. Contemplação aliás exultante — porque, conforme escreve José Eduardo Agualusa numa crónica, pode haver “erros mais belos do que a vida”. A descoberta do erro é também a celebração das coisas imperfeitas.

\*

O número abre com um artigo de Flávio Rodrigo Penteado: em “Fernando Pessoa ou dos erros para certo”, o pesquisador começa por designar algumas incorreções deliberadas de Pessoa enquanto atos criativos, desfazendo assim a noção de deslize não intencional contida na noção habitual de erro. Ao se concentrar nos textos em prosa e em alguns poemas (notadamente nos fragmentos do drama em verso *Fausto*), Penteado mostra de que maneira os escritos de Pessoa diluem a oposição erro/acerto. Noções como “imperfeição”, “defeitos”, “ignorâncias”, “traços de mau gosto”, “falta de exatidão”, correlatas à ideia de erro, fariam parte do modo como Fernando Pessoa entende a criação artística. A versão pessoana do mito fáustico (inacabada, assim como o *Livro do Desassossego*) mostra assim como, contra modelos de completude e acerto, a hipótese da errância é um caminho a percorrer.

Nessa sequência, Annita Costa Malufe e Karen Cristina Pellegrini, também dedicadas a pensar a obra de Pessoa, se atêm ao *Livro do Desassossego*, num artigo intitulado “Desassossego, poética da errância”. As autoras partem de traços característicos da poética pessoana — o questionamento do real e do fictício, a identidade como engano, frutos de sua obra heteronímica —, para situarem a relevância de Pessoa no pensamento contemporâneo. Assim, Malufe e Pellegrini percorrem temas como mentira e falsidade, mistificação e vertigem identitária, criadores de um movimento de devir, reconfigurando as bases de uma definição do real. A poética da errância é agora explorada a partir de uma perspectiva filosófica, questionadora das cosmovisões modernas, e propondo uma perspectiva não unificada ou totalizadora do pensamento.

Ainda tendo como mote o criador dos heterónimos, Jerónimo Pizarro apresenta um texto ensaístico, “Errata, não-errata e desassossego”, avesso às estritas coordenadas científicas, assumindo uma errância por autores de geografias e épocas variadas (Paulo Leminski, Macedónio Fernández, Manuel Rodrigues, César Vallejo, Mário de Sá-Carneiro, Pedro Eiras, Manuel de Freitas, Akira Mizubayashi, Zbigniew Kotowics, Mariano Picón-Salas, Alberto Gómez Font, Cesário Verde, Vivian Abenshushan, os tradutores Fabrício Corsaletti, Gustavo Pacheco e Diego Cepeda...). Trata-se de pensar a potencialidade criadora do erro e a necessidade de o reconhecer: Pizarro chega a mencionar uma edição da correspondência de Felizberto Hernández com uma lista de “Non-Errata”, para que não sejam lidos como “erros” certas formas intencionalmente estranhas. De novo, estamos às voltas com o projeto pessoano: neste ensaio, a ênfase recai sobre o “devaneio” e o “desconexo” no *Livro do Desassossego*, cuja proposta de leitura só pode ser “hipertextual” ou “rizomática”.

Rui Sousa, por sua vez, no artigo “A poética do *Erro Próprio* como autonomia e libertação em António Maria Lisboa, Mário Cesariny e Luiz Pacheco”, propõe pensar o impacto da conferência-manifesto *Erro Próprio*, de Maria Lisboa (um expoente surrealista bastante esquecido pela crítica) sobre as obras de dois importantes criadores e dinamizadores do surrealismo em Portugal: Mário Cesariny e Luiz Pacheco. De acordo com Sousa, a conferência-manifesto em questão seria relevante do ponto de vista histórico, nomeadamente por apresentar e situar uma vertente do surrealismo inédita em outros países: o abjeccionismo. Em *Erro Próprio*, Lisboa teria impactado o movimento português, ao defender a afirmação do indivíduo (os seus “erros”, portanto, se entendidos em contraposição aos padrões vigentes) contra coerções de qualquer espécie.

No artigo “Das *Cartas Portuguesas* a *Novas Cartas Portuguesas*: escrita subversiva que atravessa o tempo”, Verônica Farias Sayão pensa a carta como meio de comunicação, “paradigma cultural”, género literário. A autora mostra as transformações ocorridas entre as *Cartas Portuguesas*, supostamente dirigidas por Mariana Alcoforado ao Marquês de Chamilly no século XVII, e as *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno,

Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, como “carta aberta destinada às mulheres”, em que se mesclam diversos gêneros textuais. A errância aparece subjacente ao tratamento que Sayão dedica aos dois contextos de escrita, analisando o gênero epistolar e relações de intertextualidade.

Em “Erro e ritmo: Herberto Helder e o projeto nietzschiano de transvaloração de todos os valores”, Fernando Velasco coloca em diálogo a filosofia de Nietzsche e a poesia de Herberto a partir de um prisma axiológico: de que modo eles coincidem no combate contra a moral ou contra os preconceitos daquilo que seria o “absolutamente valoroso”. Passando pela abordagem nietzschiana que defende que esses preconceitos se difundem pela gramática, Velasco mostra que a poesia de Helder responde positivamente à perspectiva nietzschiana, uma vez que recusa uma fundação ou uma fixidez (prevista no campo de qualquer moral), para afirmar o nomadismo, entendido por Nietzsche e por Helder como infidelidade gramatical. O erro, portanto, surge exaltado na poética helderiana, ao inverter a hierarquia de valores. É ainda errante, em relação à tradição ocidental, o modo como o ritmo de energia corporal se estabelece enquanto força motriz da escrita poética: contra o racionalismo e os dogmatismos do intelecto, o ritmo reivindicado pela poesia de Herberto se aproxima da perspectiva do homem trágico de Nietzsche.

Estudiosa do mesmo autor, Solange Damiano, em “As viagens errantes de Herberto Helder”, se debruça sobre *Os Passos em Volta*, livro em que o sujeito deambula por diversas cidades europeias. Esta abordagem privilegia a experiência visual, a questão da alteridade, o teor poético e metapoético da escrita (o livro, editorialmente classificado como livro de contos, desenvolve um denso trabalho de metalinguagem). Damiano enfatiza ainda a condição do estrangeiro que, na sua deambulação, estabelece um percurso circular, uma vez que o ponto de partida da viagem (a pátria e a sua história) é frequentemente evocado como parte da errância.

Em seguida, José António Gonçalves se dedica a pensar a poesia oral africana na obra de Ruy Duarte de Carvalho. Num artigo intitulado “Notas sobre poesia e erro em *Ondula, Savana Branca e A Terceira Metade*”, Gonçalves menciona inicialmente a errância pelas paisagens e pelos gêneros (como ocorre em *A Terceira Metade*, “obra emblemática, de uma antropologia com contornos poéticos e literários”), nos quais também comparecem a filosofia e o cinema. São errantes ainda as migrações dos bantos e dos brancos, conforme mostra Gonçalves, ao enfatizar o limiar e o fronteiro na escrita de Carvalho. O autor enfatiza, ainda do ponto de vista temático, que o retrato de uma certa forma de errância — o nomadismo — reflete “regimes de historicidade” e “processos de globalização” que se apresentam como denúncia dos processos políticos ocorridos em Angola.

Para finalizar, o ensaio de Lilian Jacoto, “Como a estrada começa”, propõe um percurso de reflexão que assume a errância como “método” de abordagem (próprio à escrita ensaística) em consonância com a vasta trajetória que a autora traça entre a poesia portuguesa e o erro, que também assume

acepções políticas e ultrapassagens geográficas (*vide* Veloso e Kavafis). Lilian Jacoto transita livremente por Camões, Pessoa, Saramago, Bandarra, Gonçalo M. Tavares, Silvina Rodrigues Lopes, Caetano Veloso, Luís Quintais, António Barahona, Konstantinos Kavafis, Herberto Helder, Pedro Eiras, de modo a nos fazer ver a errância de um percurso literário — do ponto de vista dos autores abordados — e ensaístico — do ponto de vista do modo como as reflexões se desencadeiam — que prioriza o perspectivismo em detrimento do totalitarismo na história poético-crítico-literária portuguesa.

Não nos livraremos do erro tão cedo. Não nos livraremos nunca. Colocado no fim do volume, este título de Lilian Jacoto — “Como a estrada começa” — permite lembrar que todo fim é também um (re)começo, e que nos cabe, conforme sagazmente escreve Samuel Beckett, falhar, falhar outra vez, falhar melhor.

Ana Cristina Joaquim (Universidade Federal Fluminense)

Pedro Eiras (Universidade do Porto |  
Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa)



# FERNANDO PESSOA OU DOS ERROS PARA CERTO

## FERNANDO PESSOA OR ERRING TOWARDS CORRECTNESS

*Flávio Rodrigo Penteado<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

O artigo examina algumas das diferentes formas como o erro se manifesta na obra de Fernando Pessoa. Inicialmente, discutem-se determinados textos em prosa do autor nos quais essa noção comparece. Na sequência, a reflexão se detém em alguns de seus poemas, sobretudo aqueles destinados ao inconcluso drama em verso *Fausto*, no qual se inscreve, ainda, a noção correlata de errância. Por fim, pondera-se em que medida princípios como os de perfeição/imperfeição, associados à noção de erro, iluminam tensões fundamentais da poética pessoana.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa. Inacabamento. Erro. Verdade poética.

### ABSTRACT

The article examines some of the different ways in which error manifests itself in the work of Fernando Pessoa. Initially, we discuss certain prose texts by the author in which this notion appears. Right after that, the reflection focuses on some of his poems, especially those destined to the unfinished drama in verse *Faust*, in which the correlated notion of erring is also inscribed. Finally, we consider the extent to which principles such as perfection/imperfection, associated with the notion of error, illuminate fundamental tensions in Pessoa's poetics.

KEYWORDS: Fernando Pessoa. Incompleteness. Error. Poetic truth.

Em 4 de julho de 1930, Fernando Pessoa remetia a João Gaspar Simões, um dos editores da *presença*, duas colaborações inéditas para o número seguinte do periódico. Uma delas, atribuída a Álvaro de Campos, era o poema “Aniversário”. Segundo comunicava a seu interlocutor, o texto teria sido composto no dia 13 do mês anterior, quando ele, Fernando António Nogueira Pessoa, completara quarenta e dois anos de idade. No entanto, ainda de acordo com a justificativa do poeta, fora preciso alterar a indicação cronológica anexa aos versos, delegados a um heterônimo cuja fábula biográfica firmava-lhe o nascimento em 15 de outubro. Daí a ficcionalidade da data informada, situando a redação do poema em 1929; “e assim se erra a data para certa” (PESSOA, 1999b, p. 214), concluía<sup>2</sup>.

Vê-se logo que tal noção de erro não se restringe à sinonímia de falha ou equívoco, conforme o uso corrente do termo. Se há, com efeito, incorreção na data acrescida ao poema, trata-se de incorreção deliberada, exercida em nome de uma correção que excede a dimensão factual. Nesse sentido, o suposto erro seria equivalente, no fim das contas, a um acerto. Todavia, se o compreendermos dessa forma, teremos atenuado algo do sabor paradoxal desse erro a que Pessoa alude. Isso porque não estamos perante um acerto que se mascara como erro, propriamente. Tem-se aqui, a bem dizer, um *erro correto*, para fazer uso de expressão compatível com os “oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa” (JAKOBSON, 2007) analisados pelo célebre linguista russo, em colaboração com Luciana Stegagno Picchio.

No dia a dia, costuma-se pensar no erro em oposição ao acerto. Por conseguinte, se algo é distinguido como errado, dificilmente poderá ser reconhecido, em situações corriqueiras, como válido. Em seus escritos, porém, Pessoa não se limitou a reproduzir dicotomias dessa ordem. Neles, inclusive “os sinônimos usuais se transformam em antônimos”, dado que o autor “busca o duplo sentido nos vocábulos correntes e os converte em pares de homônimos” (JAKOBSON, 2007, p. 103). Dito de outro modo, ao lidar com elementos antagônicos, ele não apenas os contrapõe e, por vezes, lhes inverte as posições — “Sim, está tudo certo./ Está tudo perfeitamente certo./ O pior é que está tudo errado.” (PESSOA, 2014, p. 320) —, desfazendo a distinção entre esses pares, mas também justapõe os contrários e os tensiona mutuamente, como em “Foi por não ser existindo.” (PESSOA, 2020, p. 51), verso que integra “Ulisses”, poema de *Mensagem* (1934) decomposto por Jakobson e Stegagno Picchio no fim dos anos 1960.

Em vista das diferentes formas como o erro se manifesta no universo pessoano, este artigo presta atenção, de início, a textos em prosa nos quais essa noção comparece. Em seguida, busca examiná-la à luz de alguns poemas, em particular aqueles destinados ao drama em verso *Fausto*, no qual se inscreve, ainda, a noção correlata de errância, plasmada nas deambulações íntimas do protagonista. Jamais concluída, essa obra em potência constitui, tanto quanto o *Livro do desassossego*, “um grandioso monumento de fragmentos” (ZENITH, 2011, p. 83). Por esse motivo, ela nos oferece um ponto de vista privilegiado para contemplar o “caráter potencial” das criações do autor, “sempre por fixar e por fechar” (SEPÚLVEDA; URIBE, 2016, p. 9).

Dirigindo-se outra vez a João Gaspar Simões, cerca de três anos após aludir à ocorrência de um erro para certo na datação de “Aniversário”, Fernando Pessoa emprega o substantivo em acepção mais corrente. Quando principia a lhe enviar transcrições dos poemas que compunham o original dos *Indícios de ouro* e menciona os possíveis “erros de grafia do próprio Sá-Carneiro, e alguns haverá meus, por lapso, ao copiar” (PESSOA, 1999b, p. 290), tais erros correspondem a desvios em relação à norma ortográfica vigente àquela altura. Nesse contexto, portanto, erro equivale a incorreção. Já na famosa carta expedida em 13 de janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, na qual narra a gênese dos heterônimos, o escritor situa o advento de Ricardo Reis aproximadamente em 1912, “salvo erro (que nunca pode ser grande)” (PESSOA, 1999b, p. 342). Dessa vez, o termo se associa à ideia de imprecisão. Logo, estando circunscrita a lacunas da memória, a data informada poderia, quem sabe, ser corrigida no futuro.

Nessas duas ocorrências, o erro, suscetível a emendas, também alude ao que pode ser aperfeiçoado. Eis porque, numa das parcelas do incompleto prefácio de Ricardo Reis à poesia de Alberto Caeiro, um adjetivo derivado daquele termo se associa à ideia de imperfeição, inerente ao ser humano: “[...] nós, que somos, por imperfeitos, errôneos” (PESSOA, 2016b, p. 273). Por razões similares, lê-se no *Livro do desassossego*: “O perfeito é o desumano, porque o humano é imperfeito” (PESSOA, 2012, p. 279). Em outro trecho da mesma obra, o narrador é ainda mais taxativo: “Não há método de obter a Perfeição exceto ser Deus” (PESSOA, 2012, p. 281). Todavia, ao anunciar a José Régio o propósito de futuramente lhe transmitir, por carta, uma apreciação crítica do *Jogo da cabra cega* (1934) com ressalvas pontuais ao romance, Pessoa logo complementa, de forma bem humorada: “Afonso, o Sábio, de Castela, disse (ou dizem que ele o disse) que se Deus, ao criar o mundo, o tivesse consultado, ele teria proposto algumas modificações... E criticava uma obra de vulto” (PESSOA, 1999b, p. 332).

Tendo em mente que a dicotomia perfeição/imperfeição será retomada mais adiante (já que implica o tema fáustico por excelência, alusivo à ânsia do ser humano pela superação dos próprios limites, desígnio que o encoraja a perseguir a esfera divina, interdita aos mortais), tornemos a nos fixar especificamente na noção de erro, explicitada no início de um dos trechos citados do *Livro do desassossego* e, em parte, reproduzido a seguir:

Se eu tivesse escrito o *Rei Lear*, levaria com remorsos toda a minha vida de depois. Porque essa obra é tão grande, que enormes avultam os seus defeitos, os seus monstruosos defeitos, as coisas até mínimas que estão entre certas cenas e a perfeição possível delas. [...] Tudo quanto tem sido feito está cheio de erros, de faltas de perspectiva, de ignorâncias, de traços de mau gosto, de fraquezas e desatenções. (PESSOA, 2012, p. 281).

É nítida, nesse excerto, a percepção de que o erro fundamenta até mesmo obras-primas como aquela tragédia de Shakespeare, eivada de elementos anômalos e deletérios, todos eles realçados, paradoxalmente, pela própria grandeza descomunal da obra em questão. Menos do que uma reprimenda ao bardo inglês, tais afirmações constituem inequívoco reconhecimento, pelo narrador, da condição inescapavelmente deficitária de “tudo quanto tem sido feito” em matéria de arte. É, portanto, incontornável a qualquer artista a incidência no erro, que bem pode ser equiparado, aqui, a uma nódoa resistente a seguidas tentativas de remoção.

Algo fatalista, essa percepção do erro não apenas como inevitável, mas também como irremediável, nem sempre se estende, nos escritos pessoanos, ao discurso crítico, que aspira à precisão. Apesar disso, tal percepção ainda permanece válida na primeira carta que Pessoa remeteu a Casais Monteiro, em agradecimento à oferta que este lhe fizera do seu livro de estreia, *Confusão* (1929). Mesmo sendo um escritor mais experiente, ele não apresenta suas considerações como imunes a contestação: “estas indicações [...] não têm outro intento que não o de lhe fornecer uma crítica que, podendo ser errônea, tem, ao menos, a vantagem de ser sincera, e o prazer de ser elogiosa” (PESSOA, 1999b, p. 192). Eventualmente passíveis de revisão, os juízos expressos nessa suposta “crítica errônea” — isto é, inexata, controversa, deficitária — não foram rebatidos pelo destinatário. Cerca de dois anos depois, tampouco se detecta ressentimento em texto veiculado por Casais Monteiro na *presença* (nº 35, março-maio de 1932, p. 18-19). Trata-se de resenha desfavorável ao poemário *Acrônios*, de Luís Pedro, com prefácio de Fernando Pessoa, cujo texto é igualmente repreendido. Por sinal, pode-se presumir ter sido a *correção* dessa crítica o que então saltou à vista do prefaciador, conforme comunica a Gaspar Simões em um par de cartas das quais se extrai o trecho a seguir:

Gostei muito, aliás, de todo o número da *Presença*, incluindo os reparos do Adolfo Casais Monteiro ao meu prefácio a *Acrônios*. Talvez faça uma breve nota esclarecendo o que ele quer que eu esclareça [...], aperfeiçoando, ao mesmo tempo, uma passagem onde a redação está muito imperfeita. (PESSOA, 1999b, p. 268-269).

Para além de algumas emendas de sua lavra no prefácio ao livro, constantes no exemplar que lhe pertencia (PEDRO, 1932), não há garantias de que Pessoa terá redigido essa nota, jamais remetida à *presença*. Em dezembro de 1933, ele sugere que sim, ao agradecer a Casais Monteiro por novos volumes de sua autoria que recebera dele semanas antes. Curiosamente, no parágrafo em que retoma esse ponto, o poeta se equivoca ao aludir àquela oportunidade como o início da correspondência entre eles:

Como é esta a primeira carta que tenho ocasião de lhe escrever, quero agradecer-lhe as palavras sempre amáveis que me tem dedicado em vária matéria publicada [...] Sobretudo lhe agradeço aquelas palavras em que, na crítica ao livro do Luís

Pedro, discorda de mim, porque, à parte a natural vulnerabilidade de uma crítica prefacial amiga, me apanhou, de facto, num lapso de redação. Sobre este assunto, redigi uma nota destinada à *Presença*, que o meu subconsciente se encarregou, imediatamente, de fazer extraviar. Não sei já onde para; se a encontrar, em qualquer acaso de gaveta, enviar-lha-ei, visto que é tarde para ser publicada. (PESSOA, 1999b, p. 314).

Na medida em que se dizia partidário da “seita dos adiiistas”, além de “autenticamente futurista no sentido de deixar tudo para amanhã” (PESSOA, 1999b, p. 236) — espirituosas autodefinições endereçadas a Gaspar Simões —, é plausível supor que a tal errata jamais tenha sido escrita. Da leitura de várias cartas remetidas por ele a colegas do meio literário, ficamos mesmo a imagem de alguém versado em adiar tarefas desse tipo. De fato, não são raras, na correspondência pessoana, outras promessas afins, igualmente não cumpridas. Por falar nisso, após assumir o compromisso de fazer publicar todo “O guardador de rebanhos” pelas Edições Presença (o que tampouco se efetivou), o poeta adverte seu editor quanto às datas-limite para envio do original: “Diga-me prazos errados, antecipados por diplomacia, para, se eu tardar, afinal não haver atraso” (PESSOA, 1999b, p. 297). Considerando-se a premeditação desses desacertos, não estaríamos aqui perante outras ocorrências de erros para certo?

Descontado o pretense elemento sobrenatural implicado nelas, verifica-se outra variação do fenômeno nas comunicações mediúnicas, originalmente redigidas em inglês, que nos foram legadas pelo autor, o qual também se referiu a elas como “romances do subconsciente” (PESSOA, 2006, p. 335): “[...] Nunca é permitido que uma comunicação seja exata em todos os seus detalhes. [...] No entanto, embora *por necessidade* sejam introduzidos elementos errados nas comunicações, esses erros têm um segundo sentido no qual estão *certos*” (PESSOA, 2006, p. 221-223; ênfase do autor). Desse modo, por serem intencionais, não seria possível equiparar tais erros a mentiras, como se de enganos se tratasse: “Nada realmente *verdadeiro* é comunicado, no sentido em que não é comunicada nenhuma realidade em todo o seu pormenor” (PESSOA, 2006, p. 233-235; ênfase do autor).

Há ainda outro elemento digno de nota na mencionada carta que Pessoa, erroneamente, afirma ter sido a primeira que escreveu a Casais Monteiro. Quando alude à “natural vulnerabilidade de uma crítica prefacial amiga” (o jovem estreante era filho de um de seus patrões, afinal), ele insinua ter pouco interesse por *Acrônios*. Inclusive, a única passagem da apresentação ao volume em que emite algum juízo de valor é tão lacônica quanto vaga: “Para livro de quem principia, o de Luís Pedro é bom princípio” (PESSOA, 2013, p. 209). O mesmo se dá na carta em que brevemente avalia o original, aconselhando o aspirante a poeta a deixar de lado os versos escritos em francês e apenas publicar os versos em português, que “formam um pequeno volume interessante” (PESSOA, 1999b, p. 244). Ao fim da mensagem, uma certa estocada desse supremo ironista põe em xeque suas considerações

críticas prévias, ao sugerir que estas se deram sob efeito do álcool: “Tirando o tirado, o seu livro ficará interessante. Mas isto não obsta a que haja melhor opinião — menos alcoólica, por exemplo...” (PESSOA, 1999b, p. 244).

Ainda nos tempos heroicos de introdução das vanguardas em Portugal, no princípio de 1915, Pessoa já revelava a Ronald de Carvalho essa peculiaridade de seu método valorativo: “[...] a quem não tem nenhum valor eu digo imediatamente que tem muito” (PESSOA, 1999a, p. 153). Via de regra, conforme ilustram suas considerações sobre *Acrônios* e *Confusão*, esse crítico *sui generis* elogia os escritos de quem subestima e repreende os de quem valoriza. No imediato seguimento dessa carta, ele assim justifica sua conduta: “Só vale a pena notar os erros dos que são na verdade Poetas, daqueles em quem os erros são erros. Para quê notar os erros daqueles que não têm em si senão o jeito de errar?” (PESSOA, 1999a, p. 153). Um pouco antes, já se percebia a associação do erro com “imperfeições e inacabamentos” (PESSOA, 1999a, p. 152), passíveis de correção — ou seja, aprimoramento — pelos grandes criadores: “Exijo a todos mais do que eles podem dar”, explicava-lhe. “Para que lhes havia eu de exigir o que cabe na competência das suas forças? O poeta é o que sempre excede aquilo que pode fazer” (PESSOA, 1999a, p. 152). Em vista de tais afirmações, não deixa de ser curioso que, ao publicar em *Orpheu* um poema desse autor, Pessoa não lhe tenha solicitado esse tipo de aperfeiçoamento, tendo em mente o ganho estético do texto. Antes, foi ele mesmo quem, no papel de editor, se encarregou disso, valendo-se do que aqui apelidamos *erros para certo*.

Sabe-se que, embora o primeiro número de *Orpheu* designasse Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho como seus diretores, a função foi exercida, sobretudo, por Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, que, não por acaso, a assumiram oficialmente no fascículo seguinte. Dão notícia desse protagonismo alguns escritos pessoanos que se propunham não apenas a promover o lançamento da revista, mas também a dilatar o estardalhaço que ela provocava no meio literário português. Num desses apontamentos, são mencionados “os poemas suaves e doentios de Ronald de Carvalho” (PESSOA, 2009b, p. 47), os quais, dado seu pendor decadentista, nada tinham de escandaloso, no entanto. Ainda assim, segundo relata Pessoa, um deles, o soneto “Torre ignota”, terá suscitado indignação em decorrência de uma interferência editorial:

Um dos poemas de Ronald de Carvalho vinha, por distração ou outro qualquer motivo, mal pontuado. Tinha só um ponto no fim das quadras e outro no fim dos tercetos. Esta deficiência lembrou-me a extravagância de Mallarmé, alguns de cujos poemas não têm pontuação alguma, nem no fim um ponto final. E propus ao Sá-Carneiro, com grande alegria dele, que fizéssemos por esquecimento voluntário, a mesma coisa ao soneto de Ronald de Carvalho. Assim saiu. Quando mais tarde um crítico apontou indignadamente que “a única coisa original” nesse soneto era não ter pontuação, senti deveras um

rebate longínquo num arremedo de consciência. Depressa me tranquilizei a mim mesmo. A falta de fim justifica os meios. (PESSOA, 2009b, p. 91).

Perante o que lhe parecia ser uma deficiência de pontuação, Pessoa age não para sanar a falha, mas sim para acentuá-la, transmutando o defeito em virtude. Em razão disso, pode-se supor quase se tratar de “uma composição de dupla autoria” (FRIAS, 2019, p. 117), na medida em que a intervenção ali operada excede a competência do editor, visto que se propõe à produção de efeito estético sem o consentimento do autor. Assim, ao fabricar um suposto lapso de redação, Pessoa incorre, de forma propositada, no que alguns manuais de crítica textual classificam como erros autorais, preexistentes à ingerência “dos agentes de transmissão das obras literárias: copistas, tipógrafos, compositores, revisores” (DIONÍSIO, 2021, p. 103). Não estando em causa, aqui, a discussão dos aspectos filológicos ou mesmo éticos do caso, importa sublinhar outra dimensão do problema, conexas à matéria deste artigo. A ausência de pontuação determinada no poema de Ronald de Carvalho, passível de ser lida pelo público como falha tipográfica ou mesmo redacional, confere singularidade ao texto. Distinguindo-se, apenas em razão do elemento gráfico, dos demais poemas do autor brasileiro estampados na revista, “Terra ignota” passa a suscitar interesse não *apesar* desse aparente defeito, mas *devido* a ele. Dito de outro modo, o erro resultou num acerto.

Retomemos, agora, um verso referido no início de nosso percurso: “Foi por não ser existindo.” (PESSOA, 2020, p. 51). Tem-se aqui uma ambiguidade assegurada não apenas pela manutenção do hipérbato — na ordem direta, o verbo *existir* ocuparia a segunda posição da frase: “Foi existindo por não ser” —, mas também pela inexistência de vírgula. É significativo que, ao se deter nesse verso e depois o parafrasear, Haroldo de Campos empregue o sinal de pontuação para desdobrar a polissemia da sentença. Primeiro, ele propõe lê-lo como “Foi existindo, por não ser”, em referência ao mítico fundador de Lisboa que “foi ganhando existência através do tempo”. Logo depois, sugere decodificá-lo como “Foi, por não ser existindo”, correspondente a essa figura que se introduziu no imaginário popular lisboeta “em razão de não ter sido (existido) no plano da existência material” (CAMPOS, 2007, p. 200). Isso posto, longe de constituir uma calculada excentricidade, como no soneto de Ronald de Carvalho em que Pessoa interveio, a não pontuação, aqui, fundamenta a abertura de sentidos do enunciado.

Muito menos falado do que “Ulisses”, o zombeteiro tríptico constituído pelos poemas “Santo António”, “S. João” e “S. Pedro”, que o poeta dedicou aos santos populares e planejava reunir sob a rubrica *Praça da Figueira*, também explora a preponderância da fábula sobre a crônica. Ilustram-no várias passagens do primeiro deles, no qual, tendo a princípio associado o santo a “cravos de papel” (PESSOA, 2009a, p. 415), o eu lírico pondera, em subseqüente estrofe parentética, que esses adornos são mais adequados a São João. Ainda assim, sentencia: “Mas não vou escangalhar o que escrevi./ Que tem um poeta com a precisão?” (PESSOA, 2009a, p. 415). Da mesma

forma, se mais adiante o registro histórico é concebido, metaforicamente, como a “prolixa nulidade” produzida por burros que arrastam uma “nora de erros” (PESSOA, 2009a, p. 417), tampouco deve ser avaliada sob critérios factuais a cronologia de composição desses poemas que homenageiam os santos celebrados nos dias 13, 24 e 29 de junho: “Foram escritos, todos os três, no dia 9 de Junho de 1935”, informa a nota introdutória ao conjunto. “Cronologicamente, pois, não há neles erro, salvo se houver qualquer coisa de erro em toda antecipação.” (PESSOA, 2009a, p. 602).

Subsumido como categoria estética, na criação poética do autor, o erro adquire ares metafísicos quando considerado desde o ponto de vista existencial, relativo ao estar no mundo. Daí ser muito menos recorrente, em seus escritos, a aproximação entre engano e embuste — tal como nesses versos de desagravo ao Estado Novo: “Casados o Erro e a Fraude,/ Já não pode haver divórcio.” (PESSOA, 2009a, p. 431) — do que o vínculo entre desacerto e devaneio:

Quem me diz que não há, Senhor do Mundo,  
Um 'Spírito que ilude? Quem me diz  
Que, quanto mais o incógnito aprofundo,  
Mais de ilusão e erro não me inundo? (PESSOA, 2009a, p. 163)

Ocorre que, no universo pessoano, tampouco se dá como garantido o preceito de que o Deus de tradições monoteístas (aqui, o “Senhor do Mundo”) comporta o fecho de uma cadeia cujo início os mortais ignoram. O verso “Deus é o Homem de outro Deus maior:” (PESSOA, 2009a, p. 460) resume bem essa premissa, associada com frequência, pelo poeta, ao presentimento de que a realidade circundante se equipara a uma miragem, por força da qual o sonhado não se demarca do vivido: “Escuro, escuro, tudo, em sonho ou vida,/ É a mesma mistura de entresseres” (PESSOA, 2009a, p. 192). Ainda assim, tal constatação não é necessariamente incompatível com a busca pela verdade. Esse, porém, é um trajeto no qual o achado vale menos do que a perseguição: “A verdade, se ela existe,/ Ver-se-á que só consiste/ Na procura da verdade/ Porque a vida é só metade.” (PESSOA, 2009a, p. 372).

Tais problemas despontam de forma obsessiva nos poemas que compõem a releitura pessoana do mito fáustico, um dos mais profusos da literatura ocidental e que diz respeito ao indivíduo empenhado não apenas em apreender por inteiro, pela via epistêmica, os modos de funcionamento do mundo, mas também em desvendar, graças à necromancia, todos os mistérios da existência. Sendo inalcançáveis ambos os propósitos — até mesmo para o “Deus Real e Verdadeiro”, concebido por Fausto como mero “átomo num mundo de universos” (PESSOA, 2018, p. 178) —, não surpreende que um dos derradeiros poemas destinados a essa obra inconclusa principie pelo axiomático verso “O segredo da Busca é que não se acha.” (PESSOA, 2018, p. 258). O mesmo tema é desenvolvido em canção contígua a esse poema, da qual são reproduzidas, a seguir, as três primeiras quadras:

Do eterno erro na eterna viagem,  
O mais que saibas na alma que ousa,  
É sempre nome, sempre linguagem –  
O véu e a capa de uma outra cousa.

Nem que conheças de frente o Deus,  
Nem que o Eterno te dê a mão,  
Vês a verdade, rompes os véus,  
Tens mais caminho que a solidão.

Todos os astros, inda os que brilham  
No céu sem fundo do mundo interno,  
São só caminhos que falsos trilham  
Eternos passos do erro eterno. (PESSOA, 2018, p. 257-258).

Mobilizam-se, aqui, motivos caros à peça teatral imaginada pelo autor português, tais como a suspeita de que a existência se fundamenta em ilusões e de que a jornada rumo ao desvendamento delas jamais será bem-sucedida (daí o duplo sentido da expressão “erro eterno”, alusiva a duas acepções distintas do vocábulo, que tanto pode ser entendido como sinônimo de desvio ou engano quanto como referente ao ato de vagar ou perder-se). Apesar disso, o último editor desse *Fausto* observa que talvez a canção não consista em excerto da peça, mas sim em poema autônomo intitulado “Fausto”, tendo em vista o seu desenvolvimento em eneassílabos rimados, raríssimos em outros poemas do conjunto, nos quais a personagem monologa predominantemente em decassílabos brancos (ver Pittella, in PESSOA, 2018, p. 25-27). Vejam-se, por exemplo, os versos seguintes, em que figura aquela mesma expressão e que terão sido previstos pelo autor para o primeiro ato do texto: “Condenados sem fim ao erro eterno./ Porque não será isto a realidade?/ [...] Um todo indefinido, e mais que um todo/ Onde a verdade e o erro, pontos fixos,/ Nada sejam senão um maior erro?” (PESSOA, 2018, p. 203).

A incerteza quanto à incorporação da mencionada canção ao *Fausto* nos recorda de que Pessoa não colocou ponto final nessa obra, publicada apenas postumamente, a exemplo de inúmeros outros escritos seus. Acrescente-se que boa parte deles é, em grande medida, da responsabilidade de quem os edita. Vários, aliás, permaneceram inacabados, sobretudo no que tange à organização deles no interior dos volumes aos quais eventualmente se vinculem. O *Livro do desassossego*, gestado desde o início da década de 1910, dispõe esse problema de modo eloquente: “Pessoa trabalhou nessa obra durante o resto da vida, mas, quanto mais a ‘preparava’, mais inacabada ficava” (Zenith, in PESSOA, 2012, p. 12). Longe de configurar um caso isolado, ela traduz um *modus operandi* do autor, conforme testemunham os milhares de papéis que nos legou, atualmente preservados na Biblioteca Nacional de Portugal: “é curioso notar que o primeiro documento [...] contido no primeiro envelope do seu vastíssimo Espólio traz a indicação ‘A. de C.(?) ou L. do D. (ou outra coisa qualquer)’. [...] E a frequência com que Pessoa mudava

as atribuições e os planos editoriais é notória.” (Zenith, *in* PESSOA, 2012, p. 12; 30). É ainda esse editor quem observa, de maneira lapidar, que o *Livro* porventura preparado pelo autor seria mais breve:

Essa operação resultaria num verdadeiro livro, polido e fluido, com talvez metade das páginas que afinal tem, e talvez metade de sua graça e gênio. Eliminado o que tem de fragmentário e lacunar, o livro ia ganhar força, sem dúvida, mas correria o risco de se tornar “mais um” livro, em vez da obra única que é. (Zenith, *in* PESSOA, 2012, p. 29).

Em vista de tais colocações, é o caso de nos perguntarmos: teria Pessoa errado para certo em relação ao *Livro do desassossego*? Dado o grau de premeditação das outras ocorrências do fenômeno aqui abordadas, talvez possamos responder negativamente. Isso porque, em sintonia com o que defende Sepúlveda (2020), o reconhecimento da perfeição como inatingível não impediu o escritor de a perseguir, o que o terá levado, no fim das contas, menos a celebrar a imperfeição do que a aceitar-lhe a contingência. De todo modo, ao longo das últimas décadas, a comunidade leitora dessa “espécie de não-livro ou livro impossível” (LOURENÇO, 2022, p. 237) lhe tem concedido o *status* de obra-prima. Vale dizer que o *Livro* transformou radicalmente a visão que se tem do conjunto da obra pessoana, tanto no que diz respeito à crítica quanto no que toca ao público em geral, ao passo que o *Fausto* teve muito menos repercussão. Por quê?

Sendo obras com características similares, pode-se especular que, para além de critérios valorativos, o próprio gênero ao qual se vinculam possa ter contribuído para tal disparidade. Descrito por seu autor como “diário ao acaso” (PESSOA, 2012, p. 432) ou “autobiografia sem fatos” (PESSOA, 2012, p. 56) e como “epopeia pobre” (Margarido, 1985, p. 80-82 *apud* FRIAS, 2018, p. 43) ou “des-obra” (Coelho, 1983, p. 83 *apud* FRIAS, 2018, p. 38) por dois de seus primeiros críticos, o *Livro do desassossego* apresenta notável maleabilidade genológica em comparação com o *Fausto*, atrelado pelo poeta a categorias mais estáveis como “poema dramático” (PESSOA, 2018, p. 369) e “tragédia”, embora “subjativa” (PESSOA, 2018, p. 416).

É, portanto, com base em séculos de tradição literária que o escritor, aproximadamente a partir de 1917, passa a cogitar a tripartição da peça na qual vinha trabalhando havia cerca de dez anos, bem como a distribuição dos poemas relativos ao *Primeiro Fausto* em cinco atos e quatro entreatos (PESSOA, 2018, p. 342-346). Tanto Duílio Colombini (PESSOA, 1986) quanto Teresa Sobral Cunha (PESSOA, 1988) se nortearam por tais planos ao se lançarem à tarefa de editar o texto não à maneira de antologia, tal como primeiro propusera Eduardo Freitas da Costa (PESSOA, 1952), mas sim como obra mais ou menos coesa, desprovida de arestas. As implicações dessa escolha podem ser deduzidas da forma como cada um alinhavou os dois excertos que seguem, editados separadamente, como anexos, por Carlos Pittella:



Como se vê, Cunha remove, do primeiro excerto, a rubrica indicativa de desmaio e a desloca para o fim do segundo trecho, atando as falas de Fausto em que ele se despede de Maria. Consciosamente, a editora registra em nota essa intervenção, justificando-a: “Os fragmentos [...] levam ambos a indicação de se destinarem a concluir o Ato III. Com uma pequena montagem, [...] salvaguardamos a ‘coerência’ desta proposta.” (Cunha, *in* PESSOA, 1988, p. 217). Percebe-se que ela, em nome da *coerência*, buscou dar ordem ao que encontrou desordenado. Assim, à semelhança da mudança operada por Pessoa no soneto de Ronald de Carvalho, essa interferência excede o encargo editorial e aproxima Teresa Sobral Cunha do papel de coautora. Como avaliar esse gesto? Passemos a palavra a uma das vozes que se pronuncia no *Fausto*, equivalente à figura alegórica designada “A Inocência Perdida”:

A jarra preciosa está partida  
E nada valem os fragmentos seus.  
A imagem do templo está caída.  
Partiu-se. Era de barro. Os seus crentes perdeu-os.

Junta os fragmentos da jarra divina  
E a jarra não fazem.  
Volta ao altar a imagem.  
Já não é o que foi. (PESSOA, 2018, p. 46)

Invertendo a fórmula pessoana que norteia esse artigo, talvez se possa dizer da operação proposta por Cunha: “e assim se acerta a falta para errada”. Efetivamente, verifica-se um inesperado efeito colateral em sua organização do *Fausto*: uma vez que a editora busca dar coerência a um material que se encontra esfacelado, saltam-nos à vista as lacunas no tecido dramático (ou as ranhuras, os vestígios da colagem, para recuperarmos a imagem do jarro, que, no contexto da obra, alude à cosmogonia judaica, tal como sublinha Lopes, 2022, p. 107). Em outras palavras, por mais convincente e fluido que seja o arranjo oferecido por ela, temos diante de nós uma jarra que nunca foi una. Assim como a Natureza referida nos versos caeirianos, os fragmentos do *Fausto* são “partes sem um todo” (PESSOA, 2016a, p. 71).

Eis, então, um acerto da edição crítica a cargo de Carlos Pittella: não ignorar a primazia do erro (e também da errância) no âmago de uma obra menos inacabada do que inacabável, para falar como Gusmão (1986, p. 213):

Como seria o *Fausto* de Pessoa sem a pretensão da completude?  
[...] Mesmo que alguma angústia da unidade tenha movido  
Pessoa [...], por que não libertar a edição do *Fausto* do *produto*  
que não chegou a ser e, editar, em vez disso, o *processo*?  
(Pittella, *in* PESSOA, 2018, p. 23; ênfase do autor).

Sem que dessa vez o poeta o tenha calculado, seu *Fausto* irrompe, nessa edição mais recente, como outro de seus erros para certo, convertendo-se a fratura em robustez. Dito de outro modo, o inacabamento da obra, a

despeito do que Pessoa tenha ou não previsto, pode ser visto como fraqueza ou como força, a depender do ponto de vista. Sendo assim, a força da obra por arrematar — seja o *Fausto*, seja o *Livro do desassossego* — tampouco desconsidera suas eventuais fraquezas. Bem ao contrário, a falha e a fratura correspondem, aos olhos de quem mira no século XXI esses livros inconclusos, a elementos responsáveis pela potência que tais textos atingem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Haroldo de. Notas à margem de uma análise de Pessoa. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema*. 2ª ed. Organização de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman; tradução de Francisco Achcar et al. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 195-204.

DIONÍSIO, João. Erros de autor. In: \_\_\_\_\_. *Doença Bibliográfica: Espólio e Edição de Fernando Pessoa et al.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2021. p. 103-121.

FRIAS, Joana Matos. O comum horror à realidade: o estranho caso de Ronald de Carvalho e Fernando Pessoa. In: *Fernando Pessoa & Cia. não heterônima*. Organização de Caio Gagliardi. São Paulo: Mundaréu, 2019. p. 107-132.

\_\_\_\_\_. A dimensão do desassossego: Bernardo Soares, o menor, e a sua “epopeia pobre”. *Estranhar Pessoa*, Lisboa, n. 5, p. 30-48, outono de 2018. Disponível em: <http://estranharpessoa.com/nmero-5>. Acesso em: 29 out. 2022. DOI: 10.34619/5q6e-yvbh.

GUSMÃO, Manuel. *O Poema Impossível: O “Fausto” de Pessoa*. Lisboa: Caminho, 1986.

JAKOBSON, Roman. Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa. In: \_\_\_\_\_. *Linguística, poética, cinema*. 2ª ed. Organização de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman; tradução de Francisco Achcar et al. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 93-118.

LOPES, Silvina Rodrigues. Fausto exausto observações sobre o drama da vontade de esquecer. In: *Central de Poesia IV: O Fausto de Pessoa e outros*. Organização de Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Húmus, 2022. p. 101-113.

LOURENÇO, Eduardo. *O Lugar do Anjo. Crítica Pessoaana II (1983-2017)*. Edição de Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2022.

PEDRO, Luís. *Acrónios: poemas*. Prefácio de Fernando Pessoa. Lisboa: U.P. Oficinas Gráficas, 1932. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa (cota 8-426). Disponível em: <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-426>. Acesso em 18 out. 2022.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China, 2020.

\_\_\_\_\_. *Fausto*. Edição de Carlos Pittella, com a colaboração de Filipa de Freitas. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.

\_\_\_\_\_. *Obra completa de Alberto Caetano*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-China, 2016a.

\_\_\_\_\_. *Obra completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-China, 2016b.

\_\_\_\_\_. *Obra completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, com a colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-China, 2014.

\_\_\_\_\_. *Apreciações literárias de Fernando Pessoa*. Edição de Pauly Elen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

\_\_\_\_\_. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 3ª ed. Edição de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Poesia 1931-1935: e não datada*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

\_\_\_\_\_. *Sensacionismo e outros ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009b.

\_\_\_\_\_. *Poesia 1918-1930*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Edição de Richard Zenith; colaboração de Manuela Parreira da Silva; tradução de Manuela Rocha. São Paulo: A Girafa, 2006.

\_\_\_\_\_. *Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

\_\_\_\_\_. *Correspondência: 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Fausto*: tragédia subjetiva (fragmentos). Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1988.

\_\_\_\_\_. *Primeiro Fausto*. Edição de Duílio Colombini. São Paulo: Epopeia, 1986.

\_\_\_\_\_. *Poemas dramáticos*. Edição de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática, 1952.

ZENITH, Richard. *Fotobiografia de Fernando Pessoa*. Organização de Joaquim Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SEPÚLVEDA, Pedro. Fragments of the future: Pessoa's *Orpheu* and the *Athenaeum*. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, Dartmouth, n. 33, p. 225-246, 2020. Disponível em: [https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS33\\_Sepulveda\\_page225](https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS33_Sepulveda_page225). Acesso em: 28 out. 2022.

\_\_\_\_\_; URIBE, Jorge. *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*. Colaboração de Pablo Javier Pérez López. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

*Recebido para avaliação em 03/11/2022*

*Aprovado para publicação em 01/02/2023*

## NOTAS

1 Pesquisador do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IELT – NOVA FCSH). Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista de pós-doutorado do projeto Estranhar Pessoa (<http://estranharpessoa.com>), financiado por fundos nacionais através da FCT/MCTES (PIDDAC). Também integra o grupo de pesquisa Estudos Pessoaanos (<https://estudospessoanos.flch.usp.br>). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6072-5551>. E-mail: [frpenteado@fcs.unl.pt](mailto:frpenteado@fcs.unl.pt).

2 Atualizou-se a ortografia de todos os textos citados. Desde que reconhecidas como válidas pelo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, conservaram-se as formas correntes em Portugal, mas não no Brasil.

# DESASSOSSEGO, POÉTICA DA ERRÂNCIA

## DISQUIET, POETICS OF WANDERING

*Annita Costa Malufe<sup>1</sup>*

*Karen Cristina Pellegrini<sup>2</sup>*

---

### RESUMO

O artigo busca mapear a presença do termo “erro” no *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, tendo por objetivo debater o uso dos conceitos de verdade/mentira, real/imaginário, em sua poética, explicitando a subversão aí implícita e mostrando a sua expressão em uma poética da errância. Para tanto, a argumentação divide-se em dois momentos: primeiramente, debate o uso do erro em alguns fragmentos do *Livro*, em especial em sua relação com o sonho e as sensações; e, a seguir, analisa a errância como movimento de sua escrita, decorrente da própria dinâmica de desassossego, compreendida enquanto devir, sempre avessa à fixação e à identidade.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa. *Livro do desassossego*. Erro. Errância. Real.

### ABSTRACT

The article seeks to map the presence of the term “error” in Fernando Pessoa *Book of Disquiet* with the objective of debating the use of the concepts of truth/lie, real/imaginary in his poetics, explaining the subversion implicit there and showing its expression in a poetics of wandering. Therefore, the argument is divided into two moment: at first, it discusses the use of error in some fragments of the *Book*, especially in its relation to dreams and sensations; at second, it analyzes wandering as a movement in his writing, resulting from the very dynamics of unrest, understood as a becoming, always averse to fixation and identity.

KEY WORDS: Fernando Pessoa. *Book of Disquiet*. Error. Wandering. Real.

A vida cotidiana como erro, engano, como um pacto de mentira compartilhado por todos. O sujeito como ilusão. A identidade como engodo. Talvez Fernando Pessoa seja, dentre os poetas modernos, aquele que mais insistiu no caráter irreal da realidade social, coletiva, comum. Ou talvez, ainda, um dos traços singulares de sua modernidade seja justamente o profundo questionamento da Verdade e do Real, o que o aproxima a um pensador como Nietzsche, mas também, parece habilitá-lo, cada vez mais, a pensar o nosso tempo e a atualizar mesmo as filosofias em curso hoje. Não parece ser à toa que um filósofo como Alain Badiou (2002, p. 63) dedique um ensaio a Pessoa com vistas a mostrar sua atualidade, denunciando um “atraso” dos filósofos em relação ao poeta, donde a tarefa filosófica premente é a de “ser contemporâneo de Pessoa”, conforme o título do seu artigo. E esse “ser contemporâneo” parece ter algo de um estar à altura da radicalidade de uma poética na qual certas dicotomias perdem sentido: platonismo/antiplatonismo, conforme o exemplo de Badiou, ou ainda: verdade/mentira, real/imaginário, subjetivo/objetivo, erro/acerto.

Seria isso ou quem sabe, ainda, fosse que, na cosmogonia pessoana, essas dicotomias ganham novos e inesperados sentidos. Adentremos, pois, nos fragmentos que compõem o *Livro do desassossego*, considerando-os emblemáticos acerca da arte poética de Pessoa, esta que, seguindo José Gil (1996, p. 11), implica em todo um pensamento: uma teoria da literatura e dos gêneros literários e artísticos, e mesmo uma teoria da linguagem e uma filosofia. Neste que é tido como seu laboratório poético, temos esboços de heterônimos, como salienta Gil, mas antes, também, já salientado por Eduardo Lourenço e Jacinto do Prado Coelho, encontramos um grande manancial acerca do fundamento dessa poética “que considera as sensações como unidades primeiras” (GIL, 1996, p. 11). E, portanto, seguir as pistas deixadas pelo semi-heterônimo Bernardo Soares, ou Vicente Guedes, nesses excertos que comporiam o *Livro*, talvez contribua para aí enxergar uma poética da errância que desestabiliza nosso sistema de verdades e nos faz entrever a poesia moderna como esse lugar do erro acertado, que denuncia o nosso maior erro metafísico: aquele da crença nas verdades.

No *Livro do desassossego*, a mentira aparece estranhamente valorada. Ou melhor, uma certa mentira emerge como margem de manobra salutar e desejável em meio às falsificações medíocres da cotidianidade, da vida comum. Talvez a própria literatura como mentira ou fingimento real, como o mundo real das sensações e do sonho, encontre aqui, nesses fragmentos, seu processo de elaboração: “Visto que talvez nem tudo seja falso, que nada, ó meu amor, nos cure do prazer quase-espasmo de mentir” (PESSOA, 2014, p. 70). Ou, ainda, sublinhemos com Pessoa/Soares: “(...) eu escrevo este livro para mentir a mim próprio, para trair a minha própria teoria.” (2014, p. 72).

As inversões do senso comum são constantes, evidentes, no *Livro*: a realidade é a verdadeira falácia e o único real dotado de realidade é o sonho ou a arte. E não necessariamente quando Pessoa, na voz de Vicente Guedes ou Bernardo Soares, fala em *erro* quer-nos dizer *acerto*; não é certo que a

ficção se oponha apenas a uma já fixada noção de realidade ou que se trate de uma provocação, uma pirraça, um mero gracejo para fazer rir – embora haja um humor sutil em muitas passagens do *Livro*. Não raro Pessoa atordoa o leitor, tirando-lhe sutilmente o chão que lhe assegurava separar o falso e o verdadeiro. Isso porque a poética de Pessoa, como diz Eduardo Prado Coelho, “abole definitivamente qualquer distinção entre real/imaginário, verdadeiro/falso, mistificação/desmistificação” (2012, p. 339). De modo que, para Prado Coelho, era mesmo uma prerrogativa para se “entrar no texto de Pessoa” aquela de se “perceber que a sua efectiva radicalidade abala sem remédio essas dicotomias e torna impraticável o retorno a elas para julgar esse mesmo texto” (2012, p. 339). Para quem se enreda nas tramas do labirinto de inacabamentos, ou na “teia enganadora” (COELHO, 2012, p. 339) que é esse livro-mundo, e se entrega à vertigem, a sensação é a de se estar diante de uma nova configuração de pensamento em que não somente se invertem, mas se subvertem as bases de nossa concepção acostumada do real.

Assim, o que caberia indagar é qual o novo regime em que esses termos todos são aí tomados, que já não parece ser o modo simples das oposições binárias. Como diz José Gil, enquanto o trágico “decorre da cisão que instaura opostos (o homem e os deuses, a finitude e o infinito, a consciência e as sensações), o desassossego designa o puro movimento do devir” (2013, p. 94-95). O desassossego nos atordoa por não ter repouso. A vertigem é aqui, portanto, a sensação de um eixo que se abala e se desloca, sem cessar. E, se como tantos disseram, o *Livro* é um laboratório e um esboço, e ainda uma compilação de toda a poética múltipla de Pessoa, dessa multiplicidade irreduzível ao Uno, ele expressa o traço de deslocamento que marca essa poética. O que aí se expressa é um movimento descentrado que tudo descentra ao redor, deslocando as noções de sujeito, de real, verdade, ficção, imaginário.

É dessa pressuposição que o erro se explicita como elemento-chave no movimento do *Livro*, e isso em dois sentidos principais que propomos a seguir: em primeiro, enquanto sinônimo de equívoco, engano, não raro sendo usado para subverter o lugar-comum da verdade e da mentira e, por extensão, do real e o fictício. E, em segundo, enquanto disparador do movimento que prevalece na escrita do *Livro*, aquele da deriva, da errância, da viagem sem destinação. Isto é, a errância como o próprio movimento do desassossego que, como trabalhado em diferentes obras por José Gil, expressa o puro devir e, como tal, não poderia esposar de uma paralisia entre categorias polares como o erro ou o acerto.

Neste sentido, o erro em Pessoa, e aqui em especial no *Livro do desassossego*, pode ser tomado como uma força afirmativa e criadora, para além de alguns sentidos comuns que se ligam aos traços decadentistas na obra pessoana — o “Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada. (...) Falhei em tudo”, de Álvaro de Campos. Como, ainda, ser pensado para além de toda uma leitura que não raro transparece a respeito da própria vida do poeta: “Fracasso, palavra que se repetirá com frequência em sua vida.”

diz-nos, por exemplo, Octavio Paz (1996, p. 202), quando está a contar a vida de Pessoa, no ponto em que desiste da Faculdade de Letras e abre uma tipografia que acaba por fechar.

Não que nos fragmentos do *Livro* não haja a figuração do decadentismo, reflexões e mesmo diagnósticos da decadência que marcou o espírito europeu desde fins do século XIX, o niilismo bem caracterizado por Nietzsche. Como assinala Eduardo Lourenço (1986, p. 14), Pessoa compreendeu que a morte de Deus era também a morte do homem e muito do material de sua poética provém dessa consciência do “fim da ilusão humanista”, de um sentimento de inexistência figurado em sua poesia, sua poética da indiferença, da aplicação de um olhar frio, distanciado que, não raro, se vale da ironia, numa aguda consciência do nosso drama, e fracasso, humanos. Nesta direção, faz sentido pensarmos que o mestre dos heterônimos, Alberto Caeiro, seria o próprio desfazimento da humanidade, a culminância desse processo: uma renúncia à natureza humana que parece ser prerrogativa necessária para se atingir a antipoética deste que, em certa medida, encena o marco ideal da poética pessoana, como formulado por Fernando Segolin:

É óbvio que proposta tão radical, que deita por terra a linguagem e tudo o que identifica essencialmente o homem enquanto homem, constitui-se numa renúncia a qualquer ideologia. Assim, a poesia natural de Caeiro não se reduz a uma descoberta e exaltação da Natureza, mas é em todos os seus níveis uma proclamação anti-poética [sic], anti-sígnica [sic], na medida em que nega a capacidade representativa de qualquer manifestação simbólica; anti-humana, na medida em que desistoriciza o homem, considerando-o apenas como mais um componente do mundo natural (1992, p. 47)

O traço decadentista, portanto, não está ausente do *Livro do desassossego*, como não o está sobretudo de um Álvaro de Campos, expressão mais nítida dessa crise. Contudo, se temos essa face em Bernardo Soares, nomeadamente em seu estado de tédio frequente, como observa Caio Gagliardi (2012, p. 28), é porque Soares é aquele que, assim como Campos, viaja nas próprias sensações e encontra aí a sua saída. Ele sonha e faz desse “sonhar acordado” um modo de criação e de fuga do tédio: “Durante essa viagem o sujeito sensacionista supera o decadentista, e transforma o desassossego em inquietação criativa” (GAGLIARDI, 2012, p. 28). Cabe explicitar e insistir o quanto essa viagem (da sensação, do sonho, da literatura) constitui um movimento real, e não imaginário, implicando em toda uma nova concepção do que seria a realidade, a existência, o mundo, a vida.

## O REAL DO SONHO

O *erro* é um termo que aparecerá em Pessoa, e especificamente no *Livro do desassossego*, ocupando diferentes funções na frase, em geral com um acento negativo, mas podendo ser índice de uma grande ironia frente ao senso comum, ao social ou à vida: “Viver parece-me um erro metafísico da matéria, um descuido da inação.” (PESSOA, 2014, p. 333) Como vemos

aqui, a palavra erro não costuma ser utilizada afirmativamente — como o será a partir de alguns artistas das vanguardas e neovanguardas; tampouco constitui um conceito na constelação pessoana, como poderia ser em um sistema filosófico. Contudo, sempre que surge no texto, parece vir para pôr em xeque alguma noção prévia de real ou verdade, como na frase acima. Seria como dizer: o erro existe, ele não é desejável, entretanto, o que comumente se compreende como acerto é que talvez seja o verdadeiro erro, a ser evitado, reavaliado.

Em um fragmento datado de 21 de fevereiro de 1930, Bernardo Soares narra um momento fugaz de lucidez, que lhe teria advindo de modo repentino, sem motivo aparente:

De repente, como se um destino mágico me houvesse operado de uma cegueira antiga com grandes resultados súbitos, ergo a cabeça, da minha vida anônima, para o conhecimento claro de como existo. E vejo que tudo quanto tenho feito, tudo quanto tenho pensado, tudo quanto tenho sido, é uma espécie de engano e de loucura. Maravilho-me do que consegui não ver. Estranho quanto fui e que vejo que afinal não sou. (PESSOA, 2014, p. 298)

Como em uma súbita revelação ou epifania, Soares diz ver sua existência em uma espécie de totalidade e, toda ela, agora revelada enquanto “engano” e “loucura”; e mais adiante, diz, em “bebedeira nata” e “desconhecimento”. Trata-se da súbita revelação de uma existência falsa; e não porque tivesse dissimulado conscientemente um personagem — “Nem sequer representei. Representaram-me. Fui, não o ator, mas os gestos dele”, escreve em seguida. E tal revelação ou visão, vidência, leva Soares a uma inversão, na qual a vida dita real seria no fundo irreal, e daí seu erro, e o próprio pensamento e a consciência os conteúdos e motores desse erro:

Vem-me, então, um terror sarcástico da vida, um desalento que passa os limites da minha individualidade consciente. Sei que fui erro e descaminho, que nunca vivi, que existi somente porque enchi tempo com consciência e pensamento. E a minha sensação de mim é a de quem acorda depois de um sono cheio de sonhos reais, ou a de quem é liberto, por um terremoto, da luz pouca do cárcere a que se habituara. (PESSOA, 2014, p. 299)

Pois Soares afirma que nunca viveu, definindo-se como puro “erro e descaminho”, em uma existência que se resumiu a tão somente ter “consciência e pensamento”. Note-se a inversão: pensar e ter consciência é, aqui, errar, enganar-se. E então sublinhe-se a expressão “sonhos reais”, comparada à situação de quem se liberta de uma prisão habitual, acostumada, aquela do dia-a-dia desperto. Essa vida cotidiana, em que se tem um nome, uma história, um passado, é a que Soares não consegue participar, e portanto não consegue “ser”. Autodesigna-se como erro e simulacro, como vê-se noutro fragmento: “Nunca fui senão um vestígio e um simulacro de mim.” (PESSOA, 2014, p. 334). Desse engano, é o sonho que liberta, com sua realidade mais real; a única que Soares conseguiria de fato viver.

Esse será o cerne de um dos motes repetidos ao longo do *Livro*: o narrador-personagem é sobretudo alguém que sonha. E, mais do que isso, é um “sonhador exclusivamente”, acima de tudo: “Em mim o que há de primordial é o hábito e o jeito de sonhar. [...] Porque eu não só sou um sonhador, mas sou um sonhador exclusivamente.” (PESSOA, 2014, p. 117-118). O sonho lhe é um modo de vida, um modo de relação com o mundo, com todas as coisas e todas as gentes. Parece ser, por vezes, um antídoto para alguém que insiste em narrar a sua sensação de inexistência. Como veremos, uma inexistência que nasce de sua incapacidade de se estabilizar em uma identidade única. Isto é, uma incapacidade de existir aos moldes de uma sociedade que exige o jogo das identificações e nomeações subjetivas. (É claro, aqui, toda a ironia pessoana deve ser tida em conta.)

Contudo, o sonho não é, no sistema pessoano, um estado de menor lucidez ou capacidade de percepção; ao contrário, é o estado no qual a vida ganha a chance de ser mais real, além de mais intensa e mesmo nítida. E, ainda: é a única chance, para esse narrador-texto ser ele mesmo real. Daí esse “espaço intervalar, crepuscular do sonho ou do devaneio desassosssegado”, como define Gil (2013, p. 97), ser o verdadeiro “Espaço de Visão ou de Visões” (as maiúsculas são do autor), no qual:

[...] a consciência resultante do cansaço não é uma espécie de subconsciência atenuada com poderes diminuídos, ensombrada, não vislumbrando senão o indefinido e o crepuscular, consciência subliminar de grau inferior. Pelo contrário, Fernando Pessoa define esse espaço como o que permite Visões que vão muito além do que alcança a simples consciência vígil. (GIL, 2013, p. 97)

É o que explica Soares, diferenciando a visão do sonhador daquela da percepção comum:

Porque a visão do sonhador não é como a visão do que vê as coisas. No sonho, não há o assentar da vista sobre o importante e o inimportante de um objecto que há na realidade. Só o importante é que o sonhador vê. A realidade verdadeira dum objecto é apenas parte dele; o resto é o pesado tributo que ele paga à matéria em troca de existir no espaço. Semelhantemente, não há no espaço realidade para certos fenómenos que no sonho são palpavelmente reais. (PESSOA, 2014, p. 120)

A visão do sonhador é imediatamente seletiva. E curioso é ver aqui o uso dos termos: “realidade verdadeira” — nessa expressão, ele se refere à realidade empírica, a da vigília, da percepção, a que é “tida por” verdadeira pela maioria. E dirá que essa realidade é parcial, é a de apenas parte do objeto, ainda que seja a que vê ambas partes, importantes e desimportantes, do objeto. Não seria ela, portanto, mais completa do que aquela do sonho? — pergunta-se o leitor, já que a outra é que seria restritiva, pois subtrai aspectos do objeto que considera não relevantes? Mas o que nos mostrará Soares é que será justamente por esse olhar lúcido e transversal,

pontual e microscópico, que o sonho acabará por atingir um outro real — que, dá a entender, seria mais dotado de realidade do que aquele que nós, e ele mesmo, nomeamos por “real”. Em outro trecho do *Livro*, agora grafada como “verdadeira realidade”, ela surge designada como aquela do sonho, justamente, e é explícita a substituição do significado da expressão: “Só os meus amigos espectrais e imaginados, só as minhas conversas decorrentes em sonho têm uma verdadeira realidade e um justo relevo, e neles o espírito é presente como uma imagem num espelho” (PESSOA, 2014, p. 271-272).

Note-se aqui uma flutuação dos termos, que atua para nos enredar nesse labirinto em que sonho, realidade, imaginário, real, verdade, todos se comutam e intercambiam, falando de um outro espaço, esse quem sabe literário, poético. Às vezes, quando fala em verdade ou realidade, refere-se àquela que é “tida” por tal para o senso comum; em outras, refere-se à que, para ele, seria de fato o real, a saber, aquela do sonho, das sensações. O que vale remarcar é que Pessoa não tem aqui a intenção de fazer filosofia e, portanto, não utiliza esses termos como sendo exatamente conceitos filosóficos, com significações rigidamente definidas. De modo que o esforço do leitor é extrair o pensamento que se constrói em cada caso, a despeito desses ajustes de significação; pois há uma certa lógica esboçada, que atravessa todos os fragmentos, segundo a qual abole-se o modo dicotômico de pensamento. E, ao mesmo tempo, propõe outro modo de compreensão do real.

Se pensarmos com Gilles Deleuze (1968, p. 169), diríamos que a categoria de verdade é alçada a um tal impasse em Pessoa, que estamos de fato diante de uma nova imagem de pensamento. Ou seja, diante de teorias, do sujeito, do sentido, do real, que pressupõem uma destruição da imagem dogmática ou ortodoxa sobre a qual se apoia o esquema metafísico tradicional. Conforme Deleuze, essa imagem pré-filosófica é uma imagem moral, retirada do senso comum, extremamente arraigada em nossa cultura, segundo a qual: “o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro” (1968, p. 172). E é pensando com Nietzsche que Deleuze se questiona como seria uma filosofia que, isenta de pressupostos morais, pudesse se fazer a partir da crítica dessa imagem dogmática, ou seja, a partir da não pressuposição da existência da verdade, numa “luta rigorosa” contra ela (DELEUZE, 1968, p. 173). A essa pergunta de Deleuze, Pessoa parece responder com sua poética, expressa em uma luta rigorosa contra toda e qualquer identidade <sup>3</sup>.

## O REAL DAS SENSACIONES

Em um fragmento dos primeiros anos da escrita do *Livro*, provavelmente 1913, lemos: “Tu não existes, eu bem sei, mas sei eu ao certo se existo?” (2014, p. 55), Vicente Guedes (parece aqui ser ele) dirige-se ao que talvez seja uma mulher, um “anjo”, que idealiza e com a qual sonha. Não estar certo nem mesmo da própria existência será um outro mote do *Livro* que, combinado àquela do sonho como a realidade mais real, não somente estabelece outra hierarquia entre sonho e realidade, imaginário e real, mas propõe uma ra-

dical subversão dessa lógica. Retomando Eduardo Prado Coelho, é preciso compreender que essas dicotomias estão abolidas em Pessoa, enxergando aí a proposta de um outro modo de pensamento. O que José Gil em seus trabalhos não deixou de demonstrar — tanto nas análises dos poemas, por exemplo a de *Ode marítima* (GIL, 1996, p. 2016), quanto em relação ao próprio *Livro*, ou ainda, à teoria das sensações em Pessoa, ao se debruçar nos textos sobre o Sensacionismo e outros fragmentos da obra em prosa.

O que ocorreria em Pessoa, segundo a ideia de Gil junto à qual nos interessa refletir, é a construção de um outro plano real, na escrita, elaborado no processo de criação poética enquanto a construção de uma realidade outra, a realidade das sensações — e nem por isso provida de menos realidade. Diríamos que Pessoa oscila entre afirmar uma maior realidade a essa, do sonho e da poesia, por um lado, e à empírica, por outro, que também lhe assusta e entristece, ao mesmo tempo que o instiga. Porém, essa oscilação é apenas parte do drama das sensações que se encena nessa poética; desse drama, resulta a elaboração do plano próprio de composição da escrita. Neste plano de imanência, ou de consistência — termos que Gil propõe para pensar Pessoa a partir desses conceitos na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980; 1991) —, não fariam sentido as distinções entre um fora e um dentro, tampouco uma suposta verdade ou sua mentira. Deleuze e Guattari propõem, em *O que é a filosofia?* (1991), o conceito de plano de composição como essa superfície que é composta pelo artista enquanto plano de sensações; cabe às artes compor esse plano, que é um plano feito de forças, relações, ritmos (e não formas), enquanto plano real, atravessado pelas forças reais do mundo, dos outros campos da natureza e da existência<sup>4</sup>. José Gil encontrará a extrema consonância desse pensamento com aquele de Pessoa, especialmente pela especificidade dos conceitos de sensação trabalhados pelos filósofos e o poeta<sup>5</sup>. As sensações da arte “transbordam os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 161); elas são sensações compostas, tornadas independentes do sujeito que as sentiu e do objeto que as disparou.

Cabe notar que o empreendimento pessoano consiste na criação desse plano novo e real, plano de escrita, no qual interseccionam-se as paisagens dos espaços interior (subjetivo) e exterior (objetivo). Essa mistura dos espaços cria a possibilidade da poética pessoana fora dos pensamentos dicotômicos e do senso comum que separam as instâncias do fazer poético.

É que o desassossego não é uma inquietação ou uma angústia da separação. Não é um movimento de oscilação entre dois pólos, a consciência e a sensação, o pensamento e a vida, o ser e o nada. Não provém da insônia, nem do cansaço, nem do tédio de Bernardo Soares, não é causado por qualquer contradição, oposição ou impossibilidade ontológicas. Pelo contrário, é dele que nascem as antinomias, é o seu movimento incessante de desapareço que cria a lucidez, a desilusão e a extra clarividência que abre um vazio ilimitado — quando para isso aparecem certas condições, quer dizer, quando surge a cisão (GIL, 1994, p. 27, 28).

Dessa maneira, é possível compreender por que José Gil aponta para uma construção poética no *Livro* que cria uma outra forma de pensar a metáfora: “As imagens já não descrevem uma paisagem à distância, mas dizem ou antes seguem, do interior, as sensações. Já não se trata de metáforas, mas de um devir-paisagem real” (GIL, 1994, p. 59). As paisagens do *Livro* são reais, e não imaginárias; e estão sempre em movimento, se prolongam umas as outras, e se fundem com a alma de Bernardo Soares, como na passagem em que questiona Amiel por falar que “uma paisagem é um estado de alma” (PESSOA, 2014, p. 494), para depois dizer: “Mais certo era dizer que um estado de alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão somente a verdade de uma metáfora.” (PESSOA, 2014, p. 495). É a partir desse jogo de verdade/mentira, alma/paisagem, que vemos que a aparente dicotomia da superfície do texto está lá para estender uma a outra — e propor o espaço da poesia enquanto real e não imaginário. “Deixa de haver lugar para metáforas, há apenas imagens tais como <<a maré baixa em mim descobriu a lama enegrecida do exterior>>, em que qualquer diferença entre exterior e interior, entre eu e paisagem, entre sujeito e objecto é abolida” (GIL, 1994, p. 60). Daí serem as sensações primeiras em relação à própria criação heteronímica. Conforme mostrou Gil, esta decorre diretamente da primazia do processo de análise das sensações, enquanto *metier* próprio ao poeta:

Escrever poemas é escrever segundo a lógica da heteronímia, é iniciar um processo de devir-outro que deverá necessariamente levar à produção poética dos heterônimos. <<Necessariamente>>, ou seja, com todo o rigor, segundo as regras que governam a análise das sensações, a fim de se conseguir a expressão poética mais ampla e mais expressiva. A heteronímia obedece a estes imperativos da expressão, surgindo como seu efeito natural. (GIL, 1996, p. 135)

Portanto, conceber a poesia como um “sentir tudo de todas as maneiras”, conforme o verso célebre de Álvaro de Campos (2014, p. 130) — mote sensacionista, retomado de modos parecidos em diferentes textos e poemas pessoanos —, é o que levará à elaboração dessas personalidades, os heterônimos. Daí a questão complexa do fingimento pessoano, que parece negar o conceito de ficção, propondo outra lógica. O contínuo movimento das sensações torna-se, esse sim, real, a ponto de podermos afirmar, como Pessoa, que as sensações são de fato a única realidade palpável:

A única realidade para mim são as minhas sensações. Eu sou uma sensação minha. Portanto nem da minha própria existência estou certo. Posso está-lo apenas daquelas sensações a que eu chamo minhas.

A verdade? É uma coisa exterior? Não posso ter a certeza dela, porque não é uma sensação minha, e eu só destas tenho a certeza. (PESSOA, 1968, p. 220)

Este trecho, do qual não há indicação de autoria por parte de Pessoa, parece referir-se à mesma problemática exposta na fala de Vicente Guedes que trouxemos anteriormente, mais acima, “Tu não existes, eu bem sei, mas sei eu ao certo se existo?”: se a mulher é uma sensação sua, um sonho verdadeiramente sentido, seria ela mais real do que a própria existência daquele que a sonha? Se o real mais real é aquele de minhas sensações, como de fato acreditar em sua efetiva realidade? Não cremos que tal equação esteja resolvida em Pessoa, mas sim, tal conflito é dramatizado e mantém-se em estado de tensão, conforme é explícito em:

Ficamos portanto com as nossas sensações por única “realidade”, inútil que realmente tem aqui certo valor, mas é uma conveniência para frasear. De “real” temos apenas as nossas sensações, mas “real” (que é uma sensação nossa) não significa nada, nem mesmo “significa” significar qualquer coisa, nem sensação tem um sentido, nem “tem um sentido” é coisa que tenha sentido algum. (PESSOA, 1968, p. 218)

Como afirma Franklin Leopoldo Silva, “(...) Campos optou pelo real optando pelas sensações” (2016, p. 41). É também toda a empreitada de Soares, e Guedes, no *Livro*, essa exploração das sensações e sua aposta como a única realidade de fato real. Aqui, vale destacar a centralidade do conceito de sensação em Fernando Pessoa, sendo um termo recorrente em sua obra, variando entre o Movimento Sensacionista e os textos que tinham como base a análise das sensações — e passando certamente, não custa lembrar, pelos fragmentos pertencentes ao *Livro*. Nesses outros e diversos textos em torno das sensações, muitos deles compilados no livro *Sensacionismo e outros ismos* (2009), editado por Jeronimo Pizarro, é possível perceber que Pessoa concebia a sensação de uma perspectiva diferente daquela que reduz a sensação ao sentimento. Ao mesmo tempo, vemos a constante afirmação de que a sensação é a única realidade possível, e isso não somente referindo-se à poesia, mas, sim, à existência – e mesmo chegando a afirmar ser a sensação a totalidade do real<sup>6</sup>.

O trabalho com as sensações será aquele necessário para que o poeta cumpra seu ofício. Para isso, Pessoa traça, desde os escritos sobre o Sensacionismo, todo um procedimento de criação, que passará pela análise e a síntese, consciente, intelectual, das sensações. Vejamos um desses trechos:

O sensacionismo afirma, primeiro, o princípio da primordialidade da sensação — que a sensação é a única realidade para nós.

Partindo de ahi, o sensacionismo nota duas especies de sensações que podemos ter — as sensações aparentemente vindas do exterior, e as sensações aparentemente vindas do interior. E constata que ha uma terceira ordem das sensações resultantes do trabalho mental — as sensações do abstracto. (PESSOA, 2009, p. 171)

Essa terceira ordem das sensações, as *sensações do abstracto*, serão aquelas que interessam mais à construção poética. As sensações que aparentam vir do exterior ou do interior não são de uma ordem clara, são confusas, fragmentárias, não são capazes de virar obra de arte. Então Pessoa insistirá no trabalho de intelectualização das sensações, a consciência de sua consciência, por parte do poeta, mas também do artista de modo mais amplo: “Para passar de mera emoção sem sentido á emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada” (PESSOA, 2009, p. 174). Também encontramos no *Livro* trechos que apontam para essa característica da sensação, a de não ser pura, verdadeira, mas de ter que ser trabalhada, ajustada, pensada de acordo com seus encontros: “As sensações ajustam-se, dentro de nós, a certos graus e tipos da compreensão delas. Há maneiras de entender que têm maneiras de ser entendidas” (2014, p. 517). Vemos, portanto, que a sensação com a qual Pessoa trabalha em sua obra é aquela que foi analisada, combinada com outras sensações, desfeita de um sentido primeiro para se tornar capaz de criar uma poética. É uma sensação composta, para falarmos com Deleuze e Guattari (1991, p. 186), um plano que desconhece exterior e interior, pois que rearranja todas as sensações, fazendo-as atravessar a escrita<sup>7</sup>.

Pessoa dirá que uma das formas de se atingir as sensações do abstracto, a partir da análise das sensações, é explorar as sensações mínimas, que estão mais afastadas do real, como nos traz em um fragmento do *Livro do desassossego*:

Mas só as sensações mínimas, e de cousas pequenissimas, é que eu vivo intensamente. Será pelo meu amôr ao futil que isto me acontece. Pode ser que seja pelo meu escrupulo no detalhe. Mas creio mais — não o sei, e estas são as cousas que eu nunca analyso — que é porque o minimo, por não ter absolutamente importância nenhuma social ou pratica, tem, pela mera ausencia d'isso, uma independencia absoluta de associações sujas com a realidade. (PESSOA, 2014, p. 110)

O mínimo é essa possibilidade de fazer com que a sensação vá se desfazendo em outras, de tirar a camada mais grossa que a envolve em um desfiar que busca tornar a sensação abstrata — última etapa do processo sensacionista de análise das sensações, que irão proporcionar a capacidade de abstratizar a sensação. Existem diversos processos nos textos pessoanos que são do aprendizado da sensação, sua intelectualização, a questão da consciência, ou de uma segunda consciência. De qualquer maneira, é importante ter em mente que as sensações em Pessoa são sempre um processo complexo, fruto de um trabalho minucioso de análise. Dessas sensações cultivadas “em estufa”, muitas delas “mínimas”, exploradas em suas minúcias, tem-se a construção do plano de consistência no qual as sensações “aparentemente vindas do exterior” e aquelas “aparentemente vindas do interior”, conforme lemos mais acima, encontram-se naquelas que serão as propriamente artísticas, as abstratas e que, por fim, criam seu plano próprio — em que se

interseccionam o dentro e o fora, em um novo real. No *Livro*, esse processo de análise das sensações dá-se muitas vezes a partir do estado sonolento, esse entrelugar fértil, como vimos, entre o sono e a vigília. É aí que o narrador encontra a predisposição necessária à análise que levará a um esmiuçamento das sensações e à sua proliferação.

É no sonho, afinal, que se adquire “poderes extraordinários” (GIL, 2013, p. 97), que conferem uma maior intensidade, nitidez, às próprias sensações vividas: “Sonhar é analisar [as sensações] (...) A análise que o sonho realiza ‘dá relevo’ intenso às imagens que isola” (GIL, 2013, p. 97). É portanto nesse estado de sonolência, propício ao sonho, que as sensações são de fato analisadas e processadas, conforme o método sensacionista, realizando o processo poético integral, no qual o plano de consistência se dará na intersecção entre o fora e o dentro: “Resumindo: o sonho é um método de análise da realidade exterior e interior”, para Pessoa (GIL, 2013, p. 98). Através dele, são as sensações que proliferam, e criam o plano de consistência, esse que é a gênese mesma do real.

## ERRÂNCIA

Em muitos momentos do *Livro* o narrador erra por entre as ruas de Lisboa, pelos cafés, os comboios, as calçadas úmidas de chuva, ou erra por entre os rostos dos transeuntes, suas roupas, seus corpos, à mercê dos encontros fortuitos da cidade e seus detalhes, suas minúcias. Interessante acompanhar a ideia de Gil (1996) de que essa *flânerie* é também um modo intencional, até programático, de Pessoa para se colocar em estado de experimentação, provocando propositadamente a proliferação de sensações, e sua posterior análise como processo de construção poética. É, portanto, parte do laboratório pessoano descrito no *Livro*, o vaguear como dispositivo disparador das sensações. O que se encena é, assim, um errar por entre as sensações que, proliferantes, criam na escrita o movimento do desassossego enquanto uma errância própria às sensações ou ainda, dizendo melhor: se há um sujeito desassossegado, há por outro lado um desassossego próprio da escrita<sup>8</sup>, enquanto concreção do movimento próprio a esse corpo à mercê das sensações.

No *Livro do desassossego*, temos a exposição de um puro movimento de devir, que recusa a paralisia em formas fixas, a saber, a identidade subjetiva — principal instância questionada na poética de Pessoa. A denúncia de Pessoa, na voz de Soares, quando não Guedes, está assim na descrença em relação a qualquer traço identitário que se esboce, nele ou nas pessoas ao redor. Aí está a grande mentira e o grande erro humano: crer na identidade, ou seja, na fixação do movimento da vida. Como dirá Gil, mesmo os heterônimos podem ser vistos como pontos de parada, mas provisórios, como a concretização temporária de um traço identitário — a “estagnação pressupõe um eu” (GIL, 1996, p. 26), etapa necessária no processo heteronímico — que em seguida precisará logo dissipar-se, sob pena da estagnação do movimento do desassossego — este que “recusa a fixação” (GIL, 1994, p. 29).

Esse excesso de sensações, que invade e desloca sem cessar o sujeito, impossibilitando qualquer estabilidade em uma identidade, é muitas vezes narrado no *Livro*, como se em muitos momentos se tratasse de narrar esse ponto limite em que, tomado pelas sensações, o sujeito presenciasse sua própria desagregação. Neste ponto, muitas vezes, o narrador chega próximo a um cansaço extremo, que o faz ter vontade de nem mais sentir, desejando “errar sem alma nem pensamento”:

Ser qualquer coisa que não sinta o pesar da chuva externa, nem a mágoa da vacuidade íntima... Errar sem alma nem pensamento, sensação sem si-mesma, por estrada contornando montanhas, por vales sumidos entre encostas íngremes, longínquo, imerso e fatal... (PESSOA, 2014, p. 301)

Por isso afirmaríamos que o desassossego, sendo “este movimento permanente que atravessa todos os elementos que povoam o espaço do sonho (lembranças, ideias, emoções, percepções — que vêm do exterior e do interior)” (GIL, 2013, p. 99), é o movimento mesmo das sensações, sendo portanto o movimento real, de criação de realidade, conforme o projeto pessoano. Já não se trata aí de estabelecer o acerto contra o erro, a verdade contra a mentira, mas embarcar nesse “puro movimento da vida” que vai “sempre além dos polos opostos que encontra” (GIL, 2013, p. 113), pois que: “Movimento inquieto, oscilante (...) O desassossego não para porque vai de uma ideia à sua contrária ou oposta sem encontrar repouso, fundamento ou justificação” (GIL, 2013, p. 100). Trata-se tão somente de recusar a paralisia, a fixação — sendo ela a única verdadeira ilusão, o erro, a que estamos, no entanto, condenados.

A poesia é, assim, uma forma de antídoto a esse erro; sendo o movimento de deriva ininterrupta aquele que mais se afina a esse gesto. Algo de um desprendimento, de uma constante atenção voltada ao instável. Os movimentos do desassossego, diz Gil, são marcados geralmente por sua instabilidade interna, pois: “o *desassossego* é esse movimento de uma singularidade que, não estando ligada a nada, está a entrar em devir” (GIL, 1996, p. 22).

É por isso que o ideal de Soares é partir do meio de um lugar deslocando-se ao meio de algum outro, sem meta ou finalidade, sem teleologia alguma, partindo e chegando de meios de caminhos inacabados:

Quem nos dera o caminho feito de um lugar donde ninguém parte para um lugar para onde ninguém vai! Quem desse a sua vida a construir uma estrada começando no meio de um campo e indo ter ao meio de um outro; que, prolongada, seria útil, mas que ficou, sublimemente, só o meio de uma estrada. (PESSOA, 2014, p. 71-72)

Começar sempre pelo meio, estar sempre *entre*, em trânsito: “O que conta em um caminho, o que conta em uma linha, é sempre o meio, não o começo nem o fim”, dizem Deleuze e Parnet (1996, p. 37), mas poderia ser Pessoa. Está-se sempre no meio do caminho, entre alguma coisa, em

meio a algum afazer; é isso a vida, mas também a escrita: “estar ‘entre’, no meio, adjacente”, como os personagens de Beckett, no exemplo de Deleuze e Parnet (1996, p. 38), sempre perambulando, no meio de algum caminho ou já numa estrada, em um movimento de errância que implica na ausência de um ponto de partida ou chegada. Esse pode ser um dos aprendizados do *desassossego*, nunca conceber um começo como origem; uma poética que enxerga o erro no útil, que não pretende traçar linhas de chegada. Se o *Livro* apresenta um puro movimento de devir, fica compreensível a força que Pessoa coloca no *meio*, nesse lugar sem fim e sem princípio, o *entre*, como colocado por Deleuze, em *Diálogos*, com Claire Parnet, esse lugar próprio da erva daninha: “Os embriões e as árvores se desenvolvem segundo sua pré-formação genética ou suas reorganizações estruturais. Mas não a erva daninha: ela transborda por ser sóbria. Ela brota entre: é o próprio caminho” (1996, p. 38). Assim como a erva que se espalha, sem indicações de começo ou fim, Pessoa trabalha pelo meio, única possibilidade de começo, mas aquele começo que não tem um início; ou que é sempre um recomeço, como diz Blanchot (1955).

Daí arriscarmos que o *Livro do desassossego* traz em seu teor, a despeito de toda melancolia, angústia ou desalento que se possa aí identificar, uma afirmação da passagem. A vida enquanto passagem, movimento ininterrupto em que os corpos, aflitos com sua dissipação iminente, tentam agarrar-se a formas fixas, que lhes fornecem uma ilusão de eternidade. São as identidades, as formas do eu e da nominação, às quais Pessoa, a despeito até mesmo de todos esforços, não conseguiu se entregar — e devemos a força de sua poesia a isso. Erros que ele talvez visse com mais lucidez do que muitos e que conduziram ao movimento errante tão bem expresso naquilo que hoje, inspirados por ele, designamos por desassossego.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BADIOU, Alain. Uma tarefa filosófica: ser contemporâneo de Pessoa. In: \_\_\_\_\_. *Pequeno Manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CAMPOS, Álvaro de. *Obra completa*. Edição Jerônimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-China, 2014.

COELHO, Eduardo Prado. O viajante do inverso. In: \_\_\_\_\_. *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968. São Paulo, Escuta, 1998.

\_\_\_\_\_.; PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.

\_\_\_\_\_.; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

- \_\_\_\_\_.; GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Minuit, 1991.
- FONTES, Marcelo Barbosa. *Livro do desassossego* por Bernardo Soares: a escrita do desastre. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, n. 15, 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernos-cespuc/article/view/14684> Acesso em: 16 out. 2022.
- GAGLIARDI, Caio. De uma Mansarda Rente ao Infinito: A outra cidade no *Livro do Desassossego*. *Veredas*, Santiago de Compostela, n. 17, 2012, p. 19-40.
- GIL, José. *Cansaço, tédio, desassossego*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O espaço interior*. Lisboa: Presença, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'água, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Ritmos e visões*. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.
- MALUFE, Annita Costa. Teorias da sensação em Pessoa e Bergson. *Desassossego*, n. 15, junho 2016, p. 140-153. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/106296> Acesso em: 15 nov. 2022.
- PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Textos Filosóficos*, Vol. II. Org. António de Pina Coelho. Lisboa: Ática, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Sensacionismo e outros ismos*. Edição Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.
- SEGOLIN, Fernando. *Fernando Pessoa: poesia, transgressão, utopia*. São Paulo: EDUC, 1992.
- SILVA, Franklin Leopoldo. Álvaro de Campos e a poética da existência. *Desassossego*, São Paulo, n. 15, junho 2016, p. 30-46. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/116304> Acesso em: 14 out. 2022.

Recebido para avaliação em 20/10/2022

Aprovado para publicação em 14/12/2022

## NOTAS

1 Investigadora contratada (María Zambrano) da Universidad de Salamanca, junto ao Grupo de Investigación Distinguido Estudios Portugueses y Brasileños. Docente da pós-graduação *stricto sensu* em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Bolsista Produtividade CNPq. Atualmente, como colaboradora, desenvolve projeto de investigação no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto.

2 Doutora em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP (CAPES), com trabalho sobre o Livro do desassossego, sob orientação da Profa. Dra. Annita Costa Malufe. Realizou estágio sanduíche na Universidade Nova de Lisboa, com coorientação da Profa. Dra. Ana Godinho Gil.

3 Diz Deleuze: “As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, gênese do ato de pensar no próprio pensamento” (1968, p. 182).

4 Não teremos como detalhar tal questão no escopo deste artigo; limitamo-nos a remeter ao capítulo 4 de *O que é a filosofia?* (1991), “Percepto, afecto e conceito”, em que Deleuze e Guattari desenvolvem o conceito de plano de composição, enquanto plano de consistência próprio à arte, e a elaboração dos blocos de sensação, enquanto sensações não subjetivas, que ganham autonomia na obra.

5 É provável que tal proximidade se dê pela presença da filosofia de Henri Bergson de ambos os lados.

6 Temos em vista aqui os conceitos de sensação e de real em Henri Bergson, os quais parecem-nos ressoar naqueles de Pessoa; a esse respeito, remetemos ao artigo “Teorias da sensação em Pessoa e Bergson” (MALUFE, 2016).

7 Mais à frente neste trecho, Deleuze e Guattari citam Pessoa e parecem remeter ao processo de análise e proliferação sensacionista: “Como em Pessoa, uma sensação sobre o plano não ocupa um lugar sem estendê-lo, distendê-lo à Terra inteira, e liberar todas as sensações que ela contém: abrir ou quebrar, emparelhar-se ao infinito” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 186, tradução nossa).

8 Acerca disso, destacamos o artigo de Marcelo Barbosa Fontes (2007) que propõe a análise do desassossego em consonância com a noção de desastre de Maurice Blanchot e observa as descontinuidades, os cortes, os desvios que atuam como estratégias dessa escrita.

# ERRATA, NÃO-ERRATA E DESASSOSSEGO

## ERRATUM, NON-ERRATUM AND DISQUIET

*Jerónimo Pizarro*<sup>1</sup>

---

### 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 intitulos 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*:

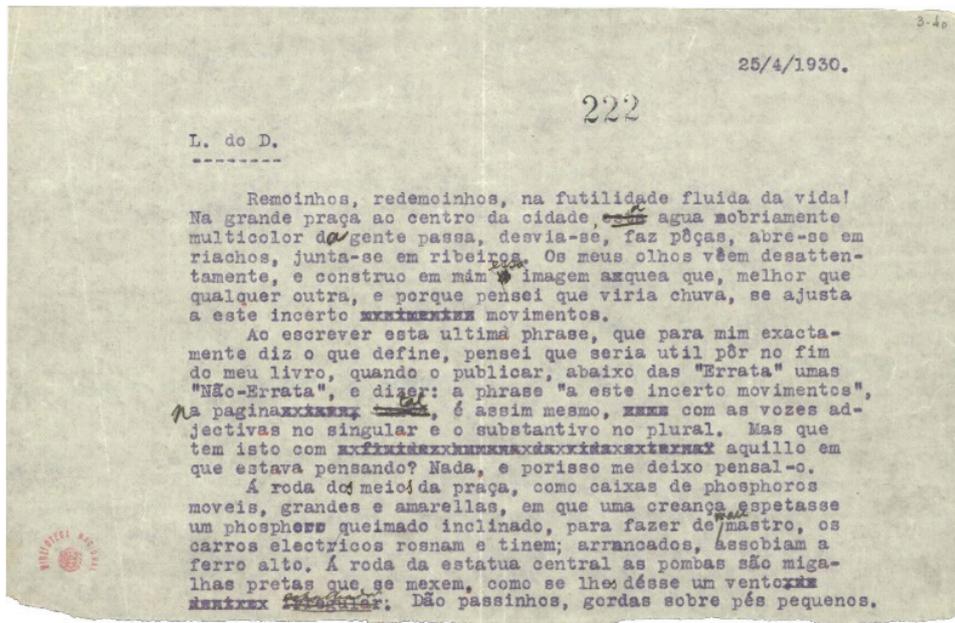


Fig. 1. Trecho que começa “Remoinhos, redemoinhos” (BNP/E3, 3-40<sup>r</sup>).

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)

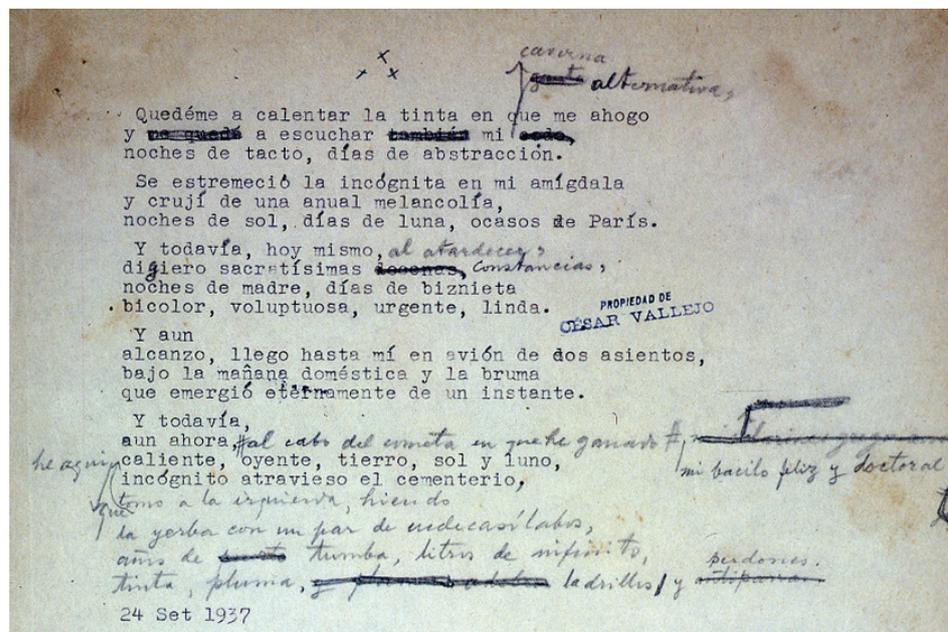


Fig. 2. Poema que começa “Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo”.

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 fizermos, 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 archivos”. 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).

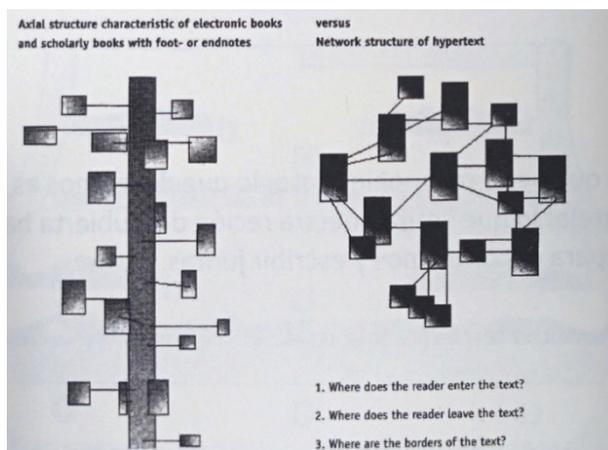
6. EUROSTILE → Finalmente, uma série de imagens, instruções, notas e poemas visuais. Nem sei quais me marcaram mais. Por exemplo, na p. 105, com letra geométrica sem serifa:

# 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.<sup>a</sup> edição: Outubro de 2013; 3.<sup>a</sup> 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).

# A POÉTICA DO *ERRO PRÓPRIO* COMO AUTONOMIA E LIBERTAÇÃO EM ANTÓNIO MARIA LISBOA, MÁRIO CESARINY E LUIZ PACHECO<sup>1</sup>

## THE POETICS OF *OWN ERROR* AS AUTONOMY AND LIBERATION IN ANTÓNIO MARIA LISBOA, MÁRIO CESARINY AND LUIZ PACHECO

*Rui Sousa*<sup>2</sup>

---

### RESUMO

Em 1950, António Maria Lisboa fez duas leituras públicas do seu manifesto *Erro Próprio*, um texto no qual convergem as mais importantes teses do seu pensamento crítico. Entre outros assuntos, esse texto propõe um entendimento da condição poética assente na valorização do percurso individual construído a partir da plena afirmação dos erros que inevitavelmente caracterizam todas as experiências, sobretudo aquelas que se afirmam em ruptura relativamente aos padrões estabelecidos pela sociedade. As teses de António Maria Lisboa tiveram grande repercussão no anti-grupo Os Surrealistas, nomeadamente na constituição do conceito de Abjeccionismo. Mário Cesariny e Luiz Pacheco foram dois dos autores que mais dialogaram criticamente com o conteúdo do texto *Erro Próprio*, aproveitando de diferentes modos a associação entre liberdade, autonomia e erro para os seus próprios projectos autorais. Esse texto expõe as principais conclusões teóricas de António Maria Lisboa, apresentando alguns exemplos do diálogo crítico por ele iniciado; desse modo, a questão do *erro próprio* é situada no cerne do percurso entre o Abjeccionismo da década de 40 e o Neo-Abjeccionismo de Luiz Pacheco, na década de 60.

PALAVRAS-CHAVE: *Erro Próprio*. Autonomia. Libertação. Crítica. Abjeccionismo.

## ABSTRACT

In 1950, António Maria Lisboa gave two public readings of his manifesto *Erro Proprio*, a text in which the most important theses of his critical thinking converge. Among other subjects, this text proposes an understanding of the poetic condition based on the valorization of the individual path built from the full affirmation of errors that inevitably characterize all experiences, especially those that claim to break with the standards established by society. António Maria Lisboa's theses had great repercussion in the anti-group Os Surrealistas, namely in the constitution of the concept of Abjectionism. Mário Cesariny and Luiz Pacheco were two of the authors who had the most critical dialogue with the content of the text *Erro Proprio*, reading in different ways the association between freedom, autonomy, and error, and adapting this association to their own authorial projects. This text sets out the main theoretical conclusions of António Maria Lisboa, presenting some examples of the critical dialogue he initiated. In this way, the question of the *own error* is situated at the heart of the path between the Abjectionism of the 40s and the Neo-Abjectionism of Luiz Pacheco, in the 60s.

KEYWORDS: *Own Error*. Autonomy. Liberation. Criticism. Abjectionism.

António Maria Lisboa (1928-1953) foi e continua a ser, apesar da brevidade da sua vida e de ter sido autor de uma obra relativamente curta, um dos expoentes fundamentais de qualquer discussão em torno do Surrealismo português, sobretudo pelo radicalismo da sua proposta de associação entre a condição poética e um entendimento singular do aproveitamento criativo das complexidades da experiência vital. A importância da sua obra exprime-se, por exemplo, nos prolongamentos discursivos que se foram construindo em torno de alguns dos núcleos fundamentais do seu pensamento, verdadeiros pontos de partida para a reflexão de outros poetas e escritores.

O trabalho de recuperação e releitura da obra de António Maria Lisboa adquire espessura particularmente evidente ao nível do contraponto entre aqueles que foram os seus dois primeiros editores: Luiz Pacheco, responsável pela chancela Contraponto, na qual foram publicados alguns dos principais livros associados ao Surrealismo português, entre os quais *Isso Ontem Único* (1953), *A Verticalidade e a Chave* (1956) e *Aviso a Tempo por Causa do Tempo* (1956), de António Maria Lisboa; e Mário Cesariny de Vasconcelos, o responsável pelas primeiras tentativas de apresentação de uma panorâmica da sua poesia, com *Erro próprio [seguido de Operação do Sol e de Alguns Personagens]* (1962), *Poesia* (1962) e, já aproximando-se de uma obra completa, *Poesia de António Maria Lisboa* (1977). Cesariny foi também autor de algumas das principais antologias e reedições de textos associados ao Surrealismo em Portugal, nas quais a personalidade e a obra de António Maria Lisboa se foram convertendo numa espécie de mito colectivo.

*Erro Próprio*, conferência-manifesto lida por Lisboa na Casa da Comarca de Arganil, em 3 de Março de 1950, e no Clube dos Fenianos Portuenses, Porto, a 30 de Março, foi publicada em edição de autor em 1952 (cf. LISBOA, 1977, pp. 389-392). É um dos mais representativos repositórios das suas teses fundamentais e talvez o mais importante ponto de partida para as distintas recepções que Cesariny e Pacheco fizeram das suas considerações. É também um texto importante no processo de apresentação do Abjeccionismo, conceito recorrente no debate em torno da presença surrealista em Portugal, essencial, por exemplo, na compreensão da especificidade portuguesa no quadro da ampla difusão internacional do Surrealismo, sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial<sup>3</sup>.

Nesta reflexão, tomarei como ponto de partida o importante manifesto *Erro Próprio*, no qual se encontram patentes as principais teses defendidas por António Maria Lisboa<sup>4</sup>. Serão depois analisadas as repercussões desse documento em *Autoridade e Liberdade São Uma e a Mesma Coisa* (1958), de Mário Cesariny, e em *Convivência e Polémica* (1959) e *O que é o Neo-Abjeccionismo*, (1963), de Luiz Pacheco<sup>5</sup>. Estes textos exprimem diferentes enquadramentos da noção de “erro próprio” proposta por António Maria Lisboa, de modo a delinear uma via poética de afirmação do indivíduo, de acordo com a liberdade de expressão da sua singularidade vital.

O texto de António Maria Lisboa, sobretudo tendo em conta que começou por se tratar de um discurso lido em público, para interlocutores pouco familiarizados com os conceitos defendidos pelo autor, trabalha com grande profundidade os aspectos estruturantes do desencontro entre o poeta e o seu público. Trata-se de uma performance eficaz, como os próprios acontecimentos de 1950 demonstraram, que evidencia a mútua desconfiança entre o tipo de experiência poética convocada no texto e a mundividência vigente contra a qual essa experiência se insurge. A ideia de que existem diferentes escalas de acesso ao conhecimento e de que grande parte da sociedade, incluindo provavelmente os espectadores, não possui as faculdades necessárias para atingir os patamares específicos do olhar poético é a base do contraste proposto.

Assim, ao plano do conhecimento partilhado e socialmente consagrado, acessível a todos, contrapõe-se um outro horizonte de pesquisas que interfere na relação do indivíduo com o mundo circundante e o conduz a um caminho alternativo, focado exclusivamente na exploração dos resultados de um devir pessoal. Desse modo, a definição de uma identidade distintiva conquista-se através de uma permanente e deliberada reacção “contra toda a espécie de influências estranhas e dirigidas contra os nossos desejos e vontade” e, paralelamente, de uma crença profunda na realidade específica do indivíduo, dado que “cada uma das nossas atitudes é uma resposta aos problemas da nossa própria vida” (LISBOA, 1995, p. 26).

Perfeitamente alinhado com outros documentos implicados na configuração doutrinária do Abjeccionismo, o manifesto *Erro Próprio* tem como núcleo fundamental esse desejo de afirmação de um caminho radicalmente individual, desprovido de compromissos de qualquer espécie, tido como expressão exacta do dinamismo da própria vida. Trata-se de uma leitura da condição humana que passa exclusivamente por duas determinações, o plano de imanência comum a todas as manifestações vitais e a experiência individual, no embate entre expectativas e concretizações que aponta para o potencial de erro que todos os percursos acabam por ser:

Nunca o caminho percorrido é o mais acertado logo que reavemos a nossa capacidade de autocrítica e nos imaginamos pelo outro que não percorremos. O percurso que não fizemos é sempre melhor, e o melhor que teríamos feito, só porque se pensa que se se pensasse não se faria. Nós sabemos: somos um erro — mas a consciência disso isola-nos do erro alheio. Qualquer que seja a conduta humana não é falsa nem verdadeira — É (embora se possa pensar e sentir sempre errada) (LISBOA, 1995, p. 27).

Assim, o que permite a valorização da vida individual é a valorização do que nela existe de distintivo e exemplar, marcando um percurso inconfundível, que se define por ser um de outros possíveis, mas ter assumido uma determinada direcção feita de sucessivas hipóteses, nenhuma delas mais verdadeira do que as demais. O conhecimento a que só a condição poética permite aceder encontra-se nesse desdobramento entre a própria vida e a rigorosa apreciação dos acontecimentos que nela se vão dando e que são igualmente abrangidos por um implacável olhar crítico, ferramenta decisiva de um processo de investigação. Esse processo de contacto com a realidade envolvente extrai o sujeito do contacto com o conhecimento acumulado ao longo do tempo e faz de si próprio o observador e a matéria contemplada:

A investigação deste Universo, de que falo, e há tal como o vou descobrindo e não como os outros o encontraram, fá-la-ei como me aprouver, sem ter que dar contas a ninguém, nem pedir licença para o que se possa dizer, pois desde o início é para mim mesmo que afirmo e o que afirmo, antes de mais, para meu uso pessoal (LISBOA, 1995, p. 27).

Na esteira de autores como André Breton, Georges Bataille ou Antonin Artaud, para os quais existe um entendimento específico da liberdade que difere da noção trivial e conduz a uma gradual conquista da libertação, a proposta de António Maria Lisboa aponta para a aquisição de uma vida plena, realizada a partir de um distanciamento produtivo relativamente aos vários códigos que procuram apropriar-se da liberdade, direccionando-a para um determinado projecto ideológico. O grande contraponto delineado no texto é, portanto, entre a sociedade instaurada como realidade burocrática, na qual o poeta é obrigado a existir por deliberações que lhe são alheias e definem apenas o seu ponto de partida, e a sua íntima realidade psicológica, na qual persistem interesses e apelos distintos:

Só existe uma Sociedade quando todos os seus componentes apelam para um único Objecto e, francamente, não é meu o Objecto para que apelam. Não defendo o que para subsistir necessite de toda a espécie de escravatura mental. Eu sei que é precisamente pela contribuição individual que se consegue o Grande Desígnio a que todo o Homem em princípio se propõe: Viver Livre! E a conquista da Liberdade e do Amor são indubitavelmente conquistas individuais e só como indivíduos as podemos fazer. Renunciei a todas as grandes limitações que construídas pelo homem, sufocam o homem. A liberdade do Espírito é incompatível com o seu aprisionamento (LISBOA, 1995, pp. 28-29).

É nesse sentido que António Maria Lisboa se assume como defensor de uma certa tradição de revolta contra a Modernidade europeia, revolta essa que encontrou no Surrealismo um dos seus mais significativos momentos de expressão, mas que ultrapassa as próprias fronteiras programáticas do movimento surrealista para equacionar uma mais ampla e trans-histórica noção de “Surrealidade”. Desse modo, o Surrealismo deixa de ser a designação de um determinado movimento para surgir como sinónimo da Liberdade, sempre que esta precisar de ser reatualizada, e sobretudo como reflexo do movimento do organismo individual no decurso da sua aventura: “A grande força do Surrealismo, força e vitalidade, consiste na sua capacidade de movimento, não de adaptação, mas, sob qualquer aspecto aparente, transformador. E a sua veracidade e resultado depende somente da posição interior que, individualmente, cada um vai tomando, ou tendo, e necessariamente pondo em prática” (LISBOA, 1995, p. 39).

O produtivo diálogo entre Lisboa e Pedro Oom, do qual derivariam as bases fundamentais do Abjeccionismo, começa precisamente nesse trabalho de releitura do Surrealismo. O mote icónico do Abjeccionismo — “O que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?” — sintetiza admiravelmente a consciência da profunda negatividade que rodeia o indivíduo e a necessidade de afirmação face aos diferentes mecanismos de propagação do ar-vômito em que todos vão desesperando. Trata-se de uma profunda interrogação sobre como pode o indivíduo lidar com um mundo opressivo que permanentemente lhe reduz a margem de manobra para a livre expressão:

«Até que ponto pode chegar um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?» — frase que poderemos intitular de central<sup>6</sup>. E esta posição de abjecção, de desespero irrisignável, leva-nos à única posição válida: — SOBREVIVER, mas Sobreviver LIVRES, pois não existe sobrevivência na escravatura, mas na não aceitação desta. «Ser Livre» é possuir-se a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam, é não colaborar com elas (LISBOA, 1995, p. 34).

Esta conexão entre liberdade, individualismo e sobrevivência activa às pressões convencionais implica, também, uma compreensão específica do conceito de Crítica, central no pensamento de Lisboa e que no seu vocabulário é descrito do seguinte modo:

acção AGRESSIVA dum indivíduo que se opõe e contrapõe a outro [...]. O Homem só se apresenta válido socialmente quando se afirma em combate a outro, que, em primeira e última análise, é sempre possuidor, como o primeiro, duma «experiência decisiva», «uma experiência de suicídio» que lhe dá bagagem para se afirmar igualmente (LISBOA, 1995, p. 40)<sup>7</sup>.

Conforme Lisboa salienta numa carta dirigida a Henrique Risques Pereira, outro dos poetas associados ao anti-grupo Os Surrealistas, existe uma evidente interação entre o olhar crítico do poeta e a necessidade de transformação da realidade envolvente, mesmo que de acordo com um impulso destrutivo:

Diga-se, apesar disso: — Enriquecimento não no sentido de se construir, mas no de se destruir; precisamente, não me enganei — DESTRUIR. Deixemos a dialéctica no bolso dos fáceis; explica mas não realiza, desvia o conhecimento, contrai. Destruir é construir? engano: destruir é *realizar-se* outro objecto ou noutro mas nunca construí-lo (LISBOA, 1995, p. 303).

Ao contrário do que ocorre em certas etapas da poética surrealista de cunho bretoniano, não se percebe nestas proclamações qualquer vestígio de possibilidade ou mesmo de desejo de ascensão poética a um plano hegeliano de pacificação, mas antes a integração do movimento problemático de cada existência numa atmosfera combativa, sempre em reelaboração, transformando-se à medida que se derrubam os precários horizontes conquistados. Assim, se a mundividência dominante produziu uma série de visões de mundo gradualmente ultrapassadas, e que parecem perdurar apenas como manifestações ideológicas que se disputam na tentativa de dominarem os indivíduos e as comunidades, António Maria Lisboa opta por propor um radical individualismo que faz do erro vital o ponto de partida para a construção de alternativas plurais, sempre renovadoras.

É tendo em conta o essencial destas propostas apresentadas em *Erro Próprio* que devem ser lidos os textos de Mário Cesariny e de Luiz Pacheco em apreço neste ensaio. Nos dois casos, trata-se de peças importantes no enquadramento das continuidades e metamorfoses do discurso abjeccionista proposto por Lisboa e Oom, conduzindo-o a novas manifestações ao longo das décadas de 50 e de 60, entre o conceito de “Surreal-Abjeccionismo”, proposto por Cesariny em 1963, na primeira de uma série de importantes antologias por si coordenadas, e a deriva representada pelo “Neo-Abjeccionismo” de Luiz Pacheco. Os dois autores, ainda que por vias muito diferentes e a partir de certo momento adversas, ajudaram a conferir uma plasticidade ao discurso abjeccionista que este de outro modo poderia não ter alcançado<sup>8</sup>.

É, por exemplo, a partir da inquietação abjeccionista que Cesariny comenta com o amigo Cruzeiro Seixas, então em Angola, as circunstâncias em que se deu a fragmentação do grupo Os Surrealistas. O agravamento do ambiente sociopolítico no início da década de 50 deixara os poetas perante

um cenário em que apenas lhes restava serem reduzidos aos “vômitos a que vamos chegando todos”, ficando uns entre a “*vida-esperança-desespero*” de Risques Pereira e do próprio Oom e a “inapetência *para ser feliz*” de Cesariny ou o elevado preço da loucura em que Pacheco parecia ir caindo gradualmente (CESARINY, 2014, pp. 77-86).

O texto *Autoridade e Liberdade São Uma e a Mesma Coisa* (1958), talvez aquele em que a componente doutrinária do Abjeccionismo mais marca presença em Cesariny, estabelece importantes diálogos com os pressupostos de António Maria Lisboa, conforme expostos em *Erro Próprio*. Essa ligação torna-se ainda mais evidente em 1962, quando Cesariny prepara uma reedição do manifesto, acrescentando-lhe os textos em prosa do conjunto *Isto Ontem Único*, “Operação do Sol” e “Alguns Personagens”, e incluindo um “Prefácio” que não é outro senão a reedição do manifesto, “Autoridade e Liberdade São Uma e a Mesma Coisa” (LISBOA, 1962, p. 7-11), com dupla datação: Maio de 1958, momento em que o panfleto primeiro foi distribuído, e Dezembro de 1961, remetendo para a releitura do texto para o novo propósito prefacial<sup>9</sup>. À semelhança do manifesto de António Maria Lisboa, o folheto de Cesariny lida com a necessidade de afirmação polémica de um tipo de liberdade, que parte de uma experiência social comum para se focar na irreduzível singularidade do indivíduo na aquisição de um tipo de “autoridade” sobre a sua vida que não pode ser alienada. O próprio título do texto convoca esse problema, na medida em que produz um certo estranhamento no leitor ao associar conceitos que tradicionalmente se contrapõem, como os de “autoridade” e “liberdade”, através da denúncia de uma determinada forma de os interpretar e da sua substituição por outra que valoriza exclusivamente o indivíduo criador.

Cesariny define o panorama vivido em Portugal como propagação de experiências fragmentárias, truncadas pela dificuldade de o indivíduo se exprimir plenamente, ficando reduzido a um mero simulacro das suas potencialidades:

Viver o fragmento do fragmento tem sido a aspiração de todos nós, portugueses. Já temos o fragmento de editor, o fragmento de autor e o fragmento de biblioteca. [...] Neste fragmento perpétuo, só mais um fragmento podia efectivamente introduzir-se, patentear-se e afirmar: o fragmento de liberdade (CESARINY, 2015, p. 82).

Propõe então algumas hipóteses resultantes da estagnação vivida em Portugal, que se vai prolongando no tempo: “Na hipótese de estar sendo, o fragmento de liberdade será um Organicismo (prof. Gerales Barba)?<sup>10</sup> Uma Inorgânica Superior (António Maria Lisboa)? Um Abjeccionismo (Pedro Oom)? Edições sim mas das baratas a(Mário Henrique Leiria)?” (CESARINY, 2015, pp. 83-84).

Essas opções, remetendo para âmbitos diversos, cada qual com um tipo de pesquisa singular e concordante com as determinações dos respectivos promotores, impõem a oposição entre duas noções de autoridade. Por um lado, a autoridade é descrita como uma ferramenta fundamental no desempenho das instituições destinadas a impor uma ordem rígida e totalitária; por outro lado, a autoridade, numa interpretação original de Cesariny, passa também a relacionar-se com a experiência criadora dos indivíduos autónomos, remetendo para a pertença das manifestações livres de cada um àquele que de facto é o seu autor. Trata-se de uma deriva provocatória ao nível da relação com um certo lugar-comum que se tornara aceite por todos, convertendo a “autoridade” numa manifestação negativa de reacção à liberdade, que deriva de um suposto excesso dessa liberdade: “Com o dito fragmento introduziu-se OUTRO, tipo didáctico, pelo qual o português é convidado a imaginar que o fragmento de liberdade resulta do inchaço da autoridade; e, inversamente: que dum inchaço da liberdade resulta o fragmento da autoridade” (CESARINY, 2015, p. 84).

Cesariny propõe uma alternativa a esse entendimento fazendo com que os dois conceitos se tornem sinónimos e se contraponham mutuamente à opressão representada pela noção de “autoridade” tradicional. Na esteira das propostas de António Maria Lisboa, essa perspectiva estabelece uma relação de mútua oposição entre duas mundividências, a que valoriza a realidade pessoal de cada ser humano, que é sua pertença exclusiva e não pode ser alienada por nenhuma força heterónoma (“Autoridade é do que é autor. [...] / Todo o homem é teatro de uma inexpugnável autoridade”) e a que assenta nas normas do paradigma dominante, cujas instituições consideram “possível autorizar ou desautorizar a autoridade de outrem” (CESARINY, 2015, p. 84), intrometendo-se no âmbito da gestão da vida de cada um.

É nesse momento que se processa o diálogo explícito com *Erro Próprio* e com os termos fundamentais do discurso abjeccionista<sup>11</sup>. No texto de António Maria Lisboa, lê-se a seguinte passagem, já mencionada:

Uma mudança de rumo em TODOS e em TUDO não pode deixar de começar em nós individualmente. «Até que ponto pode chegar um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?» — frase que podemos intitular de central. E esta posição de abjecção, de desespero irremediável, leva-nos à única posição válida: — SOBREVIVER, mas Sobreviver LIVRES, pois não existe sobrevivência na escravatura, mas na não aceitação desta. «Ser Livre» é possuir-se a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam, é não colaborar com elas (LISBOA, 1995, p. 34, maiúscula do autor).

A autoridade definida por Cesariny, equivalendo a esse desejo de começar um movimento libertador a partir do indivíduo e da sua capacidade de resistir autonomamente ao contexto fragmentário no qual se encontra inserido, deriva diretamente desta proclamação:

Ser-se livre é possuir-se a capacidade de lutar contra o que nos oprime. Quanto mais perseguido mais perigoso. Quanto mais livre mais capaz. / Do cadáver dum homem que morre livre pode sair acentuado mau cheiro — nunca sairá um escravo. / Autoridade e liberdade são uma e a mesma coisa (CESARINY, 2015, p. 85).

A identificação agressiva que se estabelece entre o autor e as suas múltiplas afirmações criadoras surge como uma variante possível da resposta ao mote abjeccionista. Adquirindo, na resistência às múltiplas perseguições, a capacidade de se manter livre, pela exploração plena da sua autoridade pessoal, o indivíduo confrontado com um ambiente fragmentário — o ar que é um vômito — responde de acordo com as suas propensões particulares e, desse modo, nunca poderá considerar-se um escravo. O próprio dinamismo de mútua exclusão patente no mote abjeccionista que Lisboa introduz nessa passagem parece ser convocado por Cesariny através da imagem do cadáver em decomposição, derradeiro vestígio de um corpo resistente que responde às abjecções do abuso autoritário com a afirmação vital da resistência e depois com o silencioso resultado de uma abjecção natural.

Essa questão, aliás, adquire especial interesse se lida em diálogo com outra passagem relevante do já referido comentário de Cesariny ao manifesto *Erro Próprio*. Escritas num momento em que Cesariny já se demarcara completamente do Abjeccionismo, essas considerações reagem explicitamente ao mote abjeccionista cunhado por Pedro Oom e recuperado em *Erro Próprio*, discordando da sua tese: “Para mim, hoje como há trinta anos, esta máxima não passa de semínima. É evidente que o homem não é uma flor (o lotus) que se alimenta do lodo e quanto mais lodo ingere mais lotus fica. O contrário será mais verdadeiro: quanto mais infectado mais infeccioso” (LISBOA, 1977, pp. 390-391). É também essa a natureza do corpo agredido pelos excessos autoritários denunciados em *Autoridade e Liberdade [...]*, que começa por ser considerado infeccioso pela sociedade que condena a singularidade e acaba por adquirir o potencial necessário para infectar a sociedade no momento da decomposição.

Luiz Pacheco, por seu lado, recorrerá ao vocabulário de António Maria Lisboa para dar especial importância ao conceito de crítica, no texto *Convivência e Polémica*, folha volante distribuída em 1959. Pacheco converte o contraste entre o ponto de vista dominante e o paradigma da reacção poética (que é também o contraste entre duas ideias de autoridade abordadas por Cesariny) na oposição entre a convivência e a polémica. Pacheco aprofunda as teses defendidas em *Erro Próprio* para defender que, na ausência de qualquer sistema de valores que possa ser considerado absoluto, adquire particular relevo o esforço crítico de valorização cultural do conflito entre os diferentes pontos de vista propostos pelos indivíduos que se afirmam, aceitando para tal assumir os seus erros e correr os riscos inerentes à experiência plena da sua individualidade criadora. É sobretudo aos conceitos de “afirmação” e

de “crítica”, conforme propostos no manifesto *Erro Próprio*, que Pacheco recorre, sobretudo ao definir a figura de Giordano Bruno como exemplo perfeito do tipo de experiência poética descrita por António Maria Lisboa, voltada para a centralidade irredutível da verdade pessoal:

Para Bruno, porém, a verdade só existia enquanto ele se identificasse com ela. Também *a nossa verdade*, isto é, as nossas convicções (éticas, estéticas, políticas, etc.) apenas se podem demonstrar, afirmar, exemplarmente, em actos, tenham eles as consequências que tiverem, sejam eles incômodos, blasfemos, agressivos à verdade dos outros, percutindo-se na crítica e na polémica e individualizando-se nelas. E não esquecendo-nos de nós próprios, quer dizer, submetendo-nos a verdades impostas de fora — ou de cima (PACHECO, 1966, p. 42).

Tal como em *Erro Próprio*, os actos pessoais — que correspondem aos “erros” constitutivos de cada existência divergindo do padrão vigente — são o ponto de partida para um inevitável conflito entre o indivíduo e a sociedade, de acordo com um mútuo desencontro: se por um lado o indivíduo recusa os pilares em que assenta a sociedade organizada, por outro lado é entendido por essa sociedade como uma potencial fonte de desvio e de contaminação.

Pacheco atribuirá à figura de Galileu o estatuto oposto ao de Giordano Bruno, vendo nele a submissão racionalizada que contrasta com a agressiva afirmação individual patente no risco inerente à plenitude da resistência poética. Com efeito, segundo Pacheco, Galileu representa o indivíduo que abdica das verdades pessoais, ciente de que estas podem ser verificadas no futuro e não obrigam a que o indivíduo decida arriscar a própria vida; por seu lado, Bruno possui a exemplaridade daqueles que estão dispostos a sacrificar-se em nome da afirmação plena das suas conclusões pessoais. Tal como em *Erro Próprio*, é à luz das categorias determinadas pelo Abjeccionismo que o problema mais abertamente se descreve:

O chamariz da convivência, quando se nos apresenta imposto ou sugerido por quem mais preocupado parece com o bisturi da crítica construtiva (*construtiva*, digo bem, porque nela se encara a sua fase prévia da denúncia e da destruição), é o corolário natural duma temática de aliciamento e convite ao imobilismo. É um argumento pára-choques, é um salvo-conduto para a abjecção. A convivência, temo-la visto praticada à socapa ou às escâncaras por aqueles mesmos que se mostram mais inconciliáveis nas suas atitudes espectaculares na praça pública, por aqueles mesmos que mais alto vão papagueando doutrinas, que o verdete dos anos implacavelmente se encarrega de colocar no seu verdadeiro plano de tácticas domésticas – para obtenção duma sobremesa melhorada (PACHECO, 1966, p. 44).

Num panorama cultural menos previsível, resultante do confronto entre ritmos de afirmação e maturação de pontos de vista alternativos, a convivência deveria naturalmente encaminhar-se no sentido de uma produtiva

polêmica. É nesse sentido que Pacheco convoca uma outra frase icônica de António Maria Lisboa — “A crítica é a razão da nossa permanência” (LISBOA, 1995, p. 54) — sujeitando-a a uma ligeira alteração que a apropria para o seu universo discursivo particular — “A POLÊMICA É A RAZÃO DA NOSSA PERMANÊNCIA” (PACHECO, 1966, p. 47). A polêmica corresponde, portanto, ao espaço crítico essencial à manifestação do tipo de individualismo afirmativo e transformador que António Maria Lisboa propôs no seu texto e que lhe garante o direito a destacar-se dos demais e, nessa medida, a permanecer como uma personalidade exemplar a ter em conta.

O processo de deslocação de aspectos importantes da obra de António Maria Lisboa, de modo a adaptá-los a questões específicas da sua própria obra, torna-se ainda mais evidente em 1963, quando Luiz Pacheco apresenta publicamente o texto “O que é o Neo-Abjeccionismo”, entrando explicitamente no debate em torno da configuração da proposta abjeccionista definida por Lisboa e Pedro Oom. Com efeito, “O que é o Neo-Abjeccionismo” foi produzido propositadamente para a apresentação pública de *Surreal-Abjeccionismo* (1963), antologia com que Cesariny relaciona o conceito de Abjeccionismo com o momento surrealista português e, sobretudo, com o imperativo de conciliação entre representantes de várias correntes estéticas acoissadas pelo regime. É um exemplo perfeito de como Pacheco se propunha introduzir a polêmica agressiva no quadro de um aparente ambiente de convivência. No contexto de uma apresentação pública de um livro destinado a agregar vozes normalmente dissonantes, Pacheco dá a ler — e é Cesariny que o faz, na impossibilidade de o autor estar fisicamente presente — um texto em que é a sua vivência pessoal que amplamente se afirma, em ruptura com todos os movimentos ali representados.

Outra questão importante prende-se com a recuperação de um dos eixos fundamentais da proposta elaborada por António Maria Lisboa, em *Erro Próprio*. A demarcação relativamente ao ponto de vista de Cesariny é também a reafirmação da tese de que a expressão abjeccionista encontra a sua face mais adequada no território da afirmação individualista de uma existência em revolta, recusando qualquer tipo de filiação doutrinária<sup>12</sup>.

Numa das respostas ao inquérito que Fernando Ribeiro de Mello dirigiu a Luiz Pacheco no âmbito da preparação do livro *Textos Malditos*, publicado pela Afrodite em 1977, o responsável pela Contraponto descreveu com grande pormenor as várias transformações do Abjeccionismo, reforçando o momento em que optou por apropriar o conceito para o contexto da libertinagem e da maldição que lhe eram próprios. Pacheco lembra as origens do conceito, aquando do encontro entre António Maria Lisboa e Pedro Oom e da redacção do entretanto perdido *Manifesto Abjeccionista* de Oom, para depois denunciar a linha seguida por Mário Cesariny na antologia *Surreali-Abjeccion(ismo)*, considerada demasiado eclética para respeitar o espírito de Lisboa, e contrapor-lhe a sua intervenção capital:

E foi isso que me meteu raiva e me fez participar no lançamento do livro com um texto, lido por MCV [...] e que intitulei precisamente o que é o neo-abjeccionismo [...]. Porque lhe chamei neo-? Para me opor ou diferenciar, para me distanciar. Talvez, também, para gozar um bocado com a literatice toda (BNP – N85, cx. 4).

O Neo-Abjeccionismo corresponde, deste modo, ao apelo de António Maria Lisboa para a assunção da plenitude criadora individual, expressa nos erros e aporias que caracterizam qualquer existência que parece divergir de um determinado padrão ditado pela sociedade.

Importa, contudo, salientar que nesse texto de algum modo Pacheco adopta processos similares aos que Mário Cesariny utilizou para lidar com a obra de Fernando Pessoa, no livro *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* (1953). Na verdade, António Maria Lisboa exprimiu a condição poética através de uma complexa problematização de índole antropológica e metafísica, não existindo praticamente nenhuma presença biográfica concreta. Em Pacheco, de um modo radicalmente diferente, empreende-se um radical mergulho nas mais ínfimas etapas do seu percurso, no espaço aparentemente trivial da vida quotidiana. Desse modo, factores muito diversos podem conjugar-se numa vasta panorâmica que envolve a morte de familiares, dramas amorosos, acidentes biográficos pouco comuns, como o desaparecimento dos filhos, e, finalmente, a aparição da figura tutelar que paira em todo o texto, o precocemente desaparecido António Maria Lisboa:

Perdi mãe e perdi pai, que estão no cemitério de Bucelas. Perdi três filhos — a Maria Luísa, o João Miguel, o Fernando António —, que estão vivos, mas me desprezam (e eu dou-lhes razão). Perdi amigos. Perdi o Lisboa; a mulher, a Amada, nunca mais a vi. Perdi os meus livros todos! Perdi muito tempo, já. Se querem saber mais, perdi o gosto da virilidade; se querem saber tudo, perdi a honra. *Roubei*. Sou o que se chama, na mais profunda baixeza da palavra, *um desgraçado*. Sou, e sei que sou (PACHECO, 1998, p. 139).

Pacheco aproxima-se do que em *Erro Próprio* é dito quanto à conversão do olhar autocrítico de cada indivíduo em ponto de partida para um projecto de investigação que faz dos episódios vividos uma espécie de apontamentos disponíveis para a consulta pessoal daquele que os viveu. A afirmação desabrida dos erros próprios, deixando implícitas as expectativas da ordem social que conduziu a alguns dos desfechos verificados, é depois conduzida a um valor muito específico, o facto de poderem ser utilizados como matéria-prima que torna inconfundível o seu universo pessoal.

Trata-se, de acordo com um outro termo importante no vocabulário de Pacheco, de uma questão de exemplaridade, em função da qual a resistência aos valores vigentes se converte numa inalienável potência vital. O modo como exprime as sucessivas perdas que o marcaram, sem as renegar, confunde-se com uma noção de liberdade muito própria: “Mas, alto lá! sou

um tipo livre, intensamente livre, livre até ser *libertino* (que é uma forma real e corporal de liberdade), livre até à *abjecção*, que é o resultado de querer ser livre em português” (PACHECO, 1998, p. 139, sublinhados do autor). Os termos destacados por Pacheco são emblemáticos dos vários sentidos cruzados na sua obra, coligindo a experiência individual, o património profundo que o conceito de libertinagem traz consigo e o contexto sociopolítico português, com aproximações ao que Cesariny propôs em *Autoridade e Liberdade [...]*. A experiência abjeccionista, definida como um veículo para a manutenção da liberdade mental do indivíduo num contexto que procurava impedir as condições para a sua livre manifestação, torna-se, nesta nova versão, numa fonte de legitimação para a conduta radicalmente desviante que se expõe, ao ritmo de sucessivas rupturas, com todas as consequências que delas derivam.

*Erro Próprio* constitui, deste modo, um documento decisivo no modo como o conceito de erro se foi introduzindo no vocabulário dos surrealistas e abjeccionistas portugueses. Sintetizando debates e preocupações dos poetas que num breve período situado entre 1949 e 1953 formaram o anti-grupo Os Surrealistas, o manifesto de António Maria Lisboa propiciou a composição de uma rede de conceitos operativos em torno da recusa de uma determinada visão do erro individual e da consequente afirmação de um outro ponto de vista sobre esses mesmos aspectos da vida tendencialmente votados ao silenciamento e à marginalidade. Na transição entre *Erro Próprio* e os textos de Mário Cesariny e de Luiz Pacheco, que mais adequadamente representam a penetração do vocabulário de António Maria Lisboa nos respectivos projectos autorais, o erro assume-se de diferentes modos como um valor essencial do indivíduo, ao serviço da descoberta exemplar de uma criativa experiência poética da própria vitalidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CESARINY, Mário. *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

\_\_\_\_\_. *Cartas de Mário Cesariny para Cruzeiro Seixas*. Ed. Perfecto E. Cuadrado, António Gonçalves e Cristina Guerra. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2014.

\_\_\_\_\_. *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

LISBOA, António Maria. *Erro Próprio; Operação do Sol; Alguns Personagens*. Pref. Mário Cesariny de Vasconcelos. Lisboa: Guimarães Editores, 1962.

\_\_\_\_\_. *Poesia de António Maria Lisboa*. Texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1977.

\_\_\_\_\_. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

PACHECO, Luiz. *Crítica de Circunstância*. Lisboa: Ulisseia, 1966.

\_\_\_\_\_. *Exercícios de Estilo*. 3ª ed. Lisboa: Estampa, 1998.

\_\_\_\_\_. *Mano Forte*. Lisboa: Alexandria, 2002.

SOUSA, Rui. *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. Lisboa: Esfera do Caos, 2016.

SOUSA, Rui Daniel do Nascimento e. *Do Libertino: revisões de um conceito através do caso de Luiz Pacheco*. 2019. 382 f. Dissertação (Doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura (Estudos Portugueses) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa, 2019.

Recebido para avaliação em 17/10/2022

Aprovado para publicação em 01/12/2022

## NOTAS

1 Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito do Projecto UIDP/00077/2020.

2 Rui Sousa (1985) é investigador contratado no CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. Concluiu mestrado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2009) e doutoramento na mesma universidade em 2019. Publicou o livro *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português* (2016) e tem publicado artigos e capítulos de livros dedicados ao Modernismo e ao Surrealismo em Portugal. Desenvolve neste momento uma investigação sobre as singularidades dos movimentos modernistas no contexto português. Orcid: 0000-0002-2810-0092. Ciência ID: 311A-9133-9C38.

3 Este texto não se propõe explorar demoradamente as várias implicações do conceito de Abjeccionismo. Para o que aqui será discutido, importa salientar apenas algumas noções cronológicas. O conceito começou por ser desenvolvido por António Maria Lisboa e Pedro Oom, marcando presença em alguns dos seus textos programáticos. O termo acabaria por ser associado, quer à expressão das limitações sentidas na recepção do Surrealismo, no contexto do Estado Novo, quer à designação de uma síntese produtiva entre a realidade sociopolítica e cultural especificamente portuguesa e uma certa negatividade filosófica associada a autores divergentes da linha bretoniana do Surrealismo, casos de Georges Bataille ou de Antonin Artaud. Na década de 60, seriam essas as duas tonalidades apresentadas por Cesariny, nas antologias em que sistematizou a sua narrativa dos episódios associados ao momento surrealista português. É também nessa altura que uma nova geração, miticamente associada ao conhecido Café Gelo, recorreu a algumas teses abjeccionistas, relacionando-as com uma nova etapa do regime salazarista, mais agressiva, e com um novo contexto literário e político mundial. São os casos de Ernesto Sampaio e de António José Forte, este último recorrendo ao mote abjeccionista “o que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?” para epígrafe da sua primeira recolha de poemas, *40 noites de Insónia* (1960). É esse o contexto em que Luiz Pacheco desenvolverá o seu Neo-Abjeccionismo, como defenderei neste texto. Para um aprofundamento deste assunto, cf. Sousa (2019, pp. 102-141).

4 A importância do texto pode aferir-se pelas considerações que Mário Cesariny lhe dedica no extenso comentário final à primeira edição da *Poesia de António Maria Lisboa*, de 1977. Cesariny salienta que se trata de uma afirmação única de resistência ao vocabulário político do regime salazarista e enquadra o texto na dinâmica específica do anti-grupo Os Surrealistas, incluindo no que respeita ao Abjeccionismo: “Ordenando e vitalizando preocupações do grupo anti-grupo de 1949-1951 e, mais fundo, as do anterior convívio com Pedro Oom, do qual colhe e leva às últimas consequências a ideia, ou sentido, de abjecção [...]” (LISBOA, 1977, p. 390).

5 Os dois textos surgiram pela primeira vez, respectivamente, como folha volante e como texto para ser lido no lançamento da antologia *Surreal-Abjeccionismo*, de Mário Cesariny. Foram depois recolhidos em volume, o primeiro em *Crítica de Circunstância* (1966) e o segundo em *Exercícios de Estilo* (1971; recorro neste texto à edição de 1998).

6 Esta frase foi glosada por autores tão diversos como Pedro Oom, António Maria Lisboa, António José Forte ou Luiz Pacheco, mesmo que com algumas variações de pormenor. É o caso de uma das últimas frases de *Erro Próprio*, que vai no mesmo sentido: “Espicado perante as cidades um novo dilema se abre: – Como comunicar numa Babilónia que se destrói ao conquistar a ordem e que para o Poeta não tem interesse a sua subsistência?” A conclusão de António Maria Lisboa corresponde precisamente ao tipo de reacção esperada perante a enunciação do mote abjeccionista: “PERGUNTA QUE CADA UM RESOLVERÁ COMO ENTENDER E NA ALTURA PRÓPRIA” (LISBOA, 1995, p. 50, maiúsculas do autor).

7 Na “Carta ao Egitto” (1949), Pedro Oom relaciona o Abjeccionismo com a definição de um estado de revolta inerente à condição poética que se aproxima bastante das ideias expostas por António Maria Lisboa: “Sendo um movimento essencialmente individual, que não obedece a modelos alheios do mesmo modo que não pode generalizar-se, o estado de revolta corresponde à transversal recusa e corrosão dos dados estabelecidos comunitariamente, contrastando com a mundividência do que o distingue do homem da técnica é um sentido de não oportunidade, de inoportunidade, que lhe advém de uma clarividência total e duma insubmissão permanente ante os conceitos, as regras e princípios estabelecidos. Com isto não queremos dizer [...] que o poeta seja um louco, um visionário, mas que, se ele tem de possuir uma estética e uma moral é, sem sombra de dúvida, uma estética e uma moral próprias (apud CESARINY, 1997, p. 98).

8 Importa lembrar que, apesar da presença relativamente transversal de um ambiente e mesmo de um vocabulário associáveis à abjecção nos vários autores associados ao Surrealismo em Portugal, a configuração do discurso abjeccionista é um fenómeno específico, associado às figuras tutelares de António Maria Lisboa e de Pedro Oom e com alguns traços de corrente doutrinária autónoma, exprimindo simultaneamente adversidades sociais e políticas de um tempo português muito reconhecível e a integração num território de interrogações filosóficas e antropológicas que bebe na tradição do Alto Romantismo europeu e estabelece diálogos muito relevantes com o Surrealismo e com outros movimentos coevos, nomeadamente o Existencialismo (cf. SOUSA, 2016; SOUSA, 2019).

9 Na nota com que apresenta *Erro Próprio*, no final da edição de 1977, Cesariny esclarece que a passagem do documento entretanto suprimida – além do título, foram retiradas da reedição a dedicatória “Aos Escritores por Causa do que se Lê” e a explícita menção aos destinatários, “Escritores:” – remetia para circunstâncias políticas muito concretas: “insulto ao governo português (Maio de 1958) e ao célebre lema salazarista: liberdade suficiente- -autoridade necessária” (LISBOA, 1977, p. 390).

10 Cesariny refere-se provavelmente a Francisco de Paulo Santos Geraldês Barba, Doutor em Medicina, ligado ao Instituto de Histologia e Embriologia da Faculdade de Medicina de Lisboa e que em 1952 se tornou docente de Histologia e Embriologia Geral na Faculdade de Medicina de Paraíba. Na Biblioteca Nacional de Portugal, encontram-se alguns livros do autor, incluindo, em 1957, uma *História do Conhecimento em Biologia*, talvez a base para o “organicismo” que Cesariny lhe associa.

11 É o próprio Cesariny que integra *Erro Próprio* num conjunto de produções devedoras do momento abjeccionista: “Pedro Oom [...] Escreve um manifesto «abjeccionista» que entretanto se perdeu (como a quase totalidade dos seus poemas desta época) [...]. Da sua intensa actividade poética nesta época e dos textos chegados até hoje restam os poemas «O Sonhador Especializado», «Um Ontem Cão», os poemas de A Afixação Proibida e alguns, escassos, inéditos. No entanto, muitas das mais importantes posições assumidas por António Maria Lisboa no manifesto «Erro Próprio» resultam do convívio com Pedro Oom” (CESARINY, 1997, p. 62).

12 O projecto neo-abjeccionista começara a ser delineado pelo menos desde os últimos meses do ano de 1961, conforme pode ler-se numa carta de Pacheco a António José Forte, datada de Dezembro, na qual, ao mesmo tempo que se equaciona um dos muitos projectos colectivos intentados ao longo da década de 60, emerge a originalidade de um projecto pessoal que lhe permite ombrear com os seus companheiros de geração: “Num 1º sumário teríamos: Cesariny (se ele quiser, claro, tenho cá um texto bom), tu, Vergílio Martinho, Salazar Sampaio (?), o Rodrigues, o Ernesto Sampaio (?) – e quem mais? Eu acabei ontem o 1º texto neo-abjeccionista português: chama-se O Teodolito e é obsceno. [...] Estou a acabar o 2º texto neo-abjeccionista português (também obsceno), intitulado “A Mulher dos Meus Sonhos” (PACHECO, 2002, p. 46).

# **DAS CARTAS PORTUGUESAS A NOVAS CARTAS PORTUGUESAS: ESCRITA SUBVERSIVA QUE ATRAVESSA O TEMPO**

## **FROM PORTUGUESE LETTERS TO NEW PORTUGUESE LETTERS: SUBVERSIVE WRITING THAT CROSSES TIME**

*Verônica Farias Sayão<sup>1</sup>*

---

### **RESUMO**

O gênero carta se modificou com o passar dos séculos, passando de um meio de comunicação para um artefato cultural no século presente. Da mesma forma, ocorre com *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado (2003), coletânea de cinco cartas de amor de Sórora Mariana Alcoforado, do convento de Beja, em Portugal, ao cavaleiro de Chamilly. Com o intuito de compreender a importância do gênero carta para a concepção de *Novas Cartas Portuguesas* (2010), o objetivo neste estudo é apreender a mudança que ocorre no direcionamento do discurso de *Cartas Portuguesas* (2003), de forma particularizada de Mariana ao Cavaleiro de Chamilly, para *Novas Cartas Portuguesas* (2010), que se concebe como uma espécie de carta aberta a diversas mulheres. Para que esse objetivo fosse alcançado, utilizaram-se as teorias de Foucault (2006), Gomes (2004) e Landowski (2002).

**PALAVRAS-CHAVE:** *Cartas Portuguesas*. *Novas Cartas Portuguesas*. Escrita de Si. Literatura Portuguesa.

## ABSTRACT

The letter genre has changed over the centuries, passing from a means of communication to a cultural artifact in the present century. The same is true of *Portuguese letters*, by Mariana Alcoforado (2003), a collection of five love letters from Sórora Mariana Alcoforado, from the convent of Breja in Portugal, to the knight of Chamilly. In order to understand the importance of the letter genre for the conception of *New Portuguese letters* (2010), the objective of this study is to apprehend the change that occurs in the direction of the discourse of *Cartas Portuguesas* (2003), in a particular way from Mariana to Cavaleiro de Chamilly, for *New Portuguese letters* (2010) which is conceived as a kind of open letter to several women. In order to achieve this objective, the theories of Foucault (2006), Gomes (2004) and Landowski (2002) were used.

KEYWORDS: *Portuguese letters*. *New Portuguese letters*. Self-writing. Portuguese literature.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Historicamente, as cartas sempre foram um meio de comunica o, mas a partir do século XIX começaram a ser adaptadas, até tornarem-se praticamente esquecidas devido   nova tecnologia. Atualmente, as cartas estão sendo revisitadas — não mais como produ o, mas sim em análises historiográficas e literárias em sua grande maioria.

Pensando na concep o de carta como   popularmente conhecida, nota-se que ela foi se tornando aos poucos mais um testemunho do passado do que um meio de comunica o. Através de sua leitura, o leitor   transportado para outra realidade, de um tempo que muitas vezes não foi possível de ser vivenciado por ele. Assim, um dos objetivos da carta, além de realizar o cumprimento “de um *fazer ser* entre sujeitos: fazer simplesmente que um deles — referencialmente, o *ausente* — torne-se, num outro nível, semioticamente, *presente* para o outro” (LANDOWSKI, 2002, p. 167, grifos do autor),   apresentar ao sujeito leitor um outro paradigma cultural. Isso porque a carta se distingue tanto pela distin o de enunciador e de enunciatário, quanto pela distância do destinatário, seja espacial ou temporal (LANDOWSKI, 2002), o que engloba questões discursivas e culturais.

Igualmente, as cartas são vistas neste século para além do cont do pessoal, sendo avaliadas como artefatos culturais, como ocorre com *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado (2003). Estas demonstram a importância da escrita na concep o da produ o de Mariana e em como elas podem ser revisitadas em nova forma em *Novas Cartas Portuguesas*, “romance” escrito a seis mãos por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (2010).

Com o intuito de compreender a importância do gênero carta para a concepção de *Novas Cartas Portuguesas* (2010), o objetivo neste estudo é apreender a mudança que ocorre no direcionamento do discurso de *Cartas Portuguesas* (2003), de forma particularizada de Mariana ao Cavaleiro de Chamilly, para *Novas Cartas Portuguesas* (2010) que se concebem como uma espécie de carta aberta a diversas mulheres. Para que esse objetivo fosse alcançado, utilizaram-se as teorias de Foucault (2006), Gomes (2004) e Landowski (2002).

## CARTAS PORTUGUESAS

Mencionar *Cartas Portuguesas* (2003) não é algo simples, visto que muito não se sabe sobre sua origem. Devido a pesquisas concebidas desde muito cedo sobre sua publicação em 1669, em Paris, por um autor anônimo, diversos pesquisadores renomados — tais como Stendhal, Sainte-Beuve, Rainer Marie Rilke, La Bruyère, Jean-Jacques Rousseau, entre outros — tentaram compreender se o conjunto de cinco cartas foi um golpe de marketing do editor, ou uma manobra sensacionalista típica à época, ou, até mesmo, a simples e pura verdade. Por outro lado, para o povo português nunca houve dúvidas sobre sua veracidade. Contudo, somente em 1810, com o estudo aprofundado do escritor francês Boissonade é que foi “comprovada” a existência de uma freira do convento de Beja, cujo nome era Sórora Mariana Alcoforado e que manteve-se em clausura desde os 12 anos, vivendo de 1640 a 1723. Infelizmente, ainda não é possível afirmar se as cartas realmente foram concebidas por essa mesma freira de Beja, ou se foram escritas ou modificadas por Gabriel de Guilleragues, a quem seria atribuída a autoria original.

A primeira publicação das cartas ocorreu em língua francesa, porém elas foram traduzidas para o português por alguém que, faz parecer, foi intencionalmente esquecido na publicação original. Ainda assim, sabe-se que a coletânea é composta de cinco cartas escritas por Mariana Alcoforado para o Cavaleiro de Chamilly, um oficial francês que estava em Portugal devido à Guerra da Restauração, ocorrida entre 1640 e 1668.

As cartas de Mariana são um exemplo de amor, mas também de solidão, visto que ela foi abandonada no convento, enquanto Chamilly retornou à França. Além disso, as cartas aumentam de tamanho conforme o tempo passa, e as respostas do cavaleiro, ao que parece, se tornam mais curtas e mais espaçadas no tempo. Assim, é possível acompanhar as angústias de Mariana, sua revolta e abandono, na mesma medida em que relata o ato de escrever como forma de libertação do amor não correspondido. Ademais, quanto ao ato de escrever, as cartas da freira de Beja se mostram, consequentemente, algo revolucionário em uma sociedade do século XVII, por serem de autoria feminina, e por falarem de amor, um amor muitas vezes físico.

Ressalta-se que a coletânea de cartas não possui a composição usual do gênero, isto é, regras definitórias como assinatura e amíúde pelo cabeçalho (parte do enunciador), coordenadas necessárias como localização (parte do emissor) e endereço de correspondência (ao enunciatário) e, por fim, data

que demarque a carta dentro de um espaço temporal (LANDOWSKI, 2002). Em contrapartida, ainda permanecem escritas em primeira pessoa e direcionadas a Chamilly, apesar de o enunciador (no caso Mariana) se colocar dentro da carta em alguns momentos, como se fosse uma terceira pessoa: “basta!, basta!, infeliz Mariana, basta de te consumires em vão e de procurares um amante que nunca mais voltarás a ver” (ALCOFORADO, 2003, p. 16), ou “A tua pobre Mariana já não pode mais” (ALCOFORADO, 2003, p. 29).

Sobre o exposto, Gomes (2004) esclarece que a escrita de si é a existência de um distanciamento entre quem escreve e o sujeito da narrativa. Essa questão fica clara quando se pensa que a escrita de si é uma prática cultural que integra um conjunto de novas relações íntimas que são próprias da sociedade. Inclusive, justamente por certo distanciamento que as cartas proporcionam, é que Mariana é capaz de aconselhar-se através delas, mesmo que as cartas sejam direcionadas a Chamilly.

Apesar de o tópico principal das cartas ser a ausência do cavaleiro, elas vão mudando de “tom enunciativo” conforme o tempo passa: primeira carta, cobrança pelo sumiço do oficial francês; segunda carta, variações de humor, ora revolta, ora submissão; terceira carta, Mariana ainda nutre amor e admiração, ao mesmo tempo em que sabe que foi manipulada; quarta carta, relembra mais o passado e as vivências que tiveram juntos; e quinta carta, despedida.

Como é possível notar, as cartas não possuem uma clareza de ordem, visto que a terceira carta poderia muito bem ser a primeira. Todavia, a quinta carta permanece como sendo a última, visto que o seu discurso é claramente um término. Isso demonstra a importância do domínio do tempo no ato de escrever, o qual estabelece uma certa ordem de escrita. Esta ordem é esclarecida por Gomes, a qual afirma que se pode

reconhecer tais expedientes em preocupações como a de numerar folhas e/ ou páginas [...] através dos quais um texto tem seguimento; e, no caso de diários e cartas, de datar e localizar aquilo que se escreve de forma que o caráter eventual e descontínuo da escrita não prejudique sua ordem temporal (2004, p. 18).

Nas cartas de Mariana, entretanto, não ocorre essa ordem temporal que facilitaria a compreensão dos fatos ocorridos entre ela e o cavaleiro francês. Desta forma, tudo o que o leitor tem é o desabafo da freira, composto por fragmentos desordenados de sua escrita. Ademais, como já citado, a ausência de Chamilly é o principal tópico das cartas. Essa questão ocorre por causa, principalmente, do contexto de que derivam as cartas, sendo este composto de quatro partes principais: Junção, relação anterior entre os indivíduos; Disjunção, separação real; Relação epistolar, plano afetivo, falta intersubjetiva — a ausência do outro; e Relação significativa, desenvolvida pelas cartas (LANDOWSKI, 2002). Como será possível ver mais à frente neste tópico, as duas últimas proposições não são atendidas na troca de cartas entre Mariana e Chamilly.

Quanto à ausência do cavaleiro, Mariana a expõe de diferentes formas, sendo uma delas: “Dona Brites andou atrás de mim nestes dias para me fazer sair da minha cela, e, julgando divertir-me, levou-me a passear para a varanda donde se avista Mértola. Fui com ela, e logo me assaltou uma lembrança cruel que me fez chorar todo o resto do dia” (ALCOFORADO, 2003, p. 49). Isso porque era a varanda o local no qual ela estava quando o viu a primeira vez e por ele se apaixonou perdidamente. Sobre essa questão, Landowski (2002) explica que a distância é foco discursivo principal das cartas, sendo sentida pela ausência do outro.

Em uma tentativa de trazê-lo para perto, Mariana lhe escreve. Assim, se forma uma co-presença virtual concebida pelas cartas, a qual serve como ambiente de encontro (LANDOWSKI, 2002) que ela espera ter com ele de alguma forma, enquanto a distância física os separa. Tal ocorre porque o ato de escrever “atenua as angústias da solidão desempenhando o papel de um companheiro, ao qual quem escreve se expõe, dando uma ‘prova’ de sinceridade” (GOMES, 2004, p. 20). Tanto que, em diversos momentos, Mariana se expõe a Chamilly, abrindo seu coração: “Parece-me que faço a maior afronta do mundo aos sentimentos do meu coração quando procuro dar-tos a conhecer escrevendo-os” (ALCOFORADO, 2003, p. 23), ou “Ah!, morro de vergonha! O meu desespero estará então apenas nas minhas cartas?” (ALCOFORADO, 2003, p. 37). Esta exposição é derivativa da carta, que possui caráter de objetivação da alma, já que o sujeito a usa como objeto do discurso, sendo a reciprocidade da carta (FOUCAULT, 2006). Ou seja, é transformar a subjetivação daquilo que se sente em objetificação dessa verdade interna do enunciador.

Conseqüentemente, Mariana buscou estabelecer de forma concreta o lugar de co-presença com Chamilly, sempre pedindo que lhe escrevesse: “e, afinal, por que me não escreveste?” (ALCOFORADO, 2003, p. 43), e “desde que partiste, não encontraste nenhuma ocasião para o fazer, e muito mais o sou se a tiveste e não me escreveste” (ALCOFORADO, 2003, p. 43). Essa questão aparece frequentemente na coletânea, pois há necessidade de manter esse canal de comunicação aberto, pois escrever é “estar junto, próximo ao ‘outro’ através e no objeto carta, que tem marcas que materializam a intimidade e, com a mesma força, evidenciam a existência de normas e protocolos, compartilhados e consolidados” (GOMES, 2004, p. 20). Em outras palavras, evoca-se a presença do outro através da linguagem, que conscientemente é manipulada pelo enunciatário ou que inconscientemente a manipula através do imaginário e de configurações de sensibilidade (LANDOWSKI, 2002).

Para além da carta ser um meio de co-presença dos dois participantes em comunicação, é uma atualização da relação com o outro: “Manda-me o seu retrato com algumas das suas cartas e escreve-me tudo o que ela te diz!” (ALCOFORADO, 2003, p. 53). Ao mesmo tempo em que é um consolo: “Parece-me que te estou a falar quando te escrevo e que tu me estás um pouco mais presente” (ALCOFORADO, 2003, p. 54). Isto é, a carta atualiza o elo existencial que reúne o leitor e o autor da carta enquanto estiver sendo mantida de ambos os lados (LANDOWSKI, 2002).

Ainda assim, este elo se quebra quando um dos lados começa a falhar, como em: “encontro-me tão longe disso, que há seis meses já que não recebo de ti uma só carta” (ALCOFORADO, 2003, p. 24). Ao ponto de compreender que este local de co-presença está sendo mantido somente por uma parte: “Esperava que me escrevesse de todos os lugares por onde passasses e que as tuas cartas fossem muito longas” (ALCOFORADO, 2003, p. 33). E mesmo que as cartas do outro lado cheguem, não estão se assemelhando em discurso, pois “Só tu permaneces nessa profunda indiferença, sem me escrever senão cartas frias, cheias de banalidades: metade do papel vem em branco e parece que estás morto por acabar depressa” (ALCOFORADO, 2003, p. 49). Finalmente chegando ao fim do elo que une esse ambiente de co-presença falho: “tu não me escreves!” (ALCOFORADO, 2003, p. 55).

Chega o momento, ao fim da quarta carta, que Mariana compreende que escreve mais para si do que para o cavaleiro francês e que, devido a extensão de sua carta, ele não irá lê-la até o fim (ALCOFORADO, 2003). Até o momento em que Mariana percebe a verdade: Chamilly recebeu todas as suas cartas, porém fez questão de não respondê-las adequadamente. Assim, Mariana explicita, em sua quinta e última carta, finalmente o rompimento ilusório: “conjuro-o a que nunca mais me escreva e me ajude a esquecê-lo inteiramente” (ALCOFORADO, 2003, p. 62), adicionando que “nada quero saber do resultado desta carta; não perturbe o estado que para mim estou a preparar” (ALCOFORADO, 2003, p. 63).

Em outras palavras, o exposto demonstra que os dois parceiros da troca epistolar de cartas precisam negociar entre eles a definição de um regime de relação com o sentido (LANDOWSKI, 2002). Este regime deve ser mais ou menos comum,

de tal modo que às estratégias de escritura adotadas por cada parceiro correspondam posições de leitura compatíveis quando se tratará, para cada um deles, dessa vez em posição de enunciatário, de reconstruir o sentido, não tanto da “mensagem”, como do ato enunciativo que o subentende (LANDOWSKI, 2002, p. 181).

Ou seja, nem Mariana e nem Chamilly criaram um terreno de co-presença que se igualasse, por isso não houve comunicação. Lembrando que para manter a relação de comunicação o contexto é peça fundamental, e neste caso dois requisitos base não foram preenchidos: Relação epistolar, plano afetivo, falta intersubjetiva – a ausência do outro; e Relação significativa, desenvolvida pelas cartas (LANDOWSKI, 2002), ambas somente preenchidas por Mariana.

Além do mais, foi somente ela quem tomou uma atitude quanto a isso, visto que a tendência é deixar o elo existencial enfraquecer e sumir naturalmente. Assim, as palavras finais de Mariana foram: “Julgo mesmo que não voltarei a escrever-lhe. Tenho alguma obrigação de lhe dar contas

dos meus atos?” (ALCOFORADO, 2003, p. 72). Desta forma, percebe-se que a composição de cartas leva em questão diversos pressupostos para que se sustentem e que, quando eles não são seguidos por ambas as partes, tendem a desaparecer.

## NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

A obra *Novas Cartas Portuguesas* (2010) foi escrita pelas “Três Marias”, como ficaram conhecidas as portuguesas Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. O livro foi lançado em 1972 em um Portugal ditatorial, que proibiu sua circulação por ser considerado “uma ofensa aos costumes e à moral vigente no país” (D.G.I, 1972, p. 2). Após a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, a obra voltou a ser publicada.

Apesar de pouco conhecidas no Brasil, *Novas Cartas Portuguesas* (2010) é de grande valor ao campo dos estudos literários, considerando-se a variedade de vozes femininas e a mescla de gêneros textuais na narrativa. Estes recursos foram utilizados como forma de ruptura com o passadismo autoritário do governo português e, ao mesmo tempo, como empoderamento feminino, num momento em que diversos autores e textos da Literatura Portuguesa sofriam significativas repressões.

A literatura portuguesa que foi produzida nos anos 1970 caracteriza-se pela predominância do rompimento com o tradicionalismo português empregado pela ditadura. Segundo Álvaro Cardoso Gomes (1993), os autores deste período já não eram mais filiados a escolas ou a movimentos, por mais que os textos tivessem uma marca evidente de combate às antigas ideologias. Devido a isso, notam-se tendências a um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade (GOMES, 1993).

Soma-se a isso a incorporação de textos fundadores com a finalidade de subvertê-los, assim como a utilização de textos não-literários, a metadiscursividade, a metaficcionalidade, a polifonia narrativa, a intertextualidade e a contaminação do romance por outros gêneros textuais. Isto aparece na obra quando Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (2010) trazem para a contemporaneidade as *Cartas portuguesas* (2003), cuja autoria é atribuída a Sórora Mariana Alcoforado, insurgindo a história com uma nova concepção e um novo olhar para aquela realidade feminina.

As “Três Marias” pensaram a literatura como meio de ruptura com o passado estado-novista que buscava, por meio da censura, o silenciamento do povo português, principalmente da figura feminina. A literatura que surge desse momento pretendia trazer à luz os questionamentos silenciados pelo autoritarismo, buscando nos clássicos do país rever o tradicionalismo mitológico implementado na sociedade. É neste contexto que a obra *Novas cartas portuguesas* encontra-se: como uma inscrição feminina de reivindicação e de subversão da clausura imposta à mulher.

Neste sentido, como forma de ampliar a conotação de rompimento das ideologias demarcadas sobre a figura da mulher, as autoras não assinaram nenhum trecho da obra para protegerem-se do reconhecimento da censura e para corresponderem a uma espécie de unicidade feminina. Afinal, se todas estavam afirmando a mesma realidade, analisar as partes do texto individualmente por diferentes vertentes não mudaria as questões que nele se encontravam. Ademais, a vivência feminina individual também dialoga com a vivência plural de outras mulheres, o que faz esse plural ser reconhecido em cada história singular (PINTASILGO, 2010). Assim, esta sororidade aponta para uma compreensão guiada para uma nova forma de se observar a sociedade, como a de uma força coletiva que adquire voz em *Novas Cartas Portuguesas*.

Como exposto, o livro possui diferentes gêneros textuais que se conectam de alguma forma, principalmente com a temática, porém o foco de análise neste estudo são as cartas. Desta forma, assim como ocorre com a coletânea em *Cartas Portuguesas* (2003), as *Novas Cartas Portuguesas* (2010) possuem algumas semelhanças, especialmente no que tange ao rompimento da estrutura esperada de uma carta. Um exemplo está em “Primeira Carta III”, a qual abre em primeira pessoa, dizendo:

Não te respondo a carta escrita; dita para mim ou feita em meu sentido e facto aceite, em duas direcções, numa aparente ambiguidade; a tua infelicidade por me amares ou tua maior infelicidade em não me teres amado nunca, se possível (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 32).

Percebe-se que a carta está sendo direcionada a alguém e, ao final, também possui data “19/3/71” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 35), porém não é assinada. Ainda assim, ela também muda a seguir nos próximos parágrafos, adquirindo tom de narração:

De súbito se despe Mariana para mãos que a firam, a provoquem, a desvariem na sua própria descoberta. Não sei se sonsa como afirmas nas cartas, se esperta na lástima ostentada, assim se desculpando, se ilibando, apossando-se, todavia, do cavaleiro, servindo-se dele como alimento da sua paixão, sustento da sua liberdade (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 33).

“Este brincar das autoras” permeia toda a obra, indo e vindo por entre os fragmentos textuais que, de alguma forma, se conectam. Inclusive, nesta mesma carta, a narração volta para primeira pessoa um pouco mais à frente: “— Recusa-me — escrevo-te, mas tu não me recusas vivendo de escondas datas e memórias reatadas só contigo” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 34). É nesse intercalar de gêneros textuais na composição da obra que as cartas das autoras voltam a se assemelhar realmente a cartas, visto que estão presentes neste trecho as memórias de união antes da separação, assim como o ato de presença realizado através da escrita.

Para compreender ainda melhor esta espécie de ciranda que “As Três Marias” compõem nas *Novas Cartas Portuguesas* (2010) é exemplo a “Segunda Carta II”, a qual inicia com uma espécie de lenda, visto que traz a “história da Mãe dos Animais, mito de uma tribo de índios da América do Norte. [...] mulher abandonada pela sua tribo” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 23), para logo em seguida se tornar uma narrativa de Mariana: “sempre a fazer-se distraída como quem só escreve cartas, mais nada, afinal não me levaste a parte nenhuma, cavaleiro ingrato, fugiste para a França e eu aqui estatelada neste convento” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 24).

Por esse mesmo viés, Mariana Alcoforado, na obra das três escritoras, além de assumir papel de personagem, também se projeta em um prisma de personagens correlacionadas, mulheres que dialogam e que complementam a sua realidade na condição de mulher. É como “se seu nome, intacto ou fragmentado [...], recapitulasse a sua própria vida nas vidas de outras mulheres nascidas em outros momentos e em outros lugares” (PINTASILGO, 2010, p. XXXIV). Consequentemente, as autoras usaram Mariana como guia ou, como elas mesmas se referem, como “uma pedra a fim de atirmos aos outros” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 98), pois a freira gritava por liberdade através de sua escrita. Em sua clausura, ela desautorizava a lei, “a ordem, os usos e os hábitos que vestia” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 100). Tem-se, assim, uma narrativa cíclica da sensação de clausura, traduzindo os anseios femininos e reivindicando perdas até então silenciadas.

Essa demonstração de Mariana como personagem e a referência direta às *Cartas Portuguesas* (2003) reside, por exemplo, no capítulo “Bilhete de Mariana Alcoforado ao cavaleiro de Chamilly” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 50), quando ela abre a escrita com “Senhor”, dando espaço de uma linha e iniciando seu relato. Nesta ela explicita a dor de sua ausência e seu amor devoto, assinalando ao fim a data de “27/03/71”. O bilhete em si se assemelha muito a uma carta, ao mesmo tempo em que ocorre o conflito de tempo, visto que a narrativa entre ambos é transportada de há mais de trezentos anos para a década de 1970.

Do mesmo modo, ocorre com “Carta de Mariana Alcoforado a sua Mãe”, a qual possui maior semelhança com a estruturação de uma carta do que a própria coletânea de cinco cartas, cuja a autoria é destinada à Mariana Alcoforado. Isso porque a carta se inicia com “Senhora Minha Mãe”, limitando o referente que está sendo convocado no discurso; é escrita em primeira pessoa e direciona seu relato a outro; finaliza com “Beijo-vos a mão, Senhora Minha Mãe, como prova de grande consideração” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 53), para fechar com “Vossa filha dedicada, Mariana, 28/3/71” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 53). Assim, nota-se que as autoras, em certo grau, seguem a estruturação de cartas e que também utilizam a voz de Mariana para dar veracidade a elas, mas ainda assim não ficam restritas às cartas trocadas entre ela e Chamilly.

Quando o tópico são cartas, diferentes camadas precisam ser analisadas, tais como tempo, espaço, concepção, direcionamento, tema, etc., para que fiquem evidentes os pormenores do seu discurso. Sobre isso, Gomes esclarece que

no momento da escrita, os acontecimentos/personagens narrados experimentam tempos variados, que podem se situar no passado (“ontem aconteceu...”, “você se lembra quando?”), no presente (“estou escrevendo esta carta...”) ou no futuro, nos projetos anunciados e planejados em conjunto. (2004, p. 20)

Consequentemente, as autoras brincam com esses extratos, alargando suas possibilidades e ampliando, através de um experimentalismo, as diversas possibilidades ocultas que podem aparecer em suas criações. Além disso, percebe-se que as “Três Marias” utilizaram a coletânea de cartas de Mariana Alcoforado como texto matricial devido ao peso simbólico que este possui.

Mariana também representava, segundo Pintasilgo (2010, p. XVI), “o estereótipo de mulher abandonada, suplicante e submissa, alternando entre a adoração e o ódio, e praticando um discurso de paixão avassaladora”. Olhando para Mariana além do mito de sua existência, as autoras buscaram pela Mariana personagem, aquela que poderia virar narradora e objeto de estudo. Todavia, elas brincaram com as possibilidades através de uma espécie de ruptura com a literatura portuguesa comum à época, pois

o facto de o livro consistir em 120 textos que entrecruzam cartas, poemas, relatórios, textos narrativos, ensaios e citações, escritos colectivamente por três autoras que, contudo, não os assinam individualmente, problematizava já, esbatendo, as noções estabelecidas de autoria e de géneros literários (PINTASILGO, 2010, p. XIX).

Assim, a obra apresenta três características principais: a intertextualidade, a hibridez e a alteridade. Consequentemente, também não se enquadra em qualquer concepção literária de gênero, já que não é “uma coletânea de cartas [...]. Não [é] um conjunto de poemas esparsos [...]. Não [é] tão-pouco um romance, embora a história vivida (ou imaginada) de Mariana Alcoforado lhes seja a trama principal” (PINTASILGO, 2010, p. XXVII).

Essa questão fica explícita no primeiro capítulo da obra, intitulado de “Primeira Carta I”, o qual inicia da seguinte forma: “Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 3). Neste trecho é possível perceber a licença poética das autoras de transformar uma “veracidade” em arte, principalmente quando escrevem mais à frente: “Só de nostalgias faremos uma irmandade e um convento, Soror Mariana das cinco cartas” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 3), uma forma de convidar Mariana à narrativa ao mesmo tempo que esclarecem ao leitor a origem da obra.

Segundo Foucault (2006), o papel da escrita é constituir um corpo e, como tal, se apossar das leituras transcritas e fazer delas sua verdade. Em mesma medida, “As Três Marias” realizam com *Novas Cartas Portuguesas* (2010), constituindo, através de fragmentos textuais e de diferentes gêneros, um corpo que é tanto constituído por Mariana como pelas próprias autoras; um corpo que também se configura em outros corpos femininos que se identificam com suas reivindicações. Tal exemplo disto está em “como Soror Mariana, talvez até digamos: <<que seria de mim sem tanto ódio e tanto amor (...)>>. Porém, nunca de pena mas prazer nos ficamos, irmãs, sem ser por nostalgia, ou crença” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 22). Assim, tal como outras práticas de escrita de si, a correspondência constitui, simultaneamente, o sujeito e seu texto (GOMES, 2004, p. 19).

Por mais que a obra tenha sido inspirada nas *Cartas Portuguesas* (2003) e, em certa medida, traga cartas em sua constituição, as autoras se permitiram a liberdade de trazer vários gêneros textuais que possuem intertextualidade com os fragmentos de sua composição. Tais exemplos estão em: “Poema escrito em língua portuguesa pelo senhor de Chamilly no ano da graça de mil seiscentos e setenta” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 107); “Extractos do diário de D. Maria Ana, descendente directa de D. Mariana sobrinha de D. Mariana Alcoforado, e nascida por volta de 1800” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 139); “Relatório Médico-Psiquiátrico sobre o estado mental de Mariana A.” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 147); e “Adultério: infidelidade conjugal (Dicionário da Língua Portuguesa)” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 251). E, como se não bastasse, há um capítulo intitulado “Terceira Carta II” que, através dos indícios do discurso, faz parecer serem cartas trocadas entre as próprias autoras.

Percebe-se que para além de brincarem com as tipologias textuais, “As Três Marias” pensaram em outras possibilidades, como a de o cavaleiro de Chamilly saber a língua portuguesa, se Mariana deixou descendentes apesar de sua condição de freira e, até mesmo, a possibilidade de instabilidade mental dela após o término com o oficial francês. Essa licença poética possibilitou diversas concepções narrativas que ficariam extremamente restringidas se fossem somente uma coletânea de cartas inspiradas em Mariana.

Como bem ilustra Foucault (2006, p.150), escrever “é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro”. Isso porque o trabalho da carta é dizer ao outro o que penetra ao fundo do seu coração no ato de pensar. Todavia, trazendo para questões literárias, a carta também causa uma identificação de quem a lê. Este recurso foi bastante usado pelas autoras de *Novas Cartas Portuguesas* (2010), como uma forma de maior identificação do leitor com suas personagens — sendo elas facetas de Mariana ou não —, como ocorre em:

Considerai, irmãs minhas, cá hoje e ensoalhada a febra por este brando sol se repartindo e bem rendido, turista o dar e o brotar para esta novidade literária que há-de vender-se, eu vos asseguro, ó seis patinhas sonsas de nós três caminhoneiras,

considerai cá hoje e abri-vos – nós para nós e eles. Considerai a cláusula proposta, a desclausura, a exposição de meninas na roda, paridas a esconsas de matriz de três (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p. 6).

Este é um trecho que possui diferentes facetas e, conseqüentemente, pode ser interpretado de diversas formas. Uma das interpretações possíveis é Mariana falando às três autoras, dando liberdade para utilizar seu nome com o propósito de servir de eco a tantas outras que serão trazidas no decorrer da obra. Da mesma forma, é uma espécie de contrato entre as autoras e o próprio leitor, preparando-o no porvir dos fragmentos textuais e das diversas possibilidades que a obra, como um todo, proporciona.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A originalidade das *Novas Cartas Portuguesas* (2010) reside na cumplicidade entre as mulheres, sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto de toda a trama do livro. Segundo Pintasilgo (2010, p. XXXIV), na obra “aparecem figurando umas das teses fundamentais do feminismo contemporâneo: a <<sororidade>> das mulheres como nova formação social, a energia de sua solidariedade como força colectiva”. Tal sororidade permeia a obra inteira, independentemente de o fragmento textual ser uma carta ou não.

Mariana Alcoforado, por outro lado, se mostra o eixo narratológico da obra e ganha maior força quando vinculada às outras vozes femininas que se abrem na história, adquirindo maior peso e significado. Afinal, Mariana serve como gatilho de diversas questões no universo feminino que repercutem até o século atual. Igualmente, tais tópicos, abordados através de cartas, trazem um tom de desabafo ao leitor que, inevitavelmente, se identifica e abraça suas angústias como suas.

Apesar do tópico principal das cartas de Mariana mudarem no contexto de *Novas Cartas Portuguesas* (2010), elas continuam se assemelhando por manterem o eixo dialógico das ânsias femininas, por mais que “As Três Marias” tenham trazido um tom de independência feminina e de igualdade de gênero em seus fragmentos textuais. Isso porque Mariana, ao seu modo, não deixou de realizar semelhante quando, em sua época, ousou amar e se entregar (fora do casamento) na situação em que estava. Por conseguinte, compreende-se a escolha das autoras de não assinarem seus textos, não só pela questão de censura característica da ditadura, mas também porque essa escolha transcendeu o individualismo de suas vozes, adentrando uma região de unicidade feminina, um ambiente seguro de compreensão e de sororidade das clausuras femininas. Não obstante, entende-se que, por meio das personagens multifacetadas de Mariana, as autoras portuguesas denunciaram não só a condição feminina, mas também a sociedade pós-ditatorial portuguesa. As “Três Marias” reivindicaram, por meio do prisma de vozes femininas, a condição de sujeito dentro da própria história, capaz de transmutá-la através da escrita, seja ela cartológica ou fragmentária.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas Portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 2007 [1669].

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*: edição anotada. Portugal: Dom Quixote, 2010 [1970].

D.G.I. Senhor Director-Geral. 26/05/1972. *Novas Cartas Portuguesas*: Relatório N° 9462, Lisboa, 26 maio 1972. Disponível em: <https://ephemerajpp.com/2012/02/04/censura-relatorio-no-9462-26-de-maio-de-1972-relativo-a-novas-cartas-portuguesas-de-maria-isabel-barreno-maria-teresa-horta-maria-velho-da-costa/#jp-carousel-54724>. Acesso em: 13 set. 2021.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2006.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GOMES, Angela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PINTASILGO, Maria. “Pré-Prefácio”: (leitura breve por excesso de cuidado). In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Portugal: Dom Quixote, 2010 [1970], p. XXVII-XXIX.

PINTASILGO, Maria. Prefácio: (leitura longa e descuidada). In: BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Portugal: Dom Quixote, 2010 [1970]. cap. Prefácio, p. XXXI-XLVIII.

*Recebido para avaliação em 26/07/2022*

*Aprovado para publicação em 01/12/2022*

## NOTA

1 Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Atualmente é bolsista Capes 1 no Mestrado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com concentração na área de Literatura, História e Memória. Tem experiência em revisão de textos acadêmicos e literários, assim como na área de Letras com ênfase em Literatura Portuguesa. Interesse e ênfase em Teoria da Literatura, e Teorias Feministas e de gênero.

# ERRO E RITMO: HERBERTO HELDER E O PROJETO NIETZSCHIANO DE TRANSVALORAÇÃO DE TODOS OS VALORES

## ERROR AND RHYTHM: HERBERTO HELDER AND THE NIETZSCHEAN PROJECT OF REVALUATION OF ALL VALUES

*Fernando Velasco<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

Herberto Helder é um herdeiro privilegiado de Nietzsche. Reciprocamente, a filosofia nietzschiana oferece fortes subsídios à leitura do poeta. Este ensaio pretende inventariar uma pequena fração deste rico parentesco. Para demonstrar que Herberto Helder concretiza no plano artístico a transvaloração de todos os valores que Nietzsche projeta em âmbito filosófico, são examinadas as noções helderiano-nietzschianas de “erro” e “ritmo”, a partir das quais o poeta investe sua escrita do vigor crítico e da eficácia produtiva que distinguem a obra do filósofo. Com a noção de “erro”, Herberto Helder desmantela o fundamento moral dos valores do Ocidente. Com a ideia de “ritmo”, dá forma à sua própria cosmologia, para a qual o único critério legítimo para a criação de valores é a vida, concebida como vontade de potência.

PALAVRAS-CHAVE: Herberto Helder. Nietzsche. Erro. Ritmo.

## ABSTRACT

Herberto Helder is a privileged heir of Nietzsche. Conversely, Nietzschean philosophy offers strong subsidies to the poet's reading. This essay intends to make an inventory of a small fraction of this rich kinship. In order to show that Herberto Helder fulfills in the artistic plane the revaluation of all values that Nietzsche projects in the philosophical realm, the Helderian-Nietzschean notions of "error" and "rhythm" are examined, being shown that the poet invests his writing with both the critical vigor and the productive efficiency that distinguish the philosopher's work. By the notion of "error", Herberto Helder dismantles the moral foundation of Western values. By the idea of "rhythm", the poet shapes his own cosmology, for which the only legitimate criterion for creating values is life, conceived as will to power.

KEYWORDS: Herberto Helder. Nietzsche. Error. Rhythm.

Em seu período mais maduro, a filosofia de Nietzsche pretende, entre outras coisas, a ultrapassagem das interpretações niilistas do mundo, em todas as suas variantes. Entre os principais objetivos da última filosofia nietzschiana está, portanto, o de apresentar o Ocidente a uma porta de saída do labirinto de seus sucessivos niilismos: o de construir alternativas às várias concreções histórico-filosóficas de uma mesma vontade de nada, uma mesma tendência à nadificação da realidade terrena, um mesmo impulso para a desvalorização da vida a partir da invenção de valores considerados superiores à vida mesma. Neste contexto, a crítica do filósofo à metafísica ocidental e suas adaptações cristãs ao gosto das massas — modalidades primeiras do niilismo, das quais derivam as subsequentes — ganha alvos precisos: entre eles, a linguagem. Para Nietzsche, a inveterada "necessidade atomista" do Ocidente (NIETZSCHE, 2005, p. 18), o antiquíssimo vício que induz a filosofia ocidental à subordinação da realidade à ficção de um fundamento de valor absoluto, o apego bimilenar de nossa cultura a esquemas de pensamento baseados na desvalorização da vida em favor de um princípio tido como absolutamente valioso — Deus, Ser, Verdade, etc. — todos esses velhos preconceitos teriam sido contraídos, segundo o filósofo, no plano linguístico ou, mais precisamente, gramatical.

Para Nietzsche, metafísica e cristianismo são as sequelas respectivamente mais erudita e mais popular de uma filosofia subjacente à gramática. É nesse sentido que *A Gaia Ciência* (1882) descreve a gramática como uma "metafísica para o povo" (NIETZSCHE, 2012, p. 223), que *Além do Bem e do Mal* (1886) atribui ao filósofo do futuro a tarefa de "se erguer acima da crença na gramática" (NIETZSCHE, 2005, p. 39) e que *Crepúsculo dos Ídolos* (1888) registra o agouro de que "não nos livraremos de Deus porque ainda acreditamos na gramática" (NIETZSCHE, 2006, p. 28). E é também nesse sentido que, se infiel à gramática, um poeta trai o fundamento linguístico dos

fundamentos metafísico-teológicos que estruturam seguidas interpretações do mundo para as quais a vida teria valor de nada. Por força de seus próprios instintos vitais, da vitalidade de sua escrita ou do mais simples e profundo amor à vida, uma poesia como a de Herberto Helder traça linhas de fuga à fundação gramatical das línguas ocidentais em direção à experiência abissal de uma linguagem sem fundamento: uma linguagem livre desde que infixa, móvel ou — para usar um termo que ganha notoriedade conceitual com um dos herdeiros filosóficos de Nietzsche — nômade. É o que registra o fragmento “(*o bebedor nocturno*)”, de *Photomaton & Vox* (1979): estendendo também ao leitor a prerrogativa — ou a tarefa? — da liberdade linguística, Herberto Helder apresenta o procedimento que orienta, presumivelmente, a escrita de todos os seus livros de “poemas mudados para o português”<sup>2</sup>:

Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. Permite-me verter poesia do Antigo Egipto, desconhecendo o idioma, para o português. Pego no *Cântico dos Cânticos*, em inglês ou francês, como se fosse um poema inglês ou francês, e, ousando, ousou não só um poema português, como também, e sobretudo, um poema meu. [...]

Uma pessoa pergunta: e a fidelidade? Não há infidelidade. [...]. É bizarramente pessoal. Mas não há fidelidade que o não seja. Senão, claro, a ainda mais bizarra fidelidade gramatical que, de tão neutra, não pode ser fidelidade. [...] A regra de ouro é: liberdade. E pede-se desenvoltamente ao leitor: que leia aqueles poemas o mais livremente que puder. (HELDER, 2017a, pp. 73-4)

O Herberto Helder de “(*o bebedor nocturno*)” reúne escrita e leitura de poesia em uma experiência da linguagem orientada para a liberdade em relação à gramática que fixaria, para Nietzsche, as bases de um niilismo metafísico-cristão. Mas é preciso cavar ainda mais fundo: se a “fidelidade gramatical” é o que está por baixo da procura do Ocidente por um fundamento de valor absolutamente positivo em relação ao qual a vida seria negatividade, deficiência, imperfeição, então é fácil ver o que atua sob o fundo gramatical do niilismo. Tome-se o exemplo das metafísicas e teologias de matriz platônica. Para declarar falso o “mundo aparente”, quer dizer, a realidade, os platonismos idealizam um mundo-outro, supostamente verdadeiro. Para se vingar do sofrimento, da dor e da morte imanentes à multiplicidade e mutabilidade sensíveis, inventam a unidade e a identidade a si de um Ser acessível não aos sentidos, ao corpo ou aos instintos, mas ao intelecto, à alma e à razão. Por essas e outras, (NIETZSCHE, 2005, p. 10) denuncia o fundamento moral de todas as metafísicas: “a crença fundamental dos metafísicos é a crença nas oposições de valores”. O mesmo seria dizer, articulando a denúncia nietzschiana do moralismo metafísico em particular com as críticas do filósofo à linguagem em geral: todas as gramáticas ensinam doutrinas morais. Gramaticalidade significa moralidade.

Se temente à gramática – trata-se de um corolário da última filosofia de Nietzsche — a linguagem se põe a serviço da depreciação metafísico-cristã da vida, na exata medida em que sua gramaticalidade mesma a torna um recurso moralizante. E se a gramática fixa hierarquias linguísticas, se sua lógica determina o “bom” e o “mau” uso da linguagem em uma determinada comunidade — a dos países de língua portuguesa, por exemplo — então, desde o moralismo que a assimila à metafísica e à teologia, a autoridade gramatical regula também as fronteiras da epistemologia. O carimbo “verdadeiro” é privilégio do “conhecimento” conforme a esquemas de pensamento estabelecidos gramaticalmente. Inversamente, e por efeito de um preconceito lógico — esse a que a tradição ocidental reserva o prestigioso apelido de “princípio da não-contradição” —, restaria à linguagem e ao pensamento menos fiéis à gramática um conjunto de carimbos, quer dizer, de valores, tidos como negativos pelo Ocidente: “falso”, “ilusório”, “aparente”, “errôneo”. Um pensamento orientado por superstições gramaticais e uma gramática regulada por preconceitos morais: assim a cultura ocidental dispõe hierarquicamente os polos positivo e negativo segundo os quais produz seus juízos de valor.

Já era essa a lição de Nietzsche em “Sobre verdade e mentira em sentido extramoral” (1873), texto de juventude, publicado postumamente, em que são avançados argumentos a que o filósofo retornaria muitas vezes. “Dizer a verdade”, ensina o então jovem filósofo, significa falar convencionalmente, comunitariamente, gregariamente, gramaticalmente, moralmente. Em contrapartida, “mentir” significa falar, tomar a linguagem, de modo singular, criador, artístico, poético. Zaratustra revisita o tema: “os poetas mentem demais? Mas também Zaratustra é um poeta” (NIETZSCHE, 2011, p. 121). É exatamente o que escreve Herberto Helder, no texto que antecede seus *Poemas Bestiais* (1954): “Para ser-se poeta é, pois, condição indispensável ser-se mentiroso” (HELDER, 1954, n.p.). O mesmo seria dizer, pensando menos na “mentira” do que em seu equivalente epistemológico, o “erro”: elogiando uma linguagem gramaticalmente “errônea”, um poeta inverte a hierarquia de valores que sustenta a tradição metafísico-cristã no Ocidente. Mais: ao atribuir valor positivo ao “erro” linguístico-gramatical, a poesia de Herberto Helder realiza a “inversão do platonismo” almejada por Nietzsche em um conhecido fragmento póstumo, escrito entre o final de 1870 e o início de 1871<sup>3</sup>. É assim em um poema nada metafísico ou cristão, até porque nada moralizante, de *A Faca Não Corta o Fogo* (2008):

a acerba, funda língua portuguesa,  
língua-mãe, puta de língua, que fazer dela?  
escorchá-la viva, a cabra!  
transá-la?  
nenhum autor, nunca mais, nada,  
se a mão térmica, se a técnica dessa mão,  
que violência, que mansuetude!  
que é que se apura da língua múltipla:

paixão verbal do mundo, ritmo, sentido?  
que se foda a língua, esta ou outra,  
porque o errado é sempre o certo disso  
(HELDER, 2008, p. 170)

Escreve Herberto Helder: “o errado é sempre o certo disso”. Leiamos nós: errando a gramática da língua portuguesa, o poeta se acerta com o português singular, criativo, criador, de sua poesia. Provavelmente porque a valorização do “erro” gramatical como “acerto” poético liberta a escrita de todo moralismo. Desde o plano da linguagem, a ficção moral da adequação entre as palavras e as coisas — a que o Ocidente denomina “conhecimento” ou, com presunção ainda maior, “ciência” — perde enraizamento linguístico. O “erro” desestabiliza uma “verdade” regulada, de acordo com o jovem Nietzsche, pela gramática, isto é, pela moral linguística, pelo uso convencional da linguagem. Nesse sentido, ao escapar à gramática de sua “língua-mãe”, a poesia de Herberto Helder desfecha marteladas contra o valor por excelência da grande empresa cognoscente a que seria possível resumir a própria cultura ocidental, se se considera o instinto de ciência, o ideal do conhecimento verdadeiro, a fé na superioridade hierárquica da verdade sobre o erro, a ilusão, a aparência — e portanto sobre a arte, a realidade sensível, a vida —, que se prolonga de Platão à ciência moderna, passando pelo cristianismo. Por um lado, “errando” a língua portuguesa, Herberto Helder arruína a base gramatical de uma verdade em benefício da qual o Ocidente desvaloriza as coisas terrenas. Por outro, e terminando de inverter o platonismo da filosofia ocidental, o poeta faz do “erro” linguístico uma estratégia para a valorização da arte e a afirmação da vida.

Privilegiando o valor historicamente subordinado do “erro”, a poesia de Herberto Helder toma então partido de sua própria artisticidade, liberando por extensão toda a arte, a experiência sensível e no limite a própria vida de sua subordinação niilista a uma verdade metafísico-cristã. Como arte verbal, a escrita do poeta supera os preconceitos linguísticos, a regulação gramatical do pensamento, a crença moral na oposição de valores que orienta milênios de busca ocidental por valores superiores à vida. E assim neutraliza, em favor de tudo que vive sobre a terra, o perfume fúnebre de um niilismo metafísico e cristão — inclusive nos casos em que vem no frasco da ciência. Valorizando positivamente o “erro”, a escrita de Herberto Helder se realiza como concreção artística do “platonismo invertido” em que o Nietzsche de 1871 pressente o programa a que, a partir de 1883, chamaria “transvaloração de todos os valores”<sup>4</sup>. Não parece então ilícito supor que, a cada vez que escreve a singela palavra “erro”, ou seja, a cada vez que explicita sua recusa ao moralismo gramatical de que se alimentam os vícios metafísico-cristãos do Ocidente, a poesia de Herberto Helder manda ao chão toda a cultura ocidental, na medida em que inverte, subverte, transgride, arruína, implode, demole a hierarquia de valores que informa as variantes primeiras de um niilismo que nunca deixaria de ser sua lógica e motor históricos.

É uma vitória importante. Mas parar por aqui seria perder de vista o fato de que Herberto Helder é um poeta moderno — e se uma vez declarou o contrário foi para reivindicar sua própria intempestividade e não por alguma conformidade nostálgica ao passado ou adesão idealista a um projeto de futuro. Quando, na autoentrevista que publica inicialmente na revista *Luzes da Galiza*, em 1987, diz “não sou moderno, eu” (HELDER, 2001, p. 193), Herberto Helder não está se dizendo mais antigo ou mais novo do que uma qualquer etapa da cultura ocidental: está negando os valores modernos, recusando a experiência moderna da vida — está fazendo a crítica da modernidade. Na opinião do poeta, a cultura moderna seria constitutivamente antiestética, estruturalmente heterogênea ao “sentido não-intelectual, supra-racional, corporal, do poder da imaginação poética [...], pois trata-se de uma cultura alimentada pelo racionalismo, a investigação, o utilitarismo” (*ibid.*). Os valores modernos seriam incompatíveis com a poesia: para se criar a si mesma, uma poética moderna teria que antagonizar com a modernidade. Nesse sentido, se a poesia de Herberto Helder valoriza culturas pré-modernas e não-ocidentais ou se a escrita do poeta privilegia experiências marginalizadas e saberes silenciados pelo Ocidente — magia, alquimia, loucura, erotismo, etc. — é porque interessa ao poeta desafiar, confrontar e eventualmente vencer seu próprio mundo: o mundo moderno.

Tudo isso para dizer que, quando Herberto Helder escreve seus primeiros versos, Deus já está morto. As formas primeiras do niilismo, as interpretações metafísico-cristãs da realidade, os valores de valor transcendente já não detêm maiores poder eficiente ou força de obrigação: já não oferecem explicação aceitável da vida e nem garantem sentido existencial à humanidade. O mundo moderno enfim reconhece os valores de valor supremo como o que de fato são: nada. E assim o espírito humano chega à modernidade como ao labirinto de sua própria liberdade, a seu próprio deserto de valores, a um imenso vazio. Não mais podendo apelar à antiga autoridade divina de valores que afinal admite ter criado, procura colmatá-lo com ficções já não metafísico-teológicas, mas humanas, demasiado humanas. A nadificação moderna da vida já não recorre tipicamente à invenção de um mundo mais valoroso do que o mundo, mas a um tempo mais valoroso do que o tempo: um futuro concebido à imagem e semelhança do bom e velho reino de Deus, batizado e rebatizado várias vezes pela modernidade com o mesmo nome, Esperança, isto é, progresso, utilidade, revolução. A secularização não é o despertar da humanidade: depois de dormir milênios de um sono dogmático, o homem moderno rola tão-somente para o lado e, ainda aos roncões, sonha um sonho antropológico.

Este é o mundo em que nasce Herberto Helder — diga-se de passagem, apenas trinta anos após a morte de Nietzsche, que sequer morreu velho. Para o poeta, a desvalorização dos valores supremos não poderia então ser um projeto: tem que ser um fato consumado, uma constatação. Não faria sentido esperar que a poesia de Herberto Helder se limitasse a cantar a morte de Deus, como não faria sentido pretender que a crítica de Nietzsche

ao niilismo se resumisse à denúncia do caráter ilusório das interpretações metafísico-teológicas da realidade. Tal como o filósofo, o poeta pretende algo bem mais ambicioso do que uma reencenação do crepúsculo dos deuses: à maneira de Nietzsche, Herberto Helder prepara o espetáculo da morte do homem — esse mero avatar moderno do Deus metafísico-cristão. Lembremos as lições de outro herdeiro filosófico nietzschiano: o pensamento humanista, a crença de que o ser humano é o centro das coisas e a medida dos valores é especificamente moderna, porque são especificamente modernos o “eu” transcendental de Kant, por um lado, e as ditas ciências humanas, por outro, de modo que só a modernidade concebe o homem como sujeito e objeto de conhecimento. E, lembrando lições, lembre-se então o que Herberto Helder ensina sobre suas próprias posições histórico-filosóficas em “(carta a uma instituição requerendo uma bolsa)”, de *Photomaton & Vox*:

Dizem-me que os senhores praticam o mecenato das artes e técnicas, das ciências de conformar a terra a não sei que registos do humanismo. Que humanismo? Lá isso! Já tanto me contaram de tantos humanismos, já, por motivo do humanismo, houve quem se devotasse à expectativa da invasão dos bárbaros, que, senhores, prefiro destutelar-me de qualquer intenção humanista [...]. Devo por isso conquistar o direito estilístico de aos senhores me dirigir armado da tenebrosa sintaxe em curso, com a intrínseca perversão gramatical com que comerciamos tudo [...]. É tudo isto tão legitimamente afeiçoado às disposições gerais, tão pouco extraviado no dizer, que me não tolhe pôr na palavra crua o requerimento de me ser facultada uma bolsa para estudo e investigação de explosivos, bombas, instrumentos e processos radicais com que execute, o melhor que me for exposto, o plano de fazer ir pelos ares essa humanista, tão votada aos progressos, concedente instituição. (HELDER, 2017a, pp. 108-9)

Em seu escancarado anti-humanismo, o que planeja Herberto Helder explodir senão a instituição moderna? Munindo-se das táticas mais radicais, o que pretende o poeta mandar pelos ares senão a modernidade? E que exata espécie de bombas e explosivos conta plantar junto às bases humanistas do mundo moderno? O próprio Herberto Helder indica que suas armas têm o mais alto calibre linguístico: uma “tenebrosa sintaxe”, uma “intrínseca perversão gramatical”. Para detonar a modernidade, ou para mandar ao espaço o niilismo moderno, o poeta recorre aos mesmos expedientes com que manda — como vimos há pouco — o niilismo metafísico-teológico ao chão. Para explodir o homem como condição para o valor e o sentido da vida moderna, segue as mesmas estratégias com as quais demole o Ser metafísico e o Deus cristão. Herberto Helder dobra assim suas apostas no poder de fogo da poesia, na transgressão da norma gramatical das línguas, na recusa subversiva das práticas de linguagem que fundam o movimento variante e contínuo de nadificação da vida no Ocidente — e, mais precisamente, no “erro” que sua escrita põe a serviço de um acerto superior. Como

em “(*antropofagias*)”, texto que comenta os poemas que Herberto Helder reúne sob esse mesmo título — talvez em contraponto irônico, *fagos* contra *logos*, a Kant e sua *Antropologia de um ponto de vista pragmático* (1798), este sério candidato a equivalente humanista da Bíblia cristã:

Esses textos não são “poemas”. [...] Procuram encontrar “algo” mas talvez não encontrem. “Desencontram” contudo certas noções e sentidos [...]. Chama-se apenas a atenção para certa festividade destrutiva. Abunda em tudo isso alguma alegria antropofágica. Esse canibalismo dançante não comporta (extensamente) legislação mas (que diabo!) tem o seu ritual. Enfim, “desestuda-se” o que se pode. [...] Concluindo: o homem é uma linguagem e o tema é a agonia da linguagem. Estilo proximamente canibal. Péssimo. Formulações erráticas sobre linguagem para uso indeterminado [...]. Por causa de um sentido “rímico porque sim”. Tomo a liberdade dessa licença. E não me creiam, pois o erro está no coração do acerto. (HELDER, 2017a, pp. 128-9)

O “erro está no coração do acerto” desde que Herberto Helder transmuta — como vimos a partir de um poema de *A Faca Não Corta o Fogo* — o “errado” das gramáticas portuguesas no “certo” de sua poesia: desde que sua escrita vira de cabeça para baixo, desestabilizando-a a partir de sua própria fundação linguística, uma hierarquia de valores que estrutura milênios de cultura ocidental. Mas o Herberto Helder de “(*antropofagias*)” faz mais do que inverter o “platonismo” das doutrinas filosóficas, religiosas e científicas que, à maneira de Platão, depreciam a arte, a aparência, a realidade sensível e por extensão a vida, ao considerá-las inferiores, na medida em que “errôneas”, ao “conhecimento verdadeiro”, a uma “verdade” a ser tida como valor supremo, conforme o protocolo das interpretações do mundo informadas pelo niilismo metafísico-cristão. Diz o poeta — lemos há pouco: “o homem é uma linguagem e o tema é a agonia da linguagem”. Ironicamente, são os vícios de um pensamento vagamente silogístico, isto é, vagamente lógico, vagamente gramatical, a imporem aqui a conclusão de que, se “o homem é uma linguagem e o tema é a agonia da linguagem”, então o tema é, por definição, a agonia do homem. Dificilmente se poderia estar mais perto de Nietzsche. Veja-se um aforismo de *Além do Bem e do Mal* (1886):

Que faz, no fundo toda a filosofia moderna? Desde Descartes [...] se acreditava na “alma”, assim como se acreditava na gramática e no sujeito gramatical: dizia-se que “eu” é condição, “penso” é predicado e condicionado — pensar é uma atividade, para a qual um sujeito *tem* que ser pensado como causa. Tentou-se então, com tenacidade e astúcia dignas de admiração, enxergar uma saída nessa teia — se não seria verdadeiro talvez o contrário: “penso”, condição; “eu”, condicionado; “eu” sendo uma síntese, *feita* pelo próprio pensar. Kant queria demonstrar, no fundo, que a partir do sujeito o sujeito não pode ser pensado — e tampouco o objeto [...]. (NIETZSCHE, 2005, p. 53)

Primeiro, Descartes opera um salto bastante duvidoso para um filósofo que escolheu a dúvida como método: do sujeito gramatical, deduz o sujeito lógico. Depois, arrisca um passo ainda mais temerário, dogmático: de ficção livremente inspirada em fatos gramaticais, o sujeito lógico se transforma em princípio incondicionado, fundamento absoluto, substância metafísica, Deus. Kant procuraria arrumar tudo isso, mas sua arrumação mais se parece com uma permuta entre sujeito e predicado: de causa do pensamento, o “eu” se torna sua consequência. A partir do sujeito, nem sujeito nem objeto podem ser pensados em modo kantiano. Mas a partir do predicado seria ainda possível sintetizar um sujeito cognoscente, epistemológico. Do “penso, logo existo” cartesiano ao “eu penso” kantiano, o Ocidente passa então de uma teologia a uma antropologia gramatical: os pressupostos linguísticos que sustentam a *res cogitans*, ou seja, que guiam a invenção da consciência humana autorreflexiva como elo primordial de uma cadeia de pensamentos para a qual o céu é o limite, permanecem ainda os mesmos que instauram o sujeito transcendental, quer dizer, que orientam a criação do ser humano como *a priori* histórico de um conhecimento humanamente limitado. A Descartes e a Kant, Herberto Helder responde com as mesmas pedrada e decapitação. Diz o poeta no fragmento “(coroação)”, de *Photomaton & Vox*:

Ultimamente, ando a apalpar com muita investigação a minha cabeça. Deve haver um significado nisso de a gente apanhar com uma pedra de sessenta quilos (de mármore!) em cima dela, e aparecer – oh prestígio! – coroado a toda volta por estilhaços de vidro. [...] Um meu amigo suicida costumava dizer: esta cabeça não é minha. Não andarei eu a usar uma cabeça alheia? [...] A dúvida da correspondência correcta da cabeça – eis outro problema. Portanto, cada vez menos sei se posso ser, porque (nas circunstâncias) o “penso, logo existo” cai pela base, digamos, da própria cabeça. (HELDER, 2017a, p. 124)

É certo que o poeta só assina o atestado de óbito de Descartes. Mas sua espada também desliza pelo pescoço de Kant. Para o Herberto Helder de “(coroação)”, não pode existir o sujeito transcendental kantiano, não pode existir o ser humano como condição de possibilidade do conhecimento, porque não existe juízo sintético *a priori*. Se é possível usar uma cabeça alheia, se a cabeça própria pode ser também outra, se toda correspondência entre cabeças é difícil, então o que existe para o poeta seria antes, ao contrário, por assim dizer, um “desajuízo extático *a posteriori*”: não o “eu” como uma síntese do pensamento, mas a desmesurada libertação da diferença, a abertura luxuosa do corpo à multiplicidade, a degola expansiva dessa ficção egoica da linguagem, a jubilosa agonia desse filho mimado das gramáticas em que uma modernidade humanista deposita seus ideais de unidade e identidade. “Pela base da própria cabeça”, Herberto Helder mata o homem moderno: o princípio uno e idêntico a si mesmo que serve de fundamento a um niilismo já não metafísico-cristão mas humanista, antropológico, antropocêntrico. O que o Herberto Helder de “(coroação)” de fato decapita é, portanto, o valor absolutamente valoroso em relação ao qual, mais uma vez, na modernidade, a vida teria valor de nada.

Não é a única ocasião em que o poeta põe em cena a morte do homem. O nietzschiano Herberto Helder é um antropocida serial. Puxemos o fio do argumento que se estende pela série “(mão)”, “(outra)” e a “(a mão negra)”, fragmentos de *Photomaton e Vox* nos quais, como em “(coroação)”, o poeta assegura concreção literária à experiência de um corpo desmembrado e, assim, múltiplo. Livre do corpo a que está tradicionalmente identificada, autônoma em relação à unidade fisiológica de que de outro modo faria parte, “[a] mão pensa” (Helder 2017a, p. 55). Em três palavras, Herberto Helder desarticula toda a tradição filosófica ocidental, para a qual o pensamento é monopólio do intelecto e a relação entre, de um lado, o corpo e, de outro lado, a consciência, a alma, o espírito ou o “eu” é não só de separação completa e oposição total como também de absoluta inferioridade ontológica e epistemológica. O poeta segue novamente pelas sendas de Nietzsche: a mão é uma das metáforas do filósofo para um pensamento concebido fisiologicamente, contra o ascetismo que o Ocidente transforma em ideal, desde a Grécia antiga até a modernidade — como mostra um fragmento póstumo escrito entre abril e junho de 1885: “A consciência é a mão, com a qual o organismo se agarra da maneira mais ampla possível em torno de si. É preciso que seja uma mão firme” (NIETZSCHE, 2015, p. 429). Mas é Zaratustra quem melhor explicaria a procedência fisiológica do pensar e do sentir:

corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para um algo no corpo.

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido [...].

Instrumento de teu corpo é também a tua pequena razão que chamas de “espírito”, meu irmão, um pequeno instrumento e brinquedo de tua grande razão.

“Eu”, dizes tu, e tens orgulho dessa palavra. A coisa maior, porém, em que não queres crer — é teu corpo e sua grande razão: essa não diz Eu, mas faz Eu. [...]

Há mais razão em teu corpo do que em tua melhor sabedoria. E quem sabe porque teu corpo necessitaria justamente de tua melhor sabedoria? (NIETZSCHE, 2011, pp. 34-5)

Para Nietzsche-Zaratustra, o “eu”, a exemplo do conjunto de categorias filosóficas com que mantém parentesco — alma, espírito, razão, consciência, etc. — é uma ficção remodelada de tempos em tempos, mas assente em uma negação contínua do corpo. Ao “não” do Ocidente à realidade fisiológica, Nietzsche chama de *décadence* ou, se a anemia é generalizada, “niilismo”. Separando uma mão da estrutura fisiológica supostamente una e idêntica a si própria a que estaria subordinada, emancipando a realidade corpórea da ilusão subjetiva, desvinculando as noções de “corpo” e de “eu”, Herberto Helder liberta o corpo seja de sua antropomorfização, seja de sua assimilação ao fundamento metafísico. O poeta esboça assim uma fisiologia livre dos niilismos metafísico-cristão e moderno-humanista: é como se, transmutando o martelo de Nietzsche em um cutelo de carnes, Herberto

Helder esqueteasse os valores niilistas da unidade e da identidade — valorizando, inversamente, a multiplicidade e a mutabilidade imanentes à vida terrena. *Chop*, O corpo não é o outro de Deus ou o mesmo do homem!, *chop*, O corpo é múltiplo e mutável!, *chop*, O corpo está do lado da terra, do tempo e da vida! É o que se depreende de “(outra)”: um antropocídio perpetrado por mãos avulsas sela o triunfo de um corpo não-humano — super-humano? — sobre o homem que na modernidade acolhe os valores outrora abonados por Deus morto. Conta o poeta que

as mãos declararam guerra aos homens. O extermínio foi fulgurante. Numa única semana morreu toda a gente da cidade. Que é agora habitada apenas por mãos, cujo estilo de vida não pode ser considerado em relação com o estilo das pessoas. Compreende-se uma vida inteiramente manual? Um pensamento manual? Os homens morreram sem compreender nada. Quem escreve esse texto é uma das recentes habitantes da cidade, uma das triunfadoras dos homens. Eu, esta mão. (HELDER, 2017a, p. 58)

“Eu, esta mão”: o Herberto Helder de “(outra)” encena a superação da humanidade por uma subjetividade-mão, “uma vida inteiramente manual”. Pelas mãos de mãos insubordinadas a corpos demasiado humanos, o poeta mata outra vez o homem — sem que a humanidade sequer tenha compreendido, segundo consta, que era vencida por outra forma de se pensar e viver. E nem poderia: em Herberto Helder ou em Nietzsche, a morte do homem significa o ocaso do humanismo e, portanto, da compreensibilidade antropológica do mundo. É o próprio ponto de vista humano sobre as coisas o que extermina a mão sem homem, sem “eu”, sem indivíduo humano. Nesse sentido, a morte do homem selaria também uma vitória da riqueza, da plenitude, da desmedida da vida sobre toda a individuação: uma vitória, poderia dizer o jovem Nietzsche, da pulsão dionisíaca sobre a apolínea<sup>5</sup>. Herberto Helder (2016, p. 73) encena esse exato triunfo em “Doenças de pele”, de *Os Passos em volta* (1963), mais uma narrativa manual: um notório devoto de Apolo, “um homem tranquilo”, “defendido contra as vertigens da dissipação”, alguém que, pensando nas pessoas, julga “belos embora avulsos os seus rostos” (*ibid.*, p. 74) – esse homem descobre certo dia uma mancha no polegar de sua mão direita. Desde a fonte da destreza humana — polegares direitos não são outra coisa – é tentado por Dioniso. Eis a versão compacta de seu relato:

Gosto da mão direita, associo-a porventura à tradição de que é um nobre instrumento da obra, de que se articula com a profundidade dos nossos talentos. [...] Mas estava sentado a ler, e vi então uma nódoa esbranquiçada na base do polegar [...] e a noite acumulou-se de repente dentro desse instante, uma noite compacta, irremovível. [...] A mão ganhara uma insólita nobreza, outra, uma nobreza nova, terrível. Ela, que antes me dera o exemplo criador, a mão humanista, perdera

o talento de ser hábil e construtora: era agora a mão nefasta, proibida entre os homens, subversiva. Vingava-se, com o anúncio desta figuração dramática, do que representara em plácida dignidade e inteligência sobre a desordem. [...] A mancha alastrara [...]. E o meu amor às pessoas também crescia, varado por estranha violência, uma fraqueza, um pânico louco, uma veemente melancolia [...]. Ficava com os olhos húmidos, eu, só de imaginar que nas casas, nas ruas, debaixo do sol, ao vento que lhes agitava o cabelo, elas andavam, corriam, falavam, e sorriam e riam. Amava-as. [...] Na casa ao lado cantavam. Um bafo de flores e terra molhada vinha de baixo. Um telefone tocava em qualquer parte. E, na treva do quarto, luzia a fundura do espelho. Eu estava nu, lá dentro. (HELDER, 2016, pp. 73-7)

A tentação dionisíaca deforma a mão humanista em mão trágica. Desnudando o “eu”, quer dizer, despindo-o dos véus apolíneos em que um nietzschiano como Herberto Helder faria facilmente radicar o sujeito moderno, o amor de Dioniso, o *pathos* trágico, deixa à flor da pele o homem — o que narra o conto do poeta, mas não apenas. “Sob a magia do dionisíaco”, diz o Nietzsche de *O nascimento da tragédia* (1872), “torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza [...] volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (1992, p. 31). É o que “Doenças de Pele” dramatiza: atraído pelo lado tenebroso da existência — “Dioniso, como se sabe, é também o deus das trevas” (*id.* 2008, p. 93) — o homem redescobre seu amor ao homem. Não ao homem do humanismo, certamente: o narrador de Herberto Helder não ama — e os termos são do próprio poeta — a conformação hábil, inteligente, plácida, ordenada da natureza à medida humana. Nenhum amor ao ser humano que, macaqueando Deus, se autoproclama senhor de um mundo humanamente avaliável. Nada ao homem que julga a vida segundo seus valores de bem e de mal: o amor é dom do homem ao homem que — são ainda palavras de Herberto Helder — vive sob o sol, ao vento, confundido com o bafo das flores e da terra. O homem que diz “sim” às alturas mais luminosas e às profundezas mais sombrias da natureza de que é cria ou da vida de que é manifestação — como explica Nietzsche, em *A Gaia Ciência* (1882):

nós mesmos crescemos, mudamos continuamente, largamos a velha casca, trocamos de pele a cada primavera, tornamo-nos cada vez mais jovens, mais futuros, mais elevados, mais fortes, impelimos nossas raízes cada vez mais poderosamente na profundidade — no mal —, enquanto abraçamos cada vez mais carinhosamente a sua luz com todos os nossos ramos e folhas. Crescemos como as árvores — algo difícil de entender, como toda a vida! — não em um só lugar, mas em toda a parte, não numa só direção, mas tanto para cima como para baixo — nossa energia brota igualmente no tronco, nos galhos e raízes, já não somos livres para fazer qualquer coisa separadamente, para *ser* alguma coisa separadamente... (NIETZSCHE, 2012, p. 248)

Os homens trágicos entre os quais Nietzsche se incluiria a si mesmo têm, como teve há pouco o narrador do conto de Herberto Helder, que trocar de pele, mudar de casca, existir em metamorfose, transmutação. Filósofo, poeta ou personagem ficcional, um homem trágico segue o exemplo da natureza: sobe à altura mais reluzente e desce ao subterrâneo mais obscuro, como as árvores afundam raízes na terra à medida que suas copas crescem em direção ao sol. Contra o credo fundamental de metafísicos, cristãos, humanistas e gramáticos, um iniciado na visão trágica do mundo não pratica a oposição de valores: situa-se antes para além de luz e treva, alto e baixo, bem e mal — transferindo assim da moral para a vida a fonte de todos valores, o critério único de toda valoração. É desse modo que, valorizando absolutamente a vida, Herberto Helder valoriza em si mesmo somente o que vive: o que é abertura à natureza e comunicação com a vitalidade terrena — “o corpo aberto com o centro estancado na terra” (HELDER 2017a, p. 114), conforme um verso helderiano que dá forma lapidar à concepção nietzschiana do corpo como “vontade de poder encarnada” (NIETZSCHE, 2005, p. 155). Para Nietzsche e Herberto Helder, trata-se de instaurar o corpo como sede humana da vida — identificando a vida não à existência humana individual, mas a seu fato elementar, seu princípio básico, seu caráter fundamental: a vontade de potência<sup>6</sup>. É o que faz o poeta em “(o corpo o luxo a obra)”, muito perto do filósofo:

Conforme à ciência arcana, o ouro natural é vivo, desenvolve-se na terra e gera o próprio ouro. As suas raízes subterrâneas estão animadas da mesma energia que as raízes de uma árvore. Este é o tema da árvore da vida. Quem dela se alimentar irradiará luz, a luz da vida, como o ouro verdadeiro. A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem com o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa. [...]

No âmbito das funções e valores simbólicos, o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra. O poema faz-se com o corpo, no corpo, de baixo até cima, sagitarianamente. Ou num ininterrupto circuito zodiacal. (HELDER, 2017a, pp. 143-4)

Em seu notável sincretismo mundividente, Herberto Helder faz toda uma constelação de saberes genericamente designáveis como “ciência arcana” orbitar ao redor de um núcleo trágico, isto é, da raiz trágica comum a todos os saberes pré, extra ou contra ocidentais<sup>7</sup> — se “ocidental” não for a fatia mais a oeste do planeta, mas o privilégio milenar de uma cultura às explicações racionalistas da existência. É fato que “o tema da árvore da vida” está longe de ser exclusivamente trágico. E, contudo, a semelhança do tratamento que recebe em Herberto Helder e Nietzsche é não só notável como indicativa de sua tragicidade: para poeta e filósofo, a energia que circula na escuridão subterrânea é também a que flui nas árvores em que a vida reluz como ouro — o que aponta para uma visão não-dualista, extra-

moral, trágica do mundo. Irredutível a quaisquer dualismos moralizantes, o mundo teria, para Herberto Helder, um “fundamento geral e universal”: “transmutação”, “transformação”, “metamorfose”. Precisamente assim a vida se revela a Zaratustra: “sou apenas inconstante e selvagem [...], e não sou virtuosa” (NIETZSCHE, 2011, p. 103). É como um indomável impulso extramoral para a mudança — Nietzsche diria: para a autossuperação — que, em perspectiva trágica ou arcana, e contra o privilégio da ciência moderna à ideia de conservação vital, a vida alcança, para Herberto Helder, “as coisas, o animal e o homem, com o seu corpo e a sua linguagem”: o poema.

Para Herberto Helder, corpo e linguagem são lugares de uma consonância possível entre o homem e o ouro natural, a energia da terra, a vontade de potência, a vida. O poema helderiano — esse que afinal “faz-se com o corpo, no corpo” — transmuta a vida em uma forma superior da vida mesma, isto é, em poesia, enraizando a linguagem em um corpo humano concebido como meio de expressão vital, canal condutor da energia cósmica, abertura do “eu” à vitalidade terrena. É assim — exemplo entre mil, probatório da consistência entre fragmento e livro homônimos — nesses versos de *O Corpo o luxo a obra* (1978): “E o golpe que me abre desde a uretra à garganta / brilha / como o abismo venoso da terra” (HELDER, 2017, p. 306). Entre um corpo humano permeável à energia vital e uma linguagem reinserida nos circuitos cósmicos da criação, a poesia de Herberto Helder excede toda cisão entre homem e natureza. O poeta traça uma imagem do mundo em tudo afim à que apresenta em um fragmento póstumo de 1881: “*Esse mundo é a vontade de potência — e nada além disso. E também vós próprios sois essa vontade de potência — e nada além disso!*” (NIETZSCHE, 1996, p. 450, grifos do autor). Trata-se de uma versão conceitualmente madura de intuições que o filósofo alimenta desde cedo, como indica “A disputa de Homero”, o último de seus *Cinco prefácios para cinco livros não escritos* (1872):

Quando se fala de humanidade, a noção fundamental é a de algo que separa e distingue o homem da natureza. Mas uma tal separação não existe na realidade: as qualidades “naturais” e as propriamente chamadas “humanas” cresceram conjuntamente. O ser humano, em suas mais elevadas e nobres capacidades, é totalmente natureza, carregando consigo seu inquietante duplo caráter. As capacidades terríveis do homem, consideradas desumanas, talvez constituam o solo frutífero de onde pode brotar toda humanidade, em ímpetos, feitos e obras.

Assim os gregos, os homens mais humanos dos tempos antigos, possuem em si um traço de crueldade, de vontade destrutiva, ao modo do tigre [...] (NIETZSCHE, 2013a, p. 61)

Para o jovem Nietzsche, a aliança homem-natureza, ou a subordinação da humanidade à vida, se traduz em um elogio à animalidade — grande tema helderiano, aliás: basta pensar em títulos como *Poemas bestiais* (1954) ou *Vocação animal* (1967). “O ser humano”, diz o filósofo, “é totalmente natureza, carregando consigo seu duplo caráter”. Como tende a substituir

todas as dualidades por um princípio básico ou um fato elementar, a vontade de potência, a filosofia nietzschiana madura retraduz a apologia à nobreza animal do homem em uma defesa do corpo, contra as concepções niilistas do ser humano e seu privilégio a noções como espírito, intelecto, consciência. A consonância entre homem e vida não assenta então, para o último Nietzsche, em um dualismo inerente à humanidade, mas na relação entre vontades de potência, na tensão entre configurações intensivas, na unidade energética entre o corpo humano e os demais corpos com que convive em imanência. Em Herberto Helder, a noção que organiza a circulação da mesma energia entre corpo, poema e mundo, isto é, que torna possível uma “continuidade energética, vital” (HELDER 2017a, p. 135), entre o corpo que escreve, o mundo em que escreve e o poema escrito, subordinando a consciência à fisiologia e a forma poética às forças cósmicas, é a noção de “ritmo”. Diz o poeta no fragmento “(feixe de energia)”, de *Photomaton & Vox*:

Sei que há este intento: o da relação, segundo uma forma básica, entre a intensidade pessoal e a intensidade do mundo.

Essa forma básica é o ritmo orgânico, a imposição rítmica do corpo. Talvez seja esse ritmo que cria as coisas, a sua insistência, a figura e a ordem em que se encontram.

Inquiro se corpo não será uma memória, forma colocada no imaginário pelo próprio ritmo; se o ritmo não é apenas a circulação de uma energia, e se tal circulação não se processa como uma espécie de consciência.

[...]

Porque o que se vê no poema não é a apresentação da paisagem, a narrativa das coisas, a história do trajecto, mas

um nó de energia como o nó de um olho ávido,  
o fulcro de uma corrente electromagnética,  
um modelo fundamental de poder,  
de alimentação.

[...]

um feixe de energia que se pensa como mundo,  
a força de uma acção no imaginário. Toda a atenção,  
o tempo todo, a vida.

(HELDER, 2017a, 131)

Na densidade dessas linhas, Herberto Helder esboça toda uma cosmologia poética — dificilmente compreensível sem uma consideração pelo menos parcial de seus parentescos com o pensamento cosmológico de Nietzsche. Para o poeta, o “ritmo orgânico, a imposição rítmica do corpo”, induziria “uma corrente electromagnética” que comunica a natureza à arte, as forças cósmicas às formas artísticas, segundo — são palavras de “(guião)”, texto contíguo a “(feixe de energia)” — um “princípio de continuidade energética, que permite uma continuidade de vida” (HELDER, 2017a, p. 135). Assim como na criação natural, o que cria na criação poética não é o

homem, mas a vida, identificada a seu fato elementar, a vontade de potência, ou — conforme a variação de Herberto Helder sobre o tema nietzschiano — “um modelo fundamental de poder”. E, no entanto, um poeta impõe à sua poesia o ritmo de seu corpo: a captura plástica de um “feixe de energia que se pensa como mundo”, a configuração poética da vida, a ordenação artística da totalidade caótica das forças terrenas, o domínio estético da imensa tensão intensiva do real — tudo isso é tarefa pessoalíssima. É ritmicamente, como artista, poeta, criador, e de modo algum como metafísico ou como cientista, que o homem reconhece o que configura, nutrindo-se das coisas a que dá forma, até plasmar a vida em mundo. Assim diz Nietzsche, em um fragmento póstumo do inverno de 1883/1884:

A uma multiplicidade de forças ligadas através de um processo comum de nutrição, nós chamamos “vida”. A este processo de nutrição pertence, enquanto meio da sua possibilidade, aquilo a que chamamos sentimentos, representações, pensamentos, ie., 1) uma resistência contra todas as outras forças 2) uma disposição das mesmas através de formas e ritmos [...].

1. O homem é um criador de formas. O homem acredita no “ser” e nas coisas porque ele é um criador de ritmos.

[...]

Quem fechar os seus olhos descobre que um instinto configurador de formas se exerce continuamente [...].

2. O homem é um criador de ritmos. Ele põe tudo o que acontece nesses ritmos, é uma forma de dominar as “impressões”.

[...]

O seu meio de se alimentar e de se apropriar das coisas é trazê-las para “formas” e ritmos: a compreensão é primeiro apenas a criação das “coisas”. (NIETZSCHE, 2010, p. 417)

Em Nietzsche, o ritmo é a noção que exprime a possibilidade de um conhecimento que não pertence à epistemologia, mas à estética: um conhecimento que não diz respeito à vontade de verdade que torna a ciência moderna prolongamento da metafísica clássica, mas à vontade de potência como dinâmica rítmica. Instaurando o próprio corpo como força de resistência a uma multiplicidade de forças cósmicas destituídas de coerência e finalidade, o homem criador tem no ritmo um elo fisiológico entre a vida e as formas em que a dispõe. Para um artista, no sentido do filósofo, “conhecer” não significa compreender, assimilar intelectualmente, mas configurar, modelar a realidade que reconhece caótica, afirmando-a, todavia, como nutriente da criação, fonte energética das coisas. O instinto rítmico seria assim um instinto para a invenção do mundo como simplificação e condensação formais — Herberto Helder (2017a, p. 136) diria: como apuramento e intensificação poéticas – de uma energia vital. O “mundo” não é descoberta do pensamento, sentimento ou representação: é algo a ser criado poeticamente, como ordenação rítmica da própria realidade essencial de

suas forças. Neste sentido, toda imagem do mundo é uma imagem poética: o poema é a aparência de uma essência da qual não é o par dicotômico, mas a transfiguração criadora, a invenção artística, a realização suprema. É o que dirá Herberto Helder, seguindo Nietzsche até no plano gráfico, em “(imagem)”, de *Photomaton & Vox*:

A poesia não é feita de sentimentos e pensamentos mas de energia e do sentido dos seus ritmos. A energia é a essência do mundo e os ritmos em que se manifesta constituem as formas do mundo.

Assim:

a forma é o ritmo

o ritmo é a manifestação da energia.

[...] O que se chama “descoberta do mundo” não possui, intimamente, coerência ou finalidade. É preciso construir um corpo orgânico em que a experiência, disciplinada, se baste, e nela se harmonizem o sujeito e a sua experiência: um cosmos explícito, “objectual”. A superação do caos exprime-se pelo encontro de uma linguagem. É na linguagem que a experiência vai se tornando real. Sem ela não há uma efectiva imagem do mundo.

O mundo repõe-se na qualidade de enigma jamais decifrado.

O mundo é a linguagem como invenção.

A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas).

(HELDER, 2017a, p. 137)

Para Herberto Helder, só existem as imagens linguísticas do mundo: só na linguagem é possível a superação do caos. Provavelmente porque a linguagem é para um poeta o lugar por excelência da formulação estética de uma realidade caótica, o meio para a expressão de um “cosmos explícito, objectual”, poemático, a matéria-prima da poesia como arte da dobra rítmica da força em forma e da escrita como aventura da criação verbal de um mundo que não existe senão como texto enigmático, como enigma infinitamente reposto e, portanto, jamais decifrado. “O que se chama ‘descoberta do mundo’”, escreve Herberto Helder, “não possui, intimamente, coerência ou finalidade”: ao poeta não importa desvelar o mundo em sua “essência verdadeira”, subsumindo-o a leis que não existem, mas inventá-lo como obra sua. Nessa perspectiva — a que adjetivo nenhum cairia melhor do que “trágica” — o caos não é uma deficiência face à suposta ordem das coisas: é o estofado em que se exerce a vontade de potência como vontade de invenção sensível do mundo, contra o privilégio milenar do Ocidente à ordem suprasensível — espiritual ou racional — da existência. Em plena modernidade portuguesa, o poeta trágico Herberto Helder lança assim à vida uma visada eminentemente estética: a mesma que, desde a antiguidade grega e ainda hoje, faz da arte trágica o modelo por excelência de um pensamento que, livre de toda vontade de saber, é pura vontade de criar.

Com este preciso gesto, Herberto Helder completa um duplo movimento poético — como é também duplo o movimento esboçado pelo programa nietzschiano da transvaloração de todos os valores. Por um lado, ao desarticular a fundamentação gramatical da linguagem comum, isto é, ao implodir as bases morais do movimento niilista que, em suas diferentes formas, se estende de modo contínuo pela história do Ocidente, a noção helderiana de “erro” retoma poeticamente a crítica, ou realiza literariamente a ofensiva, que a filosofia de Nietzsche direciona aos valores ocidentais antigos e modernos, metafísico-cristãos e antropológico-humanistas, transcendentais e transcendentes. Por outro lado, com a noção de “ritmo”, a escrita de Herberto Helder se cria a si mesma como uma cosmologia poética para a qual o mundo é não um fenômeno metafísico ou epistemológico, mas físico e estético, onde o único critério legítimo para a criação de valores é a própria vida, concebida como vontade de potência, quer dizer, identificada a seu princípio elementar, orientada para o fato mais básico de si mesma — de modo que uma mesma vitalidade terrena, um mesmo conjunto de potências naturais, um mesmo fluxo cósmico de energia circula ritmicamente entre terra, corpo que escreve e poema escrito. Herberto Helder percorre assim toda a extensão do projeto mais amplo da filosofia de Nietzsche. Mas o que para o filósofo é ainda um programa teórico-crítico, para o poeta já é realização artística<sup>8</sup>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HELDER, Herberto. *Poemas Bestiais*. Funchal: Tipografia Camões, 1954.
- \_\_\_\_\_. *A Faca não Corta o Fogo* — Súmula & Inédita. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Os Passos em Volta*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Poemas Completos*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Photomaton & Vox*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017a.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad.: Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras: 1992.
- \_\_\_\_\_. *Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos Ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad.: Paulo César de Souza. Companhia de Bolso, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Fragmento póstumo inverno 1883/1884”. In: BRANCO, Maria João

Meyer: *Arte e filosofia no pensamento de Nietzsche*, tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, apêndice, 2010.

\_\_\_\_\_. *Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *A Gaia Ciência*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos Póstumos 1885-1887*. Trad.: Marco Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos* Trad.: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013a.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos Póstumos 1884-1885*. Trad.: Marco Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

*Recebido para avaliação em 08/09/2022*

*Aprovado para publicação em 13/10/2022*

## NOTAS

1 Doutorando em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Universidade do Porto. Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduado em Comunicação Social pela mesma instituição. Roteirista de cinema e televisão.

2 *O Bebedor Nocturno* (1968), *Poemas Ameríndios* (1987), *As Magias* (1988), *Doze nós numa corda* (1997), *Ouolof* (1997). Os livros estão majoritariamente compostos por versões de Herberto Helder para a poesia das mais diversas culturas não-ocidentais, aos quais se somam poemas concebidos originalmente por autores do Ocidente, em que o poeta provavelmente percebe, como indica o fato mesmo de que os tenha incluído nos livros em questão, um contraponto do mundo ocidental a seus próprios valores.

3 Eis o que diz o fragmento: “minha filosofia: um platonismo invertido”. Esta pequena nota se torna célebre graças ao destaque que recebe no contexto da interpretação de Nietzsche por Heidegger. É fato que Nietzsche pretendeu, em algum momento de sua juventude, inverter o platonismo. Mas a remissão de toda a filosofia nietzschiana a esse curto gesto é bastante abusiva.

4 A inversão do platonismo é uma etapa ainda preliminar do programa nietzschiano da transvaloração. O elogio ao “erro” já assinala a prevalência da arte sobre o conhecimento e da aparência sobre a verdade. Não é pouca coisa: já aqui Herberto Helder supera milênios de cultura ocidental. Mas, assim como Nietzsche ainda teria que articular a crítica da moral à afirmação da vida como critério universal de valoração, o poeta ainda articulará, como veremos, o vigor crítico do “erro” com a potência construtiva do “ritmo”. E assim completará o percurso da transvaloração.

5 É o tema da celeberrima polaridade Apolo-Dioniso, que organiza o pensamento nietzschiano de juventude. De um lado, a pulsão apolínea, responsável pelo princípio de individuação de que emanariam tanto as belas formas artísticas quanto a individualidade autoconsciente. De outro lado, a pulsão dionisíaca, responsável pela perda da consciência individual e dissipação de todas formas, do homem ou da arte.

6 Identificando-a à vontade de potência, Nietzsche identifica a vida a seu impulso para a autossuperação, o aumento de força, o ganho de potência: “eu sou aquilo que sempre tem de superar a si mesmo”, confia a própria vida a Zarathustra (NIETZSCHE, 2011, p. 110).

7 Segundo o conhecido argumento do jovem Nietzsche, o mundo ocidental teria nascido com a morte da tragédia: a arte trágica grega seria o limite primordial do Ocidente, ao redor do qual orbitariam todos os limites alguma vez fixados pela cultura ocidental. Assim, cada gesto de recusa aos limites do Ocidente – a valorização de Herberto Helder à ciência arcana desvalorizada pela ciência moderna, por exemplo – reatualizaria sua tragicidade originária: toda experiência-limite é uma experiência trágica.

8 Este ensaio foi desenvolvido no âmbito da Bolsa de Doutorado Bolsa SFRH/BD/136035/2018, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, e no âmbito de investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Unidade I&D financiada pela FCT (UIDB/00500/2020).

# AS VIAGENS ERRANTES DE HERBERTO HELDER

## HERBERTO HELDER'S WANDERING JOURNEYS

*Solange Damião*<sup>1</sup>

---

### RESUMO

A obra poética do escritor português Herberto Helder tem percorrido diversos contextos da nação e da cultura portuguesa. O objetivo do presente trabalho é abordar as viagens errantes de Herberto Helder na obra *Os Passos em Volta*, demonstrando como o autor apresenta temas na sua obra, tais quais: o exílio, a viagem e a condição de estrangeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa. Contos. Herberto Helder

### ABSTRACT

The poetic work of the Portuguese writer Herberto Helder has been traveled many aspects of the Portuguese nation and its culture. This aims of this paper is to approach Herberto Helder's wandering journeys in the work *Os Passos em Volta*, demonstrating how the author presents themes in his work, such as: exile, travel, and being a foreigner.

KEYWORDS: Portuguese Literature. Tales. Herberto Helder

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono.  
Operação capaz de mudar o mundo...  
(PAZ, 2012, p. 21)

Toda leitura é viagem, mencionam os poetas com suas criações inspiradoras. E como “convite à viagem; regresso à terra natal” traz também “experiência, sentimento e emoção”. Nada mais natural, se dirigirmos o olhar para a poesia de Herberto Helder com um “pensamento não dirigido” (PAZ, 2012, p. 21). Metáfora sublime para aquele que se encanta com ausências e regresso. Por isso: “Volto minha existência derredor para. O leitor. As mãos” (HELDER, 2006, p. 126) num poema que estimula e convida a caminhar à frente, com ternas paragens e sem descansos, navegando oceanos e percorrendo terras e histórias.

O raro tesouro dessa vasta experiência, versada, relatada e dividida durante esses anos, faz parte de “uma fábula filosófica da experiência visual”. Reflexão perfeita no tocante ao ato de ver por meio daquilo que se olha. Ver e ser visto pelo espaço, pelo aniquilamento, pelo minúsculo. Cenários que se revelam na conexão de alteridade com o objetivo. Um entre (ver) de olhares pelo interior, olhares que proporcionam experiências impactantes e inquietantes (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 19). É assim que Herberto Helder nos situa na paisagem de suas memórias e no tempo em que decorrem, que cria sua própria posição de narrador que experiencia e divide suas experiências.

Tais experiências de *otredad*<sup>2</sup> ou da presença do Outro, remete-se a uma complexidade total, revelada na forma de genuína “estranheza, estupefação, assombro”, enfim, como “horror”. Esse sentimento em frente da *otredad* diferencia-se do terror ou do temor, visto que incorpora, no próprio ato, a “fascinação” e a “repulsa” tão comum nas narrativas místicas. A título de exemplo, alguns trechos do livro sagrado indiano, o *Bhagavad Gita*, aponta na imagem de *Vishnu*, representação da “casa do universo”, uma multiplicidade constituída tanto pelas formas da vida quanto da morte. Logo, o horror que sua revelação causa é inexplicável, assim como o bem e o mal, por isso, “nossos atos perdem peso”. O horror, portanto, ao se revelar, num mesmo tempo e espaço, como apresentação completa e ausência total, produz estremecimento porque “mostra as vísceras do ser” (PAZ, 2012, p. 136-138).

Conclui-se que a experiência do Outro atinge na experiência da Unidade, precisamente, com o que nos aparenta ser alheio ou mesmo repulsivo. No entanto, são esses encontros violentos que rompem a criação poética, olhando à sua linguagem, que é e não é sua, mas sem deixar de ser si mesmo. Para isso, encontra-se com as fronteiras do ritmo de suspensão e de interrupção no próprio intervalo experimental, combinando, dessa forma, a dualidade da *otredad*. Termina a dualidade, quando atravessamos a “outra margem” por meio do “salto mortal”, porque já reconciliados com nós mesmos: o “Outro também é eu” (PAZ, 2012, 139-140).

Do mesmo modo, é o poeta que narra “uma história na qual todas as vozes da humanidade podem ser encontradas”, pois o seu ofício é lidar com a palavra, o ritmo e a melodia (BORGES, 2000, p. 51). Sendo assim, a poesia é ritmo e uma das formas mais conhecidas de expressão, visto que aparece inicialmente como canto, pois antecede a escrita e surge antes da prosa. Ela é “a forma natural de expressão dos homens” (PAZ, 2012, p. 21), porque inicia a partir da leitura desses homens no mundo em que estão inseridos. Isso porque, na gênese do mundo, toda palavra foi metáfora (BORGES, 2000, p. 51).

A poesia, portanto, origina-se com uma narração, certamente cantada e, neste caso, o ritmo se fez necessário. Refere-se a uma maneira de perceber o mundo, amparada na relação de semelhança, pré-científica. Desse modo, a criação poética resulta da imersão na semelhança, embora seja vista na coletividade tal concepção metafórica, é somente no meio dos poetas que essa produção transforma-se em arte. Pois, o poeta se mostra como o sujeito que diferencia no caminho da semelhança uma possibilidade fundamental, um espaço produtivo eficiente. Unindo-se a este aspecto, salientamos também a apreensão do ritmo, essencial na poesia, com o objetivo de criar, a começar das palavras, imagens. Assim, “toda poesia é fundamentalmente imagem” (CORTÁZAR, 2013, p. 86-88).

Nesse sentido, para alcançar o resultado completo, o poeta dedica-se às palavras, estas que empregamos no cotidiano. Para que o poema nasça, é necessário escolher as palavras com cuidado, ter “limpeza da situação verbal”, porque “a poesia é uma arte da linguagem” e, sendo assim, algumas combinações podem criar uns efeitos que outras não criam. A isso chamamos de “Poética” (VALÉRY, 2007, p. 194). Tais exercícios podem ser vistos tanto nos poemas quanto nos contos de Herberto Helder, especialmente, naqueles de narrativa menor.

A título de exemplo, em *Os Passos em Volta*, obra contística de Herberto Helder, publicada em 1963, o poeta aborda suas viagens errantes, demonstrando temas como: o exílio, a viagem e a condição de estrangeiro. Para isso, o poeta descreve sua nação, apesar de estar ausente dela, se vê atravessado em suas fronteiras. Dessa maneira, por meio de sua escrita, nos conduz para um presente incerto, absorvido em obstáculos, e também por um passado seduzido pela tradição. Rememora, então, a sua chegada a “Antuérpia” declarando que ela

é uma cidade difícil. [...] Chegava com uma mala pequena na mão, uma dessas malas que levam duas camisas e uma escova de dentes. A mala de um vagabundo ou descobridor de cidades. [...] Nunca se chegará a saber o que viera procurar aquele homem, o que fazia ele em Antuérpia no fim de fevereiro gelado. [...] Entendemos tão pouco as belezas bárbaras da civilização. Com o doloroso propósito de descoberta, ele era apanhado nas pistas inextricáveis de uma cidade do norte. As próprias pistas interiores confundiam-se, invadidas pelo

nevoeiro. Caminhou sob o fascínio misterioso das lâmpadas que acendiam e apagavam – ele, o pequeno só, o homem feroz que vinha inspirado de muito longe e procurava –, caminhou por uma rua, e por outra depois, e foi ter a uma cervejaria. Entrou e pôs ao lado da primeira mesa a mala de descobridor de cidades. A caixa de música tocava uma canção em voga. Toda a gente bebia. O estrangeiro bebeu também. (HELDER, 2005, p. 68)

Na condição de estrangeiro percorre a cidade “sem eira nem beira”. Bêbado, descobre-se perdido, solitário e sem rumo. Logo, vaguear em círculos pela Europa faz-lhe entender a própria nação. Sendo assim, “tudo é eternamente recomeçado. Não se sabe o que se acha: “os antigos, os modernos?” (HELDER, 2005, p. 71). Tais condições angustiantes revelam que o narrador do conto também transporta o leitor por um “Lugar, Lugares” complexo, estranho e familiar. Assim sendo, o leitor passa a sentir “com a imaginação”, formula possibilidades, coloca em xeque as imagens e cenas que vai construindo na mente. Isso porque o espaço que define, embora seja um lugar variado, existe num plano diferente daquele da realidade prática (LISBOA, 2011).

Porque é preciso mudar o inferno, cheira mal, cortaram a água, as pessoas ganham pouco – e que fizeram da dignidade humana? As reivindicações são legítimas. Não queremos este inferno. Deem-nos um pequeno paraíso humano. Bom dia, como está? Mal, obrigado. Pois eu ontem estive a falar com ela, e ela disse: sou uma mulher honesta. E eu então fui para o emprego e trabalhei, e agora tenho algum dinheiro, e vou alugar uma casa decente, e o nosso filho há-de ser alguém na vida. E então a gente ama, porque isto é a verdadeira vida, palpita bestialmente ali, isto é que é a realidade, e todos juntos, e abaixo a exploração do homem pelo homem. E era intolerável. Ouvimos dizer que, numa delas, o pequeno inferno começou a aumentar por dentro, e ela pôs-se silenciosa e passava os dias a olhar as flores, até que elas secavam, e ficava somente a jarra com os caules secos e a água podre. Mas o silêncio tornava-se tão impenetrável que os gritos dos outros, e a solícita ternura, e a piedade em pânico – batiam ali e resvalavam. E então a beleza florescia naquele rosto, uma beleza fria e quieta, e o rosto tinha uma luz especial que vinha de dentro como a luz do deserto, e aquilo não era humano – diziam as pessoas. Temos medo. E o ruído delas caminhava para trás, e as casas amorteciam-se ao pé dos jardins, mas é preciso continuar a viver. (HELDER, 2005, p. 44-45)

Aqui, o leitor é convidado a participar da leitura, deslocando-se para aquele lugar em que “as pessoas eram pequenas”. Percebe-se que o “pequeno paraíso” e o “pequeno inferno” ganham vozes e falam, fazendo com que o leitor reflita sobre o que é humano, compreendendo a ambiguidade da beleza de sê-lo, a partir dos diálogos dos dois personagens. Esses diálogos vão crescendo e se transformando em conversa comunitária, visto que o conto assinala, desde o título, a diversidade de lugares e de significações que o leitor é convidado a viajar erraticamente, pois:

A poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só. A glória seria ajudar a morte nos outros, e não por piedade. A grandeza afere-se pelas conveniências do mal. Aquilo que se diz a beleza da armadilha. Pena que não pratiquem o pavor, todos. Seria o lucro do nosso emprego e um pequeno contentamento para quem está com alguma pressa em agravar. E leia-se como quiser, pois ficará sempre errado. (HELDER, 2017, p. 152)

O erro é a representação clara da nossa realidade limitada. Pois estamos condicionados a situações que nos fogem e nos impedem de controlar o que fazemos. Como bem observa Lucas Rodrigues Negri em sua dissertação, o erro é sinal de perigo: o nosso impulso pode seguir outro destino, pode desviar, pode ser dispêndio de tempo e de energia, pode ser que nada esteja feito. No entanto, se não fôssemos falhos, teríamos nas mãos todo poder sobre aquilo que fazemos, não “escrevendo torto, nas linhas direitas” (HELDER, 2017, p. 138), embora seja uma característica da natureza humana. Enfim, errar é a revelação de sermos passageiros e de estarmos exilados, porque qualquer coisa pode impedir nossos projetos.

Por isso, quando “a poesia é feita contra todos” redigir sobre Herberto Helder é também redigir contra ele: erro. Porém, “ir contra é também encontrar” e “vai-se contra indo-se com” (MAFFEI, 2017, p. 31). Logo, é necessário reconhecer essa violência contra a sua palavra, uma vez que o poeta cria sua obra na língua e na comunidade como a representação de uma violência contra elas. Por isso, há “uma violência deformadora, uma desfiguração do corpo que deve ser efetuada para que se produza a poesia” (LEAL, 2006, p. 7) e o leitor deve identificar essa violência na própria leitura que realiza e, possivelmente, encontrar uma resposta semelhante. Isso é explicitado, por exemplo, no poema abaixo do livro *A Faca não Corta o Fogo*:

a acerba, funda língua portuguesa,  
língua-mãe, puta de língua, que fazer dela?  
escorchá-la viva, a cabra!  
transá-la?  
nenhum autor, nunca mais, nada,  
se a mão térmica, se a técnica dessa mão,  
que violência, que mansuetude!  
que é que se apura da língua múltipla:  
paixão verbal do mundo, ritmo, sentido?  
que se foda a língua, esta ou outra,  
porque o errado é sempre o certo disso  
(HELDER, 2016, p. 556-557)

Aqui, a violência perpassa todo o poema e o poeta percebe a criação associada ao aniquilamento, ao rompimento de um modelo determinado. O poema, então, cria-se por uma desordem das formas e das palavras. Apreende-se que, ainda que o autor esteja descontente com o seu idioma, há a identificação com o seu pluralismo, que é contaminado pelas modificações.

Logo, é possível compreender que a ideia de língua separada é um conto de fadas, não se pode concluir que uma língua seja inviolável, sem convívios externos. No poema, observamos tal reflexão em relação à língua materna. Nessa perspectiva, percebemos que nenhum idioma é absoluto para criar a língua poética, assim sendo, violação é a necessidade de contínua purificação, transformações no interior do próprio idioma e em outros também. Leia-se no conto “Polícia”, essa violência na questão do estrangeiro na “sede do partido comunista”:

Em Bruxelas o meu trabalho era muito irregular. Só acidentalmente é que dispunha de algum dinheiro. Fazia um pouco de tudo: cortava legumes na Sobela, enfardava aparas de papel na *Nouvelle Mai on Vermeiren* ou ajudava *Chez Lamaire*, uma friture. Não tinha os documentos em ordem. Não havia quem me desse trabalho certo e suficientemente prolongado. Maurice pretendia meter-me em Clabeck, nas forjas (trabalho violento), e que por aí fosse solicitada ao ministério a carta de trabalho. Contava com a influência do partido comunista. (HELDER, 2005, p. 23)

Nesta narrativa, o estrangeiro tem o exílio como companhia, apesar de falar muito bem o francês, língua de Annemarie que abandonou seu filho de dois anos, visto que seu marido batalha na Guerra da Argélia. Mulher estrangeira que luta pela permanência como tal, visto que “a terra é enorme” e embora sem lugar para ficar, dá preferência à sua nova vida. Ainda que conquistada, essa independência sofre ameaças da polícia que persegue a todos os que na Bélgica vivem ilegalmente do mesmo modo que o personagem. Por isso, para não ser preso em Bruxelas: “Era preciso enganar a polícia. Rebentar de fome, sim, estrangeiramente, mas não perder nunca a liberdade. (E a pergunta: que liberdade?)” (HELDER, 2005, p. 27).

Percebe-se que a pergunta traz uma incerteza, um processo de transformação, assim como os estados físicos da água e suas mudanças. Isso porque a ideia sobre a qual é produzida a poética de Herberto Helder, também traz essa base “contínua de transmutação e metamorfose” (GUEDES, 2010, p. 17). Sendo assim, para Helder, o poema está sempre em movimento, cumprindo a lei da metamorfose, como ele retrata em “Teoria das Cores”:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe. O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia o que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos fatos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor - sendo o vermelho o nexa entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insidia do real e abria um abismo

na primitiva fidelidade do pintor. Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (HELDER, 2005, p. 21-22)

De acordo com o conto, Herberto Helder revela algumas particularidades de sua poética, pois para ele a lei da metamorfose é a ordem que comanda toda criação da arte. Observa-se que o pintor pintava o peixe de vermelho, porém, enquanto transferia o que via para o quadro, o peixe já não era o mesmo, porque havia mudado de cor. Ele percebe a ocorrência da transformação, no instante em que ia fixar uma imagem do peixe em um quadro. No final, o pintor compreende que nada é estático, porque até a cor do peixe se altera, já que tudo sofre constante mudança.

Com isso, o poeta revela que tais mudanças referem-se ao deslocamento. E na sua poesia todas as coisas se transformam, uma vez que são procedimentos completamente adaptáveis e mutáveis. O ato de transformação é apresentado no conto, tendo o peixe como “corpo-objeto”<sup>3</sup>, possibilitando a locomoção do que está fixo e revelando a adaptabilidade da matéria. Do mesmo modo é o poema, pois está sempre mudando, aderindo diferentes práticas de leitura contínua e aberta à transformação, que se achega, sem jamais amarrar, aos “nós de carne – lugares uns nos outros” (HELDER, 2016, p. 453).

Assim, o ofício do poeta é encarregar-se da alteração, da transmutação, como executou o pintor, que compreendeu o que se passara e permitiu a manifestação da arte. Tudo isso, porque deixou a fidelidade da obra original de lado, visto que o importante é a possibilidade de transformação, assim como o poeta faz com a própria língua materna recompondo a expressão do original na obra recriada, pois:

A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem com o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa. [...] o poema é o corpo da transmutação, a árvore de ouro, vida transformada: a obra. O poema faz-se com o corpo, no corpo, de baixo até cima. (HELDER, 2017, p. 143-144)

Tal ofício pode ser compreendido no poema “O coração”, de Stephen Crane:

No deserto,  
vi uma criatura nua, brutal,  
que de cócoras na terra  
tinha o seu próprio coração  
nas mãos, e comia...  
Disse-lhe: É bom, amigo?

É amargo – respondeu –,  
amargo, mas gosto  
porque é amargo  
e porque é o meu coração.  
(HELDER, 2010, p. 35)

Nessa tradução, entre(vemos) uma imagem nítida de violência, porém refere-se à violência de um homem contra o seu corpo. Pois bem, a “criatura” está comendo o próprio coração, embora mencione que ele seja “amargo” após ser interrogada pela prática conhecida como autofagia<sup>4</sup>. A partir do poema, nota-se que Herberto Helder é um poeta que se utiliza de tal prática também, além da antropofagia<sup>5</sup>, diferentemente da criatura que prefere apenas comer o próprio coração. O poeta durante os anos modificou diversas obras: alterando ou suprimindo textos, levando-o a destruir a sua própria criação de forma violenta. Para ele, apenas a relação com o outro permitirá que a língua se transforme na forma de um “Lirismo antropofágico” (HELDER, 2016, p. 443). No entanto, sempre haverá erros e escassez de recursos linguísticos, pois: “Acertar, através do erro feliz e de uma invenção de movimento, com a potência directa natural da poesia” (HELDER, 1997, p. 45) é seu “Estilo”.

— Vejamos: o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. Faço-me entender? Não? Bem, [...] pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-as abaixo vinte vezes. Já não significa. É um modo de alcançar o estilo. (HELDER, 2005, p. 11-13)

O claro diálogo é alternado com justificadas concepções, tal como o do “estilo” supradescrito. Percebe-se, nesse fragmento, a constatação do sentido de “estilo” com a procura de norma, o que estará frequentemente se contrapondo à ideia confusa, originada da obscuridade conflitante das experiências. O “estilo”, portanto, tornaria nestas palavras, uma forma de compor, de alcançar em harmonia, uma experiência de menos confusão.

A definição de “estilo” revela que a violência da vida não é diferente de outro modo de violência, aquela adulterada por nossas representações mentais para dar significado aos acontecimentos. Dessa forma, entre a violação do factual e a lógica com que procuramos percebê-lo e concebê-lo, fazendo uso da linguagem e de nossas representações mentais, não podemos optar por uma ou outra, pois ficamos nesse limite tensionados entre essas duas categorias. Esse limite impreciso compõe a escrita, espaço que necessita de uma estruturação, ainda que contra a vontade do sujeito. É daí que irrompe uma angústia entre a desordem da vida e a carência de comandar essa situação, por atos sensatos.

Herberto Helder, por fim, faz contínuas referências às obras anteriores, o que possibilita entre(ver) sua obra como composta de um só corpo pelos quais os componentes são particularmente distintos, deixando

o excesso na sombra. Ademais, a função metalinguística do personagem desse conto é que autoriza incluir poesia na narrativa, incorporando-a como mais um aspecto de estilo. No entanto, não apenas como objeto, mas agora como expressão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDAL, A. *Sobre regiões e desenvolvimento: o processo de desenvolvimento regional brasileiro no período 1999-2010*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 261. 2015.

BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2. ed. Trad. Davi Arriguci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GUEDES, Maria Estela. *A obra ao rubro de Herberto Helder*. São Paulo: Escrituras, 2010.

HELDER, Herberto. *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

\_\_\_\_\_. *Os passos em volta*. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ou o poema contínuo/Herberto Helder*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *As Magias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

\_\_\_\_\_. *Poemas Completos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016.

\_\_\_\_\_. *Photomaton & Vox*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2017.

JUNQUEIRA, Luiz Carlos Uchoa.; CARNEIRO, José. *Biologia Celular e Molecular*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2012.

LEAL, Izabela Guimarães Guerra. *Corpo, Sangue e Violência na Poesia de Herberto Helder*. Rio de Janeiro: Zunai, 2006.

LISBOA, Edimara. *Quem pode compreender? A performance cínica do narrador de “Lugar, Lugares”*, 2011. Disponível em: <http://aapedradetoque.blogspot.com/2011/01/os-passos-em-volta-1963-de-herberto.html>. Acesso em: 05 out. 2022.

MACHADO, Ricardo de Jesus. *Antropofagia*. 2020. Elaborada por Antropofagias. Disponível em: <https://antropofagias.com.br/antropofagia/>. Acesso em: 05 out. 2022.

MAFFEI, Luis. *Do mundo de Herberto Helder*. Rio de Janeiro. Oficina Raquel, 2017.

NEGRI, Lucas Rodrigues. *Poesia e realidade pela obra de Herberto Helder (floresta infravermelha fora)*, 2021. 338 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, 2021.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *O Labirinto da solidão*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

*Recebido para avaliação em 13/10/2022*  
*Aprovado para publicação em 23/11/2022*

## NOTAS

1 Mestranda em Estudos Literários (Literatura Portuguesa Contemporânea) pela Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP. Especialista em Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade Cidade de São Paulo – UNICID. Graduada em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Camilo Castelo Branco. É parecerista da Revista Texto Poético. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8533-7483>.

2 É a diferença dentro da identidade (PAZ, 2014, p. 9).

3 Aqui pode ser compreendido que o corpo é um objeto por ocupar o espaço, tal como uma caneta, uma mala e todo ser físico que com o próprio corpo experiencia e vivencia a realidade que o rodeia. O corpo é sujeito de seus desejos e propósitos, por isso, diferencia-se dos outros objetos tangíveis, pois percebe a realidade e percebe também a si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 3).

4 A autofagia é um mecanismo usado pelas células para degradar componentes citoplasmáticos, como organelas que já cumpriram sua vida média ou estruturas a serem degradadas durante o processo de diferenciação e desenvolvimento embrionário (JUNQUEIRA & CARNEIRO, 2012).

5 Um complexo ritual ameríndio de guerra, que envolve vingança e, como derradeira etapa do processo, a ingestão da carne do inimigo virtuoso.

# NOTAS SOBRE POESIA E ERRO EM *ONDULA, SAVANA BRANCA E A TERCEIRA METADE*, DE RUY DUARTE DE CARVALHO

## NOTES ON POETRY AND ERROR IN *ONDULA, SAVANA BRANCA AND A TERCEIRA METADE*, BY RUY DUARTE DE CARVALHO

*José Antonio Gonçalves<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

O objetivo deste estudo é verificar a relação entre poesia e erro, a partir da inserção poética de versos da poesia de matriz oral africana, de *Ondula, savana branca*, no romance *A terceira metade*, do angolano Ruy Duarte de Carvalho.

PALAVRAS-CHAVE: Ruy Duarte de Carvalho. *Ondula, savana branca. A terceira metade*. Poesia angolana. Errância.

### ABSTRACT

The aim of this study is to investigate the relation between poetry and error after the poetic insertion of verses of African oral tradition poetry off *Ondula, savana branca* in the novel *A terceira metade*, by Angolan author Ruy Duarte de Carvalho.

KEYWORDS: Ruy Duarte de Carvalho. *Ondula, savana branca. A terceira metade*. Angolan poetry. Wandering.

Em 2022, a recolha de poesia oral de matriz africana, *Ondula, savana branca*, do angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010), ganha uma edição brasileira, exatos quarenta anos após a sua primeira edição, publicada em Portugal, pela Sá da Costa, em 1982. Na nova edição, publicada pela Círculo de Poemas, está incluído o integral da edição portuguesa seguido de *Observação directa*, outra recolha poética de Ruy Duarte, originalmente publicada pela Cotovia, também de Portugal, em 2000. No ano de 2021, celebraram-se os 80 anos de Ruy Duarte de Carvalho e cá estamos enredados num nó de datas e de idades, como o próprio autor gostava de referir. E isso é sintomático para repensarmos a posição deste angolano em 1982. Havia cinco anos que publicara os três contos de *Como se o mundo não tivesse leste* (1977), a sua inserção na prosa que só retornaria a praticar na transição da prática etnográfica — que perseguiu dos idos dos anos 80 até culminar com *Vou lá visitar pastores* (1999 [2000]) —, para a ficção da trilogia *Os filhos de Próspero: Os papéis do inglês* (2000 [2007]),<sup>2</sup> *As paisagens propícias* (2005) e *A terceira metade* (2009). Obra emblemática, de uma antropologia com contornos poéticos e literários. Assim o é, inversamente, o título de uma recolha como *Observação directa*, suscitando uma poesia com contornos antropológicos. E o mesmo embate ou a mesma tensão não deixaria de demarcar outras divisas da obra de Ruy Duarte de Carvalho. Como podemos perceber, a própria deambulação pelos títulos da obra de Ruy Duarte já induz a uma errância pelas paisagens do outro. E como veremos adiante, uma errância por uma lavra interconectada e/ou talhada pela intratextualidade, a partir da inserção poética de versos da poesia de matriz oral africana, de *Ondula, savana branca*, no romance *A terceira metade*.

Suscita no projeto literário de Ruy Duarte de Carvalho o investimento em uma linguagem não só poética mas filosófica, que conduz à “clinamens” — ruptura às atomizações (racismos, segregações), dar “erros no sistema” (CARVALHO, 2009, p. 100)<sup>3</sup> —, propostos na interlocução com um mucuíssio das pedras, Trindade, o protagonista do romance *A terceira metade*. Assim é a estrutura narrativa do último romance de Ruy Duarte, marcada pela errância das migrações de bantos e brancos, nos espaços de fronteira, dentro e fora de África, vaivéns conduzidos pela prosa poética e pela poesia em prosa. Para ouvir o outro africano, representado na interlocução com Trindade, a economia narrativa não está ao alcance do autor angolano, sempre expressivo e derramado — uma prolixidade à medida do alcance da longa duração, da ocidentalização do globo, da globalização, que produz tanta desmedida e cujo devir à alteridade a História oficial ainda não alcança. Aqui temos uma situação cabal: os erros do ocidente induzem Ruy Duarte de Carvalho e os africanos representados em sua obra à errância. Em *Vou lá visitar pastores* (2000), por exemplo, segundo o narrador, para a burguesia angolana, o modo de vida errante dos pastores kuvale, que circulam gado e leite, no deserto do Namibe, é visto como um círculo vicioso de “vagabundos errantes”, que

não são obrigatoriamente tão pobres assim e eles formam as populações do comum que talvez melhor tenham sabido e podido resistir ao descalabro nacional. E ninguém melhor que eles, porque actuam à sua maneira, saberá extrair rendimento deste deserto, destas estepes sobre as quais aliás se poderá fazer tudo em nome do progresso e do desenvolvimento, inclusive destruí-las, mas não seguramente transformá-las em permanentes ‘campos verdes.’ (2000, p. 124-125, grifo do autor)

A disposição irônica da noção de “progresso” lida por Ruy Duarte de Carvalho, em relação aos pastores e a sua pradaria, pode ser compreendida como uma zona de apartação, uma fronteira contextualizada entre nós (o Estado-nação angolano) e eles (os povos tradicionais). E a situação de insularidade e desamparo social, oferecida pelo “descalabro nacional” ou os “regimes de historicidade” (CHAVES; CAN, 2016, p. 15, 22) em África ou ainda o processo de globalização, impreterivelmente, posiciona os kuvale como povo que “nem se sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum erro” (ARISTÓTELES, 2005, p. 32). Isso conduz à percepção de que o mau fado dos povos pastoris não é causado por vício de errância, o seu nomadismo, mas por uma sucessão de erros de um sistema que precisa ser questionado. A região de fronteira do sudoeste de Angola, na qual Ruy Duarte de Carvalho investigou juntos aos kuvale, já estava em conflito com os colonos portugueses, desde 1941, na guerra do *kalombola* (em língua banta o equivalente a arrancar tudo). O gado dos kuvale foi espoliado pelo Estado colonial português com a justificativa de um não-pagamento de impostos. Essa população, que foi tanto exterminada como desterrada, viveu um pós-guerra antes mesmo de Angola iniciar a luta pela independência. No entanto, na visão de Ruy Duarte de Carvalho, a libertação angolana representa uma espécie de passagem de bastão interestatal entre Portugal e Angola, em função de uma hegemonia do sistema ocidental. Este tipo de cenário se repete pela zona austral africana, mas não só. E esta é a tônica de *A terceira metade*, aferir os contornos da tensa relação entre civilização e barbárie, contestada, contrastada pelo intertexto com a poesia sapiencial de *Ondula, savana branca*, que se apresenta como pensamento emancipador, efetivamente universal e de resistência aos poderes instituídos. Em especial, os versos, aforismos ou orações poéticas de povos pastoris do noroeste de África, da região do deserto do Saara, recolhidos por etnógrafos, nos anos 1960; o épico “Koumen”, do qual advém a epígrafe do romance:

E agora que tomaste  
o leite do saber  
diz-me, Silé, da corda que te exponho  
quais são os nós vazios  
os nós misteriosos  
os investidos nós e o nome destes (2022, p. 86)

E “Bambara”, de onde deriva o título da recolha, “Ondula, ondula / savana branca / até que tudo se confunda em ti” (2022, p. 59), imagem afim à paisagem móvel do deserto; além de passagens significativas, como “Uma atenção sem fé engendra o esquecimento / e o esquecimento é que apadrinha o erro” (2022, p. 58) e “Cada conquista provém de outra conquista / e a posse da ciência é discernir / como se entrança nelas o saber” (2022, p. 58), que serão recuperadas mais à frente.

Como as datas das primeiras edições evidenciam, mas não custa ressaltar, *Ondula, savana branca* foi publicado durante a guerra civil angolana (1975-2002) e *A terceira metade* já no período pós-guerra. Autor de expediente idiossincrático, a narrativa de Ruy Duarte de Carvalho é também determinada pela errância advinda da literatura de viagens e das rondas na prática antropológica, bem como pela cinematografia, em especial, o filme *Nelisita: narrativas nyaneka* (1982). “Este filme manifesta a atenção, expressa em toda a obra do autor, pelos que ficam de fora da equação do progresso arrumados como ‘tradicionais’, constantemente esquecidos ou na mira da uniformização (captura do Estado)” (LANÇA, 2019, p. 143). Destarte, o autor fez da sua incursão enquanto realizador um desafio às práticas antropológica e etnográfica e seus logo- e etnocentrismos. Um perro, portanto, à busca pelas diversidades, reforçado pela escassez material, e pela guerra civil, que a partir dos anos 1990 forçaria o autor a não mais rodar, filmar, mas apenas utilizar a linguagem do cinema e o referencial construído daí como processo mental para repensar o modo como narra a história e a identidade, a cultura do outro ao mesmo tempo que também narra a sua.

Do mito de Nelisita ou Nambalisita — herói de uma alma ou uma racionalidade comum a todos os tipos de homens, quer dizer, de todas as cores e credos — surgirá a palavra metamórfica “*eu sou aquele que se gerou a si mesmo*” (2009, p. 408, grifo do autor). Antítese à epistemologia que é a marca do hemisfério do observador — o Norte hegemônico, encantado com a sua imagem narcísica —; já o hemisfério do observado, o Sul em subdesenvolvimento, lida com os seus demônios, por vezes às voltas com os muitos nomes que o diabo tem. Algo que o próprio narrador de Ruy Duarte de Carvalho constatou, no diálogo travado com Riobaldo, em *Desmedida*, no capítulo “Esse Dr. João...” (cf. 2010b, p. 115-117), deste livro sobre crônicas de viagens pelo rio São Francisco. Inclusive, a própria ideia de haver uma “terceira metade” seria um erro, uma desmedida; mesma situação partilhada pela noção rosiana de “terceira margem”. O erro, o desmedido então enquanto necessidade, oportunidade formidável para ir ao encontro da alteridade, da “outridade”, incluindo aí o outro que há em nós. Enfim, mas não é um ser infernal que o autor angolano tem a propor em *A terceira metade*. A sua profanação, pensando aqui com o conceito de Giorgio Agamben, atende por Nambalisita, palavra da terra, narrativa mítica dos nyaneka. No romance, essa construção oral coletiva é alçada à condição de “um texto dupla ou triplamente intermediário entre si mesmo e um ouvinte, e não um leitor” (2009, p. 178), demonstrando, assim, que há outros modos de

conhecer no mundo sensível. Esteticamente, a palavra de Nambalisita surte o efeito esperado por pensadores como Achebe (2012), na expectativa de poder dizer o seu verdadeiro nome e de celebrar uma presença sociocultural do negro. E mais: contrária a “um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 18), podemos pensar e perceber que a palavra metamórfica de Nambalisita, a sua autognose, ontogênese e artesanaria, também é uma das “formas de inscrição de sentido da comunidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 18). O que quer dizer que, junto ao autor implícito, dialogando com Trindade, podemos ouvir e conhecer, aprender “a palavra dos nyanekas”, dos não-ocidentais e ou ocidentalizados; valor que amplia a noção de angolidade para além daquilo que está disponível nos arredores da capital Luanda — “cidade das letras”, na expressão de Ángel Rama, pensando outras latitudes. A “palavra metamórfica” de Nambalisita surge num momento estrutural da narrativa, o capítulo “Dos nós da palavra”, em que o autor, na condição privilegiada de artífice, e por isso, ouvinte, atinge certo grau e/ou valor de autenticidade, pois ao nos disponibilizar o texto mítico de Nambalisita, contado por Trindade, revelaria uma verdade de representação do outro<sup>4</sup>, os seus limites, mas também a sua legitimidade enquanto palavra da terra. Trabalhando com o impossível — apreender “o todo” alheio —, em nossa hipótese, Ruy Duarte parte de um “mundo ininteligível”, construído pelo pensamento ocidental para silenciar o Negro, a sua história e cultura, civilização e humanidade — processo de redução estrutural do outro por via da animalização —, para questionar essa sobreposição do ocidente sobre o espaço outrem. Temos os exemplos clássicos da literatura imperial de Conrad, Hegel, San Bruno, que produziam representações aberrantes dos africanos (CARVALHO, 2010b; CHAVES; CAN, 2022). Se a fisionomia da epistemologia ocidental não prevê a alteridade do outro, do negro, do indígena, do não-ocidental, em geral, “¿Qué puede ser un conocimiento que no tiene ya como correlato la apertura al mundo y a la verdad sino solamente la vida y su errancia? ¿Y cómo pensar un sujeto sino a partir del error?” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

É questionando esse tipo de produção de “espaço de ficção” (2009, p. 183, 239, 293) — de uma (re)invenção do outro à revelia da História e enquanto vazio demográfico, precedente à invasão do Eu ocidental —, que Ruy Duarte de Carvalho irá investir a sua atenção. O seu pensamento, inclusive, encontra paralelo com o texto de Cusicanqui (2008), no qual a autora discute sobre o “potencial epistemológico da história oral”, ou seja, da oralidade enquanto vetor de questionamento e possível resposta crítica à História oficial: da ruptura com o paradigma ocidental, que confina o saber do outro a determinada condição de inferioridade, à medida que a alteridade é alienada e instrumentalizada, até a própria descolonização da História. O exemplo paradigmático escolhido por Cusicanqui é o conto “El etnógrafo”, de Jorge Luis Borges, coincidentemente, uma das muitas atividades de Ruy Duarte; e entre o que um pesquisador desse cocar deve ou não revelar sobre

o outro, é preciso aprender a ouvir e lidar com a alteridade. Isso quer dizer que, pensando com Glissant (2021) e sua *Poética da relação* — palavra que une poesia e ética no mesmo termo —, o avaliador, no campo epistemológico do outro, deverá conviver com uma impossibilidade: que é o limite sobre o que e como dizer sobre o outro, a sua condição estremada. À medida que um sujeito como Ruy Duarte de Carvalho que não nasceu em África, nem é um dos pastores kuvale, e que seu texto etnográfico, por isso mesmo, se constitui como ficção sobre o outro, não poderá dizer tudo a respeito desse povo. Será que conseguiria dizer tudo o que sabe sobre os brasileiros? Sequer tentou, quando viajou pelo Brasil, justamente porque não gostaria de ver ou ler investida similar, tentando encerrar os vários povos que habitam Angola, África, num essencialismo errôneo. Com essa percepção do inteligível, torna-se impossível “cobrir”, “dominar” e cobrir para dominar o espaço do outro. Bem como descrever todas as etapas de fabricação e de consumo de um cigarro *Gitanes* seria, em linhas gerais, algo impraticável, como valiosamente nos professa Vargas Llosa — baseado em Claude Simon —, em *Cartas a um jovem escritor* (cf. MORAES, 2009). A própria presença do autor, Ruy Duarte, de seu narrador, na condição de autor implícito já seria o índice de impossibilidade de narrar tudo sobre o lugar do outro. Evidentemente, os cigarros, mas também o outro, em especial, o não-ocidental, tende a ser reduzido à condição de mero objeto. Situação incômoda que a prática antropológica de Ruy Duarte de Carvalho visa perscrutar.

Retomando o texto de Cusicanqui (2008), haver uma historiografia a partir do campo da alteridade significa “una radical crítica frente a todas las conceptualizaciones generadas a partir de paradigmas basados en la homogeneidad de la sociedad” (CUSICANQUI, 2008, p. 170), pautada pela exclusão social e repressão estatal, herdeiras, evidentemente, do colonialismo. A alternativa à opressão colonial frisada por Cusicanqui é recorrer aos saberes pré-coloniais: memória coletiva advinda da mitologia, da oralidade. Ao antropólogo cumpre superar o mito da intraduzibilidade para atender às necessidades da coletividade avaliada. Ou será que o observador deve conviver com mais essa impossibilidade? E como esse consciente não-ocidental, contra-hegemônico pode produzir uma afetação da gramática política vigente? A estética de fronteira de Ruy Duarte nos ajuda a entender isso, no modo como o autor se vale de um “pragmatismo” aprendido com os povos tradicionais africanos, processo inverso ao usual, ao utilizá-lo para afetar a língua portuguesa, via de expressão oficial e nacional, cuja performance seria assim alargada. Nesse estranhamento, em princípio, de gosto duvidoso, forja-se, assim, “uma tentativa de ultrapassar, tornando-as inadequadas, as categorias da literatura e da antropologia, em nome de uma ideia de poesia como espaço aberto e totalizante, capaz de produzir aquela reconciliação entre livro e vida que estaria na origem do sonho etnográfico” (MICELI, 2016, p. 58). Reconciliação entre conhecimento e vida, pois então, nesta etapa da Terra, marcada pelos movimentos migratórios e desenvolvimentistas dos homens, no qual vigora um discurso afinado com a expansão ocidental, cujo progresso suprime o de outros povos, grupamentos e sociedades não-ocidentais.

O erro prefigura no âmago de quem interroga, como o antropólogo, que é Ruy Duarte de Carvalho e que, “inversamente” errando, está “recorrendo a materiais que reportam cosmologias e cosmogonias africanas, bantus e outras” (2009, p. 422), visando a representatividade daqueles que porque “derrotados”, precisam refazer constantemente o caminho, para não sucumbir perante as muitas guerras e fomes que, em África, apenas reduz a possibilidade de sobrevivência de povos que não dispõem “nem das instituições, nem das gramáticas [...] da ocidentalidade de quem manda, domina e dispõe...” (2009, p. 45). Essa é uma das muitas passagens que compõem o romance *A terceira metade*, ouvido pelo autor implícito e contado por Jonas Trindade, um mucuíssu, indivíduo pré-banto, de um recorte étnico menos-prezado tanto por brancos como pelos próprios bantos. O mais-velho, de oitenta e poucos anos, nascido em 1922, foi atravessado por vários períodos da história recente de África, de Angola: do colonial ao pós-guerra civil.

Os diálogos entre o mais-velho Trindade e o autor implícito, às margens do rio Kunene, simbolizam uma recuperação da história oral do sudoeste angolano, que se estende à zona austral (Namíbia, Santa Helena, Cabo das Agulhas), e culmina com uma proposta emancipadora em relação ao humanismo ocidental, um programa Neoanimista, tencionando uma “alternativa” à condição de insularidade e penúria vivida pelas populações dessa região de fronteira. Até poderíamos erroneamente definir o gesto do autor como um ato de “socorrer” o outro africano, espelhando-se no mito do salvador da pátria, mas a função da narrativa de Ruy Duarte de Carvalho vai além e visa questionar os limites da ideia de autonomia e de autodeterminação que, na visão do autor, raramente são garantidas pelo Estado angolano aos povos tradicionais africanos. Ruy Duarte já se perguntou “Em quem pensam os políticos? (1994)” e “Em quem pensa quem ‘responde’ pelo ‘observado’? (2002)”. Na ausência de uma resposta efetiva e imediata, o autor angolano manteve como alternativa e convicção, pertinente ao discurso dominante a ser questionado, “A tradição oral enquanto recurso e referência para uma actuação poética interveniente (1990)”, no liame entre “Poesia, cinema e antropologia, três pólos de um exercício de acção (1990)”<sup>5</sup>. Ao que parece, para transpor essas observações para o plano do Outro seria preciso encontrar uma forma de inscrever a alteridade africana no “arquivo cultural do ocidente” (SAID, 2011, p. 101). A saída seria proceder à desmedida, um corte produtivo ou a uma “cesura na narrativa da modernidade”, como define Bhabha (1998, p. 339). Com efeito, o negro passaria a poder narrar a própria identidade, com os seus próprios saberes etc. E por que não a narra? Porque o espaço colonial é “a terra vazia ou deserta cuja história tem de ser começada, cujos arquivos devem ser preenchidos” (BHABHA, 1998, p. 339). Essa é a ontogonia da nulificação do negro pela suposta primazia civilizacional do ocidente. O pensamento humanista, além de não prever o outro, pois nesse paradigma só haveria um modo de definir a identidade, não permite ao outro que os seus discursos sejam contínua e contigualmente conduzidos por esse outro, valendo-se “de todos os seus sistemas, produ-”

vo, representacional, educativo, jurídico, lúdico, cultural” (1995, p. 235); e aí, restaria ao outro, ao negro, no caso, e nesse cenário, a sublimação a um sistema que age paulatinamente com violência porque pautado numa ideia de “superioridade civilizacional” (CHAVES; CAN, 2016, p. 16, 26).

À medida que o paradigma humanista opera numa clave de etnocentrismo, é possível, inclusive, voltar a “encarar a produção literária africana como uma espécie de produto neo-colonial” (LEITE, 1998, p. 13). E isso, especialmente, porque o lugar do autor, e do crítico acadêmico, no caso de Ruy Duarte de Carvalho, (ainda) se dá “inevitavelmente dentro dos arquivos eurocêntricos de um ocidente imperialista ou neocolonial” (BHABHA, 1998, p. 43). Assim o é também a performance dos Estados-nação em Angola, cuja democracia permanece orientada pelo modelo ocidental de civilização, mesmo no pós-independência. Trata-se de um Estado africano “ao serviço de uma máquina que só entende uma maneira de ser homem com direito a direitos e o resto está condenado à condição de folclore...” (2009, p. 401). E isto porque, na esteira do pensamento humanista, e sua historiografia, que nulifica o negro,

o mundo tinha sido feito para uso deles [os ocidentais] e, em nome de Deus e da civilização, estavam autorizados até a reduzir todos os outros seres humanos do mundo ao estatuto de animais domésticos treinados para lhes legarem depois a herança envenenada dos seguimentos pós-coloniais, estados modernos definidos por fronteiras políticas coloniais historicamente recentes e alheias aos diferentes e muitas vezes distintos grupos ou sociedades envolvidos ou retalhados, e portanto sem nação ou arranjo plurinacional constituídos à data das independências, a que se exigiu de pronto o desempenho de estados-nação (2009, p. 403-404)

Para desalienar e descolonizar a História, seria preciso apostar numa “narrativa dialética” entre história, memória e testemunho — um “lugar de memória”, no termo de Pierre Nora (1985 *apud* FONSECA, 2002), gerando uma “historiografia difusa” porque relacional, afim a uma construção coletiva. A epistemologia ocidental está “arquivando” a alteridade, seja porque subentende que é “preciso acabar” com o outro africano (2009, p. 46), seja porque quer reduzi-lo a mero informante (2009, p. 248-249), antes de seu completo desaparecimento enquanto diferença cultural (2009, p. 268). Resta, então, acessar este “arquivo”, para encontrar, na memória coletiva do outro, práticas que viabilizem a possibilidade de um paradigma emancipador. Contra um exercício de memória acrítico, imposto pela concepção humanista do sensível, é preciso superar a “intraduzibilidade” que marca a assimetria entre o saber institucional e o saber do outro avaliado. A inversão é almejada, usualmente, por cientistas sociais do campo das epistemologias do Sul, e a aposta na relação entre história e texto mítico, possibilita recuperar uma “memória outra”, algo que extrapolaria, inclusive, o alcance da historiografia clássica, superando ou questionando o exclusivo historicista, que costuma conter a sua própria crítica e afinidades. Com efeito, “[l]a conexión mito-

-historia recupera así su valor hermenéutico y permite descubrir el sentido profundo de los ciclos de resistencia india, en los cuales la sociedad oprimida retoma su carácter de sujeto de la historia” (CUSICANQUI, 2008, p. 169).

Em *A terceira metade*, o mito de Nambalisita é fundamental para a resposta crítica que Trindade e o autor implícito endereçam ao pensamento humanista ocidental. Mas, para chegar a esse ponto da narrativa, ao livro, especialmente ao *romance austral* de Trindade, para introduzi-los, naturalmente, teve de se imprimir um percurso. A intolerância e a predação promovidas pela razão ocidental em relação ao espaço do outro é senão “lugar então para o erro, o engano e o mal...” (2009, p. 408) — tal qual o espaço colonial de que fala Bhabha (1998). Para enfrentar esse impasse é preciso reconhecer que “a história é o arquivo, é o desenho do que somos e deixamos de ser” (2009, p. 407). O desmantelamento da identidade do outro, o não-reconhecimento da alteridade do outro, é apenas um indício de que a narrativa da humanidade, única e exclusivamente, à guisa do pensamento humanista é “um programa de devir que a história não alcançava...” (2009, p. 74). Na contracorrente da expansão ocidental, há a epistemologia de um nomadismo circular, como os dos pastores kuvale, e uma poética da errância, pautada no contato dialético com o outro, como o faz o autor implícito de Ruy Duarte com Trindade. Pensando com Glissant, em especial, o capítulo “A errância, o exílio” de *Poética da relação* (2021), se a raiz (o paradigma ocidental) é monolíngue, o rizoma (a alteridade do outro) é multilíngue. Assim, a identidade é (re)construída na relação entre linguagens, palavras, culturas, gramáticas. E “isso porque o pensamento da errância é também o pensamento do relativo, que é o transmitido, mas também o relatado. O pensamento da errância é uma poética, e que subentende que, em determinado momento, ela se diz” (GLISSANT, 2021, p. 42).

É para ganhar “a consciência dos erros...” (2009, p. 388) cometidos pelo humanismo ocidental, pela espoliação colonialista, na zona austral africana, mas não só, que o autor implícito de *A terceira metade* vai ao encontro das “memórias” de Jonas Trindade. Como nos diz Hampaté Bâ, “Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168). E é de Hampaté Bâ a tradução para o francês do texto “Koumen”, que integra *Ondula, savana branca* e que estrutura *A terceira metade*. A própria divisão da recolha de poesia oral em “versões, derivações e reconversões” pode ser equiparada à divisão do romance em três livros: as versões do povo à sua história (Livro I), transmitidas por Trindade, na posição de mediador de culturas, banta e branca; as derivações dos personagens (Livro II), inclusive a do autor implícito pelo Cabo das Agulhas, Califórnia e Swakopmund, e cujos cadernos do autor se imbricam com os do narrador, no recurso à metaficção ou à “autocolocação”, na acepção de Ruy Duarte; e, por fim, as reconversões (Livro III), a partir das quais se situam as inserções da poesia e do cinema “etnográfico” ressignificados. Entretanto, como um poema responderia a uma noção de arquivo? Em nossa hipótese, o último romance de Ruy Duarte de Carvalho encarna o próprio programa

neanimista que propõe, à medida que a narrativa se situa numa fronteira entre “a palavra que demonstra e aquela que representa...” (2009, p. 383), e cuja forma, romanesca, pode ser definida como “um programa de acção urdido para questionar o paradigma humanista” (2011), mas não só, veremos. E isso se dá “exactamente em função do espaço que concede a outra voz, que com a primeira estabelece um jogo de troca de identidades que deixa espaço à imitação, à paródia, ao *pastiche*” (MICELI, 2011, p. 100, grifo da autora), mas também a inter- e a intratextualidade, e ao recitar. A recitação enquanto ato e ou exercício poético, mas também de citação e de transcrição, em linha e em verso, de textos de matrizes orais africanas. Quer dizer, o romance de Ruy Duarte opera esse jogo, revelando propriedades de uma “arte de arquivamento e de transmissão assumidas pela palavra falada e ouvida” (FONSECA, 2016, p. 13). Foi a pretexto de recolher fitas supostamente com rezas gravadas por Trindade (2009, p. 18), que o autor implícito foi ao seu encontro, no Kambeno, no sudoeste de Angola. Mas por que Trindade quer se gravar? Esse será o cenário de escuta do outro no romance, cujas memórias de Trindade chegarão ao momento em que o mucuísso se encontrou com o autor implícito. Essa complexidade espaçotemporal, modulada pela transumância afim à circulação dos pastores no deserto, determinará o ritmo e a estrutura errante de *A terceira metade*. As fitas, assim como o cigarro *Gitanes*, são um objeto — e estarão vazias, descobrirá o autor implícito no final do romance. O mais importante é o porquê Trindade queria gravá-las, o que o aflige. A vivência de Trindade enquanto serviçal, cozinhando em acampamentos para exploradores e cientistas ocidentais, revelará o poder envenenante do cozinheiro (2009, p. 101), cuja resposta crítica fará o ocidente, entre aspas, provar de seu próprio veneno. Dar “erro no sistema”, poder do *clinamen*, surge do aprendizado de Trindade enquanto cozinheiro, ofício que

lhe garantiu escutar e arquivar muita palavra sábia, por esses matos fora e sem dúvida mais do que tendo ido à escola, conforme onde foi estando, com quem, em que fase do roteiro de experiências e de configuração de consciência, da sua constituição como pessoa, quer dizer, conforme o que viu, ouviu e discerniu, e o que inscreveu na parte de si mesmo que nem o próprio controla e no livro de assentos dos alcances, das evidências reconhecidas e retidas para balizar juízos, decisões, e colocações presentes e futuras... (2009, p. 62)

Qual será *O sabor do arquivo*? Para Farge (2009), que já trabalhou com Foucault, é “uma errância por meio das palavras de outro” (FARGE, 2009, p. 119). Na visão de Foucault, o arquivo é um acesso às linguagens disponíveis e ao dizível. E por que falamos de arquivo se estamos em busca de uma interpolação entre poesia e erro? Porque buscamos evidenciar o “modo original de textualização da ‘oralidade’” (LEITE, 1998, p. 36) empreendido por Ruy Duarte de Carvalho. O oral textualizado é inscrito na poética do autor angolano tanto no recurso à cenarização, que prevê a escuta do outro, como na intertextualidade com a poesia de matriz tradicional africana. Dos aforismos aprendidos com um “amigo Tom”, Trindade “registava, guardava,

arquivava, porque sabia que não tardaria a hora de entender como era tudo, um dia” (2009, p. 171). Esse dia se dá quando Trindade, junto e ao serviço de um naturalista sueco, nos anos 1980, irá atravessar a zona austral africana, até chegar ao Cabo das Agulhas. Aí, ao se deparar com a paisagem, o muçulmo perceberá que a geografia do mar também o pertence e não apenas a do deserto. Um momento derradeiro, similar ao segmento de “Koumen” no qual o pastor Silé Sadio está “na matriz do mundo”, e como se o encontro dos oceanos Atlântico e Índico, nas Agulhas, equivalesse a estar “na fronteira do saber dos homens” (2022, p. 84). Essa percepção é acompanhada de um sonho, corte onírico, que indicia uma “terceira metade” na narrativa, e o “roteiro de experiências”, supracitado. A mancha gráfica, nessa passagem de *A terceira metade*, o capítulo “Da gravação do rosto 2”, incorpora inscrições cinematográficas, incluindo “plano anterior”, “flash-backs” e “vozes off” — este último, um recurso que reforça um cenário de escuta do outro. É nesse campo onírico que Trindade, enquanto destinatário da epígrafe do romance, provará o “sabor do arquivo”, pois, se desfazer nós é galgar conhecimento,

uma atenção sem fé engendra o esquecimento e o esquecimento é que apadrinha o erro..... cada conquista provém de outra conquista e a *posse* da ciência é discernir como se entrança nelas o saber..... os nós vazios..... os nós misteriosos..... os investidos nós e o nome destes..... [...] a ciência há de surgir espontaneamente como aos lábios do neófito ocorre o *sabor do leite* (2009, p. 359-360, grifos nossos)

É neste “enquadramento de *posse*, reconquista pela distância, que se esboça uma nova proposta poética” (LEITE, 1998, p. 135, grifo da autora), e desvelam-se os “nós da palavra” (2009, p. 410-411), para objetar a razão humanista. Estes e outros versos são transcrições de Ruy Duarte de Carvalho a partir do acesso que fez ao arquivo etnográfico legado pela expansão ocidental. Por isso nossa aposta no termo “arquivo” como chave de leitura dos intentos do programa neoanimista; de como seria possível tencionar a inscrição do outro a partir da “escrita de si”, dentro do paradigma ocidental e o questionar. Se “a história é o arquivo, é o desenho do que somos e deixamos de ser”, reiteramos, por enquanto, para haver a autoinscrição do outro “o atual ainda é o esboço” (2009, p. 407). Esta seria a contribuição de Ruy Duarte, a sua “proposta poética” a partir da situação de “autocolocação” por ele tão insistida.

A questão da autocolocação parece ter sido o posto encontrado por Ruy Duarte de Carvalho para ganhar entrosamento com o “arquivo” da alteridade africana. Partindo de Angola e não do hemisfério norte, como tantos viajantes e cientistas em busca do outro, o próprio Ruy Duarte passou a se entender enquanto alteridade, posicionando-se como um outro em relação aos observadores da série ocidental e ocidentalizada. Assim o seu devir passaria a ser em busca de uma “razão angolana” antinômica a uma razão imperialista. Além disso, como e por que inscrever um analfabeto (ou quase) no paradigma ocidental, e fazer isso sem “interpretar” esse outro

como exótico? Se a historiografia ocidental reduziu o espaço do outro africano à anomia, o percurso de autores como Ruy Duarte, que possui a sua “meia-ficção-erudito-poético-viageira”, procurou inverter a colonialidade inerente a certo pensamento humanista, bem como rasurar a “imagem da África encerrada no mato” (CHAVES; CAN, 2016, p. 18). Foi a partir da experiência e do aprendizado com “gente de matos e de grotas, de roças e capinzais” (2008, p. 13), que o autor angolano forjou a sua “literatura de fronteira”, que entendemos como uma das linhas de fuga para ele chegar à formulação neoanimista. Apesar disso, o termo “fronteira” não ganha a mesma força e atenção, que há no romance, noutros textos do autor sobre o neoanimismo. Se a literatura de fronteira é uma disposição em relação à linguagem tal qual é o entendimento de Foucault sobre “arquivo”, o neoanimismo intenta proceder a uma releitura dos saberes da alteridade, “ouvi-los” em busca de paradigmas emancipadores advindos daí, do campo do outro. Parece-nos, que há nos últimos escritos de Ruy Duarte uma substituição paulatina de sua obsessão pela questão da “fronteira” para investir na expressão “paradigma”. É uma palavra que se reafirma nos textos “Tempo de ouvir o outro... (2008)” e “Decálogo neoanimista (2009)”<sup>6</sup>. Ouvir a alteridade é “socorrer-se” e solidarizar com a causa do outro. Questionar-se sobre as implicações de seu afazer é o gesto de alguém que está

procurando antes tentar descortinar e extrair o que poderá estar por detrás dos *documentos etnográficos* que foram utilizados, se existirem, ou dos textos produzidos sem que os seus autores tivessem[em] em conta a hipótese de poder existir qualquer outro paradigma susceptível de merecer alguma consideração..... uma releitura, portanto, que ensaiasse agora outra perspectiva, uma perspectiva, precisamente, que tivesse em conta outras maneiras de o homem ver a sua relação com o resto da criação, que conferisse, assim, uma importância e uma pertinência diferentes a paradigmas outros que não o paradigma humanista ocidental que se impôs, dominou, e impera a partir daí em exclusividade..... (2011, grifo nosso)

Introduzimos a citação com certa carga afetiva, mas parece que foi essa sensação de liberdade a solução encontrada por Ruy Duarte de Carvalho, para buscar uma componente ausente na composição da ideia ocidental de identidade: a solidariedade com a causa do negro, do outro. Ao que parece, a recíproca só passou a ser verdadeira, quando o cientista que há em Ruy Duarte estendeu a noção e a sua posição de autocolocação para a própria necessidade de fazer esse acesso ao arquivo, e vasculhar “a outridade que se encontra guardada no acervo da tradição ancestral” (PADILHA, 2002, p. 251). A heurística do autor angolano, que assume a releitura dos saberes do outro, a partir do que está escrito pelo saber ocidental sobre o saber do outro (2009, p. 407), as etnografias, mas não só, envolve “uma abordagem etnográfica dos arquivos, entendidos como lugar de encontro — e de dominação — entre culturas, saberes e instâncias de poder” (HEYMANN; NEDEL, 2018, p. 10). Seria um erro para alguém que é antropólogo uma mistura de categorias,

entre projeto pessoal e profissional, mas foi o que aconteceu na experiência de Ruy Duarte desde o Namibe. Esse rompante estético, provavelmente provoca uma mudança no tipo de observador ocidental e ou ocidentalizado. A vanguarda das atividades de Ruy Duarte de Carvalho, concentradas no polo popular, representa uma mudança de disposição em relação ao poder do arquivo, “um saber criado a serviço da lei e dos governos” (HEYMANN; NEDEL, 2018, p. 7), mas que deveria ganhar outro uso, em favor do povo, como defende o autor angolano, de modo ferrenho:

Criticando ou combatendo o paradigma humanista e prognosticando a recuperação de políticas do equilíbrio, os neoanimistas pretendem antes recolocar o desempenho e a livre existência das pessoas em equilíbrio, precisamente, com os interesses comuns das pessoas, de todas as pessoas e de toda a criação. (2010a)

Mbembe (2002, 2019), atento à questão do arquivo, faz aproximação interessante entre fronteiras e paradigmas, quando contrasta a ideia ocidental de liberdade de movimento à mobilidade na África pré-colonial, a ser reexaminada, e diz: “queremos reunir os arquivos do mundo em geral, não apenas os documentos ocidentais” (MBEMBE, 2019). E aí, é interessante que o autor camaronês vai questionar os limites do arquivo ocidental, porque não prever o outro é já uma fronteira, um abismo. A obra de Ruy Duarte de Carvalho é pautada por uma obsessão pelo espaço, dentre o qual a fronteira é o signo, que “insinuando-se ou explicitando-se, aponta a noção geográfica como uma notável cadeia significativa no itinerário de quem via na errância muito mais que um tema” (CHAVES; CAN, 2016, p. 16). Com efeito, visando uma ambiciosa inversão pragmática e paradigmática, a fronteira representa uma saída para errar, para rasurar a “expressão do poder que a língua também é” (2008, p. 22).

A “errância técnico-compositiva, de improvisação de novas formas” (LEITE, 1998, p. 133), de Ruy Duarte de Carvalho, diz muito respeito sobre os modos como o autor reinventa, ressignifica poeticamente a etnografia, a oralidade dos povos africanos. O percurso de Silé Sadio ou a estruturação de “Koumen”, reconvertida por Ruy Duarte de Carvalho, a partir do conto original, norteia a errância de Trindade e determina a estrutura de *A terceira metade*. A nossa hipótese é que os três livros do romance coincidem com as três idades a serem vivenciadas pelo neófito, o pastor iniciante, cuja travessia prevê uma etapa de aprendizagem, uma de prática e uma de ensino (2022, p. 198). Esta última é que nos interessa, pois é aí que Trindade irá não só narrar de si para si (2009, p. 349), mas questionar, quer dizer, “dar erro no sistema”. Neste corte produtivo, possível “lugar de memória” (NORA, 1985 *apud* FONSECA, 2002), outra instância de uma “terceira metade”, Trindade irá questionar o humanismo. E fará isso a partir de sua bantuiização. A certa altura da narrativa, o autor implícito se pergunta: “revelação onírica ou de outra ordem mais secreta ainda, metamórfica, misteriosa, de até nem ser prudente querer saber?” (2009, p. 60). Esta indagação, no capítulo “Tyikweia 2”, remonta ao tempo das memórias de Trindade em que o mucuíso serviu

aos kuvale, como guardador de rebanhos, recuperando o gado espoliado pelos colonos portugueses, nos anos 1940, na guerra do *kalombola*. É nesse cenário que Trindade “aprendera” muitos dos versos inseridos em *A terceira metade*, para além de tantos outros aforismos ouvidos ao “amigo Tom”. Assim como Ruy Duarte bebeu das fontes africanas, antes de Trindade “beber” o leite do saber, a sua errância envolveu superar os nós da história (2009, p. 231) para alcançar os nós da palavra, e responder ao ocidente com a palavra metamórfica de Nambalisita — “eu sou aquele que se gerou a si mesmo”, como vimos.

Ademais, situando-se numa fronteira entre ser poeta e ser etnógrafo, o autor implícito de Ruy Duarte de Carvalho conseguiu imprimir um avanço em relação a impossibilidade ou o mito da intraduzibilidade despendido pelo protagonista do poema de Jorge Luis Borges. Em “El etnógrafo”, Fred Murdock sonha com bisontes, mas estranha a racionalidade dos indígenas, para dizer sobre o que aprende enquanto adventício e, no entanto, sabe que contar o segredo da tribo não deixaria de ser um exercício de delatar para deletar a cultura e a territorialidade do outro por si avaliado. Errando o nome Texas, local onde o narrador ouviu contar a estória e, assim, a nós a transmite, temos *taxes*, termo inglês para imposto, a mesma prerrogativa que engatilhou o desmantelamento dos kuvale, ora, “en las guerras de la frontera” (BORGES, 1984, p. 989). O texto de Borges foi avaliado de modo comovente por Ruy Duarte em “Três razões para não dizer (1996)” (cf. CARVALHO, 2008). Juntamente com o caso de outro etnógrafo, indesejado pelos próprios nativos Orang-Kubu, Marcel Appenzell, no romance *La Vie, mode d'emploi* (1978), de Georges Perec. Ambos Appenzell e Murdock são “neófitos”, inclusive. “Erraram” para o outro que constitui Ruy Duarte, inscrito numa série, “acertar”. A terceira razão Ruy Duarte de Carvalho só nos revelou mais tarde, em *Actas da Maianga: dizer das guerras, em Angola* (2003). Aí está o hemisfério do observado ratificando o caráter universal de suas lamúrias. Quantas outras palavras concentradas no polo popular são capazes de mudar esse quadro? Caso contrário, a ciência não passa de “una mera frivolidad” (BORGES, 1984, p. 990).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o protetorado britânico*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *La inmanencia absoluta*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. In: GIORGI, Gabriel; RODRÍGUEZ, Fermín (Org.). *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 59-92.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luis. El etnógrafo. In: *Obras completas 1923-1972*. 14. ed. Buenos Aires: Emecé, 1984. p. 989-990.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia, 2008.

\_\_\_\_\_. Decálogo neo-animista. *Buala*, 15 abr. 2010a. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/decalogo-neo-animista-ruy-duarte-de-carvalho>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. *Desmedida*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010b.

\_\_\_\_\_. O futuro já começou? Transições políticas e afirmação identitária entre os pastores kuvale (herero) do sudoeste de Angola. *Lusotopie*, Ais de Provença, n. 2, p. 221-237, 1995. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/luso\\_1257-0273\\_1995\\_num\\_2\\_1\\_988](https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_1995_num_2_1_988)>. Acesso em: 13 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. *Ondula, savana branca* seguido de *Observação directa*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

\_\_\_\_\_. Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” existe, antes que haja só o *outro*... Ou pré-manifesto neo-animista. *Buala*, 17 jun. 2011. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/tempo-de-ouvir-o-outro-enquanto-o-outro-existe-antes-que-haja-so-o-outro-ou-p>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. *A terceira metade*. Lisboa: Cotovia, 2009.

\_\_\_\_\_. *Vou lá visitar pastores*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

CHAVES, Rita; CAN, Nazir Ahmed. De passagens e paisagens: geografia e alteridades em Ruy Duarte de Carvalho. *Abril*, Niterói, v. 8, n. 16, p. 15-28, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29886>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Empire and literature: from the schism of race to the seism of the “other”. In: Khan *et al.* (Org.). *Racism and racial surveillance: modernity matters*. Trad. Ana Monteiro. Londres: Routledge, 2022. p. 16-40.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la Historia. In: MARTÍNEZ *et al.* *Teoria crítica dos direitos humanos no século XXI*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 154-176.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Trad. Fátima Murad. São Paulo: EDUSP, 2009.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Impurezas e hibridações: textos em transformação. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 9, p. 8-22, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.17851/2317-2096.9..8-22>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Literatura e oralidade africanas: mediações. *Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 12-34, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.35520/mulemba.2016.v8n15a5327>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História geral da África*. v. 1. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia. Apresentação. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (Org.). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2018. p. 7-13.

LANÇA, Marta. “Foi a partir do cinema que me tornei antropólogo”. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho*. Lisboa: Buala; Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, 2019. p. 138-152. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/37994>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

MBEMBE, Achille. A ideia de um mundo sem fronteiras. Trad. Stephanie Borges. *Serrote*, Rio de Janeiro, n. 31, 2019. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. The power of the archive and its limits. Trad. Judith Inggs. In: Hamilton et al. (Org.). *Refiguring the archive*. Dordrecht: Kluwer, 2002. p. 19-26.

MICELI, Sonia. *Contar para vivê-lo, viver para cumpri-lo. Autocolocação e construção do livro na trilogia ficcional de Ruy Duarte de Carvalho*. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparatistas), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2011. 110 f. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/3635>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

MICELI, Sonia. *De cartas e mapas. Livro, viagem e paisagem em Bernardo Carvalho e Ruy Duarte de Carvalho*. Tese (Doutorado em Estudos Comparatistas), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2016. 240 f. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/27930>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. Discurso etnográfico e representação na ficção africana de língua portuguesa: notas sobre a recepção crítica de Mia Couto e o projeto literário de Ruy Duarte de Carvalho. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 16, 2009, p. 173-194. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50472>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; São Paulo: Ed. 34, 2009.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

Recebido para avaliação em 03/11/2022

Aprovado para publicação em 06/12/2022

## NOTAS

1 Mestrando em Literaturas Portuguesa e Africanas, no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista CAPES/UFRJ. Membro do PIELAFRICA: Pactos e Impactos do Espaço nas Literaturas Africanas. Email: joseantonio@letras.ufrj.br.

2 Até o momento, o único romance da trilogia publicado no Brasil, pela Companhia das Letras, em 2007.

3 Doravante, a obra de Ruy Duarte de Carvalho será citada pelo ano de publicação e paginação, quando houver.

4 Partimos de observações encontradas em Moraes (2009). Especialmente, quando a autora diz: “estar em dado lugar, ouvir e ver certas coisas, não outras”. No simulacro cenarizado por Ruy Duarte de Carvalho, o autor implícito convive com as informações “disponibilizadas” por seu interlocutor. Cumpre ressaltar, entretanto, que não há uma prática etnográfica em *A terceira metade*, até porque trata-se de um romance. O que há, na verdade, é um acesso ao “arquivo”, um recurso ao dizível enquanto possibilidade de autoinscrição do outro radical africano, modulado por etnografias, de onde deriva a palavra de Nambalisita e, em grande medida, a poesia de *Ondula, savana branca*. Para uma definição copiosa sobre essa noção de acesso ao saber do outro, que estamos tentando assinalar, convém a leitura dos verbetes “Arquivo” e “Práticas inespecíficas” no *Indiccionário do contemporâneo* (Ed. UFMG, 2018).

5 Títulos dos textos citados cf. Carvalho (2008).

6 Os anos entre parêntesis são referentes ao ano de elaboração dos textos.

# 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. Mysticism. 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. Depreende-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 revisitação 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 encaicho 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 desconhecaram 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 mias 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”.

**Apoio:**



*Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura*

*Universidade Federal Fluminense (GPL/UFF)*

*“Apoiado pela Universidade Federal Fluminense com recursos do  
Programa Auxílio Publicação - PROPP, 2014”*

**Realização:**

*Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF (NEPA)*

## COLABORADORES

Ana Cristina Joaquim  
Annita Costa Malufe  
Fernando Velasco  
Flávio Rodrigo Penteado  
Jerónimo Pizarro  
José António Gonçalves  
Karen Pellegrini  
Lilian Jacoto  
Pedro Eiras  
Rui Sousa  
Solange Damião  
Verónica Sayão

ISSN 1984-2090



9 771 984 209000 00