

FERNANDO PESSOA OU DOS ERROS PARA CERTO

FERNANDO PESSOA OR ERRING TOWARDS CORRECTNESS

Flávio Rodrigo Penteado¹

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), concluía².

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:

*FAUSTO Adeus
E para sempre
(*A voz de Maria crescendo em tom e em angústia:*)
MARIA Fausto!
Fausto!
Fausto! (PESSOA, 2018, p. 291).

MARIA Onde vais? onde vais? ah, volta, volta!
Parece-me sentir que ◊
Para onde vais ◊
FAUSTO Na Noite, para o Mal, como o Universo
Mas mais Deus do que ele.
*MARIA Adeus.
*FAUSTO Adeus.
◊
(*Cai desmaiada. Ouve-se, apenas, na noite, o sussurro do vento nos pinheirais.*) (PESSOA, 2018, p. 294).

Agora, os mesmos excertos segundo a edição de Colombini:

Maria – Onde vais? onde vais? ah, volta, volta!
Para... eu sinto que / /
Para onde vais?
Fausto – Na Noite, para o Mal, como o Universo
Mas mais (Deus) do que ele. Adeus. Adeus.
(*Cai desmaiada. Ouve-se, apenas, na noite, o sussurro do vento nos pinheirais.*)

*
Adeus
E para sempre
(*A voz de Maria crescendo em tom e em angústia*)
Fausto! Fausto! Fausto! (PESSOA, 1986, p. 149-150)

Abstraído-se as divergências de leitura do manuscrito, nota-se logo, aqui, a produção de uma incoerência: se Maria “cai desmaiada”, como explicar que, já a seguir, a voz dela cresça “em tom e em angústia”? Sem repararmos, uma vez mais, nas distintas decifrações da caligrafia de Pessoa, eis como Cunha solucionou o problema:

Maria: Onde vais? onde vais? ah, volta, volta!
Parece sentir que (...) por onde vais.
Fausto: Na Noite, para o Mal, como o Universo
Mas mais Deus do que ele.
Adeus.
Adeus.

*
Adeus.
E para sempre.
(*A voz de Maria crescendo em tom e em angústia*)
Fausto!
Fausto!
Fausto!
(*Cai desmaiado. Ouve-se, apenas, na noite, o sussurro do vento nos pinheirais.*) (PESSOA, 1988, p. 111).

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, [...] salvuardamos 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. 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.

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.