



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS - ESTUDOS LITERÁRIOS

JOÃO PAULO CARDOSO ALVES

**O *FAUSTO* DE FERNANDO PESSOA:
CRIAÇÃO, EDIÇÃO, RECEPÇÃO**

MANAUS
2022

JOÃO PAULO CARDOSO ALVES

**O *FAUSTO* DE FERNANDO PESSOA:
CRIAÇÃO, EDIÇÃO, RECEPÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na Área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque.

MANAUS
2022

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

A474f Alves, João Paulo Cardoso
O Fausto de Fernando Pessoa : criação, edição, recepção / João
Paulo Cardoso Alves . 2022
223 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Fausto. 2. Fernando Pessoa. 3. Criação. 4. Edição . 5.
Recepção. I. Albuquerque, Gabriel Arcanjo Santos de. II.
Universidade Federal do Amazonas III. Título

JOÃO PAULO CARDOSO ALVES

**O FAUSTO DE FERNANDO PESSOA:
CRIAÇÃO, EDIÇÃO, RECEPÇÃO**

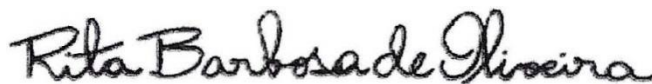
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na Área de Estudos Literários.

Aprovada em 27 de maio de 2022.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque (Ufam)



Prof^a. Dr^a. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (Ufam)



Prof. Dr. Fernando Cabral Martins (IELT - Universidade NOVA de Lisboa)

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação seria certamente inconcebível, não fossem o auxílio e o diálogo que felizmente encontrei em determinadas pessoas e instituições, a quem agradeço, na expectativa de ter feito jus a todo o suporte recebido:

Ao Prof. Gabriel Albuquerque, por acolher esta pesquisa e pela sugestão que a levou a reinventar-se, bem como pela arguta leitura que dedicou ao texto em suas seguidas redações. Obrigado pela palavra amiga e pela compreensão generosa quando os tempos se fizeram demasiado sombrios.

À Prof^a. Rita Barbosa de Oliveira, pela arguição profícua nos exames de Qualificação e Defesa, pelo apoio com que sempre me recebeu desde os primeiros passos na pesquisa acadêmica, ainda na graduação, e, sobretudo, pelo exemplo inabalável do ofício que para mim representa.

Ao Prof. Fernando Cabral Martins, pela cordial recepção ao convite para integrar as bancas de Qualificação e Defesa, nas quais teceu luminosos comentários em torno desta pesquisa, que, desde o princípio, nele reconheceu uma referência fundamental.

À Prof^a. Maria Sebastiana de Moraes Guedes (*in memoriam*), de quem recebi as primeiras noções de pesquisa e cujas inúmeras lições me abriram uma porta para o futuro. Esta dissertação é testemunho de sua incontornável influência em minha vida.

Aos Professores Allison Leão e Evany Nascimento, com quem cursei a disciplina Processos de Criação Estética, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), podendo então aprofundar leituras sobre o caráter material do fazer literário e sobre as condições de possibilidade do arquivamento de manuscritos.

Ao Prof. Leonard Costa, que sempre esteve disponível a oferecer a assistência administrativa necessária quando estive à frente da coordenação do PPGL. Estendo ainda o agradecimento a todos os professores, servidores e secretários que mantêm o programa em funcionamento, a despeito dos cortes de verba e dos recentes golpes sofridos pelo ensino superior no Brasil.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo financiamento que me permitiu não apenas realizar esta investigação, mas também sobreviver ao período de maiores restrições provocado pela pandemia de Covid-19, numa prova (para aqueles que dela ainda precisem) de que o fomento estatal à pesquisa deve ser preservado

como um dos atributos inegociáveis de uma universidade pública, gratuita, democrática e de excelência.

À Lethicia, por trilhar ao meu lado esta e outras jornadas, e por todo o companheirismo, amor e compreensão quando estive ausente.

E, especialmente, à minha mãe, Raimunda Cardoso da Silva, fonte de um amor que estas palavras não bastam para agradecer ou retribuir, e cuja cumplicidade sempre se faz presente, seja nos menores ou nos maiores desafios. A ela dedico não apenas esta dissertação, mas todas as conquistas vindas e por vir.

*A expressão
fez-se para o vulgar, para o banal;
A poesia torce-a e dilacera-a;
Mas isto que eu em vão impôr-lhe quero
Transcende-lhe o poder e a sugestão.
Fausto (2018, p. 318)*

*A obra imortal excede o autor da obra;
E é menos dono dela
Quem a fez do que o tempo em que perdura.
Ricardo Reis (2015, p. 131)*

*Seja eu leitura variada para mim mesmo.
Fernando Pessoa (2007, p. 535)*

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo investigar os processos de criação, edição e recepção do *Fausto* de Fernando Pessoa, em quatro perspectivas distintas, mas complementares, conforme propõe Carlos Pittella (*in* PESSOA, 2018): como obra literária fragmentária, peça de teatro em cinco atos não linear e inacabada, arquivo material composto por centenas de documentos arquivados no Espólio 3 da Biblioteca Nacional de Portugal e, finalmente, como livro póstumo, em quatro edições distintas entre si. O primeiro capítulo dedica-se, assim, ao processo de criação do poema, tomando para tanto as eventuais relações intertextuais existentes entre o *Fausto* pessoano e outros textos da tradição fáustica que se supõe terem servido de arquétipos para Fernando Pessoa, ainda que essa filiação se estabeleça a contrapelo e na forma de uma traição a alguns de seus modelos. Também é objeto do primeiro capítulo a textualidade fragmentária e inacabada do poema, encarada como um índice das tensões entre organicismo e fragmentariedade na obra pessoana, tal como estas se encontram criticamente apreciadas por autores como Carla Gago (2007), Rita Patrício (2008) e Pedro Sepúlveda (2012). Dialoga-se, ainda, com o conceito aristotélico de potência-de-não, recuperado pelo filósofo Giorgio Agamben (2015; 2018), cuja apropriação permite pensar o inacabamento em compasso com a ideia de que o *Fausto* não é apenas inacabado, mas *inacabável*, de acordo com a clássica tese de Manuel Gusmão (1986). O segundo capítulo, por sua vez, parte de marcos teóricos como Jacques Derrida (2001), Jerónimo Pizarro (2012), Fernando Cabral Martins (2003; 2011) e Simone Celani (2020) para se debruçar sobre a constituição do espólio de Fernando Pessoa e analisar as edições impressas que até o momento propuseram diferentes ordenações ao *Fausto*: “Primeiro Fausto” (1952), *Primeiro Fausto* (1986), *Fausto – Tragédia Subjectiva (Fragmentos)* (1988) e *Fausto* (2018). Tal análise fundamenta-se na hipótese de que as edições do *Fausto* configuram momentos decisivos da recepção da obra, uma vez que produzem variadas implicações críticas, seja ao nível do estabelecimento do texto ou de sua organização, reforçadas em paratextos editoriais como os prefácios e notas. Assim, esta dissertação se dedica a um estudo comprometido com as materialidades da literatura, a fim de investigar o caráter coletivo e histórico dos processos de criação, transmissão e recepção de obras literárias, sobretudo quando sua transmissão se efetiva postumamente.

Palavras-chave: *Fausto*. Fernando Pessoa. Criação. Edição. Recepção.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the processes of creation, editing and reception of Fernando Pessoa's *Fausto*, from four distinct but complementary perspectives, as proposed by Carlos Pittella (in PESSOA, 2018): as a fragmentary literary work, a non-linear and unfinished play in five acts, a material archive composed of hundreds of documents archived in *Espólio* 3 of the National Library of Portugal and, finally, as a posthumous book, in four different editions. The first chapter, therefore, it is proposed to reflect on the process of creation of the poem, taking into account the possible intertextual relations existing between Pessoa's *Fausto* and other texts of the Faustic tradition that are supposed to have served as archetypes for Fernando Pessoa, even if such affiliation is established by contrast and in the form of a betrayal of some of its models. The fragmentary and unfinished textuality of the poem is also the object of the first chapter, seen as an index of the tensions between organicism and fragmentarity in Pessoa's work, as they are critically appreciated by authors such as Carla Gago (2007), Rita Patrício (2008) and Pedro Sepúlveda (2012). It also dialogues with the Aristotelian concept of potency-of-not recovered by the philosopher Giorgio Agamben (2015; 2018), whose appropriation allows us to think about the unfinished in step with the idea that *Fausto* is not just unfinished, but *unending*, according to the classic thesis of Manuel Gusmão (1986). The second chapter, in turn, starts from theoretical frameworks such as Jacques Derrida (2001), Jerónimo Pizarro (2012), Fernando Cabral Martins (2003; 2011), and Simone Celani (2020) to focus on the constitution of Fernando Pessoa's *espólio* and analyze the printed editions that have so far proposed different orderings of *Fausto*: “Primeiro Fausto” (1952), *Primeiro Fausto* (1986), *Fausto – Tragédia Subjectiva (Fragmentos)* (1988) and *Fausto* (2018). This analysis is based on the hypothesis that the *Fausto*'s editions configure decisive moments in the reception of the work, since they produce several critical implications, whether the level of establishment or organization of the text, reinforced in editorial paratexts such as prefaces and notes. Thus, this dissertation is dedicated to a study committed to the materialities of literature, in order to investigate the collective and historical character of the processes of creation, transmission and reception of literary works, especially when their transmission takes place posthumously.

Keywords: *Fausto*. Fernando Pessoa. Creation. Edition. Reception.

LISTA DE FIGURAS

1. <i>Werther-Faust</i> – “La Nuit” (CFP 8-225, detalhe)	43
2. <i>Faust by Goethe</i> – “Time, Night” (CFP 8-222, detalhe)	43
3. Marca de leitura em “D. Quichote”, de Gomes Leal (CPF 8-308, detalhe)	53
4. A arca pessoana	91
5. BNP/E3 29-17	97
6. BNP/E3 30A-14 ^f	100
7. BNP/E3 30A-14 ^v	100
8. BNP/E3 51-89 ^v	105
9. Capa e folha de rosto de <i>Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa</i> (1952)	121
10. Fragmento XVII (Primeiro Tema) de “Primeiro Fausto”	122
11. Aparato de notas de “Primeiro Fausto”	122
12. BNP/E3 29-23 ^v , detalhe (verso suprimido por Eduardo Freitas da Costa)	124
13. Fragmento VIII (Segundo Tema) de “Primeiro Fausto”	126
14. Capa e folha de rosto de <i>Primeiro Fausto</i> (1986)	132
15. BNP/E3 29-53 ^v (detalhe)	137
16. Capa e folha de rosto de <i>Fausto – Tragédia Subjectiva (Fragmentos)</i> (1988)	160
17. Reprodução fac-similar em <i>Fausto – Tragédia Subjectiva (Fragmentos)</i>	167
18. Capa e folha de rosto de <i>Fausto</i> (2018)	174
19. BNP/E3 29-8 ^v , detalhe	179

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
I - O PACTO COM A ESCRITA, OU DA CRIAÇÃO	16
I.1 <i>Fausto</i> e seus precursores	17
I.1.1 Doutor Fausto na encruzilhada do conhecimento	17
I.1.2 Ciência e magia no limiar da modernidade	24
I.1.3 Do ocultismo ao oximoro como <i>poiesis</i> em Fernando Pessoa	27
I.1.4 Tradição/traição: Pessoa e outros <i>Faustos</i>	35
I.1.4.1 Goethe	39
I.1.4.2 Lord Byron	45
I.1.4.3 Gomes Leal	50
I.1.4.4 Christopher Marlowe	54
I.2 Uma linguagem para o “abysmo”	57
I.3 “Partes sem um todo”: organicismo e fragmentariedade na estética pessoana	68
I.3.1 <i>Dissecta membra</i> : “fragmentos, fragmentos, fragmentos”	73
I.3.2 O poema como potência-de-não	80
II - EDIÇÃO E INTERPRETAÇÃO NA FORTUNA EDITORIAL DO <i>FAUSTO</i> PESSOANO	88
II.1 Arca, arquivo, arcontes: o Espólio Pessoa	89
II.2 Quatro encarnações de um <i>livro por vir</i>	101
II.2.1 “Primeiro Fausto” (1952)	109
II.2.2 <i>Primeiro Fausto</i> (1986)	129
II.2.3 <i>Fausto</i> – Tragédia Subjectiva (Fragmentos) (1988)	152
II.2.4 <i>Fausto</i> (2018)	168
CONCLUSÃO	200
REFERÊNCIAS	203
ANEXOS	214

INTRODUÇÃO

Ao morrer, em 1935, Fernando Pessoa havia publicado em português apenas um livro, o poema *Mensagem*¹, de modo que aquilo que se conhece hoje como a sua obra é, majoritariamente, fruto de um processo póstumo de edição e transmissão textual. A fonte dessa vida editorial que parece inesgotável (os anos apenas o comprovam) se deve à famosa “arca” onde o poeta deixou guardadas as quase 30 mil folhas por ele escritas, à mão ou datilografadas, separadas em envelopes conforme suas diversas atribuições. Em posse da família até 1979, quando foi em parte comprado pelo governo português e albergado na Biblioteca Nacional de Portugal, onde viria a compor o Espólio de número 3, o arquivo de Pessoa revelou desde logo a amplitude de sua produção literária, que rende até hoje um volume de publicações póstumas talvez único na literatura mundial.

Preservado nos envelopes de nº 29, 30 e 30A do espólio, o *Fausto* pessoano integra essa inquieta história editorial, que, no entanto, não se desenvolve sem atritos. Escrito entre *circa* 1907 e 1933, o poema encena um problema recorrente no arquivo do autor: inacabado e fragmentário, resiste a estabilizar-se em uma ordenação definitiva, uma vez que o poeta não o preparou para publicação, nem mesmo deixou recomendações de que se deveria publicá-lo postumamente.

Assim como o *Livro do Desassossego*, *Fausto* é, portanto, um desafio interpretativo e ecdótico, pois, em suma, nele não há uma *obra* segundo os princípios da totalidade ou organicidade, mas fragmentos de um processo criativo tão prolífico quanto intrincado. Processo este que se desdobra em uma constelação textual formada por quase trezentos documentos, que incluem poemas em português e inglês, listas, planos, notas e referências a, no mínimo, três obras: *Primeiro*, *Segundo* e *Terceiro Fausto*, além de outros projetos nele incorporados. As possibilidades de leitura e ordenamento desse conjunto fragmentário se inclinam, pois, ao infinito, a depender dos critérios adotados por quem dele se ocupe.

Segundo Carlos Pittella (*in* PESSOA, 2018), *Fausto* pode ser lido em quatro chaves: como obra de valor artístico, é considerado uma obra-prima ou um fracasso, dependendo dos parâmetros adotados na leitura; como peça de teatro, é um drama inacabado em cinco atos,

¹ Em inglês, Pessoa publicou, ainda, os volumes *35 Sonnets* (1918), *Antinous* (1918), *English Poems I-II* e *English Poems III*, ambos de 1921.

não linear, cuja possibilidade de encenação está em aberto; como arquivo material, constitui-se na coleção de documentos já mencionada; e como livro, finalmente, *Fausto* se multiplica em quatro edições impressas, que apresentam o texto segundo variados critérios de transcrição e ordenação. Em torno de tais possibilidades de leitura constrói-se esta dissertação, tendo em vista os processos de criação, edição e recepção desse poema que, nas palavras de Manuel Gusmão (1986), não é apenas inacabado, mas inacabável.

Para tanto, o capítulo I propõe-se a investigar aspectos da criação do *Fausto*, dentre os quais destacam-se as possíveis relações de influência ou intertextualidade entre o poema pessoano e a extensa tradição de textos fáusticos, representada por autores como Goethe e Christopher Marlowe, a partir de vestígios materiais de leitura preservados na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa (BpFP) e recenseados por Rodrigo Xavier, Daniela Bos e Carlos Pittella (2018). Como procuramos defender, as relações aí contempladas demonstram-se tanto como continuidade a alguns pressupostos de tal tradição, quanto, por outro lado, articulam-se à maneira de uma *traição* fundamental que permite lê-la a contrapelo.

Ainda no capítulo I, tratamos das tensões entre organicismo e fragmentariedade em Pessoa, tendo como horizonte o fato de que o *Fausto*, planejado enquanto drama, terminou por assumir a forma do *work in progress* que desobedece a todo projeto. Partimos do pressuposto de que há uma pulsão de contingência na obra pessoana, que leva os inúmeros planos criativos a permanecerem em contínua reformulação, adiando assim a publicação de livros cuja conclusão se vê confrontada pelo fluxo da escrita, de acordo com autores como Carla Gago (2007), Rita Patrício (2008) e Pedro Sepúlveda (2012). A reflexão teórica se complementa, ainda, pelo conceito aristotélico de potência-de-não, atualizado por Giorgio Agamben (2015; 2018), e pela tese de Manuel Gusmão (1986), segundo a qual o *Fausto* é, sobretudo, um poema inacabável, a fim de dialogarmos com uma perspectiva que ultrapasse as dicotomias entre acabamento e inacabamento, em favor dos vínculos entre forma e conteúdo tecidos no poema pessoano.

O capítulo II, por seu turno, dedica-se a um estudo crítico dos processos de edição do *Fausto*, em que se considera inicialmente a história do arquivamento dos manuscritos de Fernando Pessoa, uma vez que sobre eles vieram a intervir diversos sujeitos, conferindo-lhes ordenações topográficas variadas. Identificamos, portanto, as diferentes cotas atribuídas aos

documentos do *Fausto* e os arcontes (DERRIDA, 2001) por elas responsáveis, para, em seguida, analisarmos as quatro edições impressas da obra até agora publicadas.

Por conseguinte, o capítulo II visa à leitura crítica de “Primeiro Fausto” (1952), *Primeiro Fausto* (1986), *Fausto – Tragédia Subjectiva (Fragmentos)* (1988) e *Fausto* (2018), realizada em três níveis: i) análise dos prefácios editoriais de cada edição, com ênfase nos critérios ecdóticos expostos pelos editores e no contexto socioliterário de publicação; ii) revisão do estabelecimento de texto adotado pelas sucessivas edições, sincrônica e diacronicamente, de modo a notar as implicações formais e semânticas decorrentes; e iii) exame das diferentes organizações textuais atribuídas ao poema, ora lido à luz de temas fundamentais, ora como peça inacabada ou, ainda, cronologicamente, como diário poético.

Junto ao estudo das edições, procuramos demonstrar em que medida edição e interpretação se atravessam como procedimentos complementares na fortuna editorial do *Fausto*, seja ao nível da transcrição, seja ao nível da organização do texto. Formulada a cada vez uma resposta diferente à pergunta “como ler o *Fausto*?”, entendemos as próprias edições como estágios essenciais da recepção da obra, em um movimento que a mera leitura dos prefácios não deixa de evidenciar. Consequentemente, os principais veios da recepção crítica são analisados em cotejo com o estudo das edições, haja vista os efeitos interpretativos delas decorrentes.

A despeito da imensa fortuna crítica que vem suscitando há décadas a obra de Fernando Pessoa, ainda não se viram esgotadas, tampouco se imagina ver, os debates por ela provocados. Preservam-se, pois, zonas mal iluminadas devido à sua extensão e parcial ineditismo – que se vai dirimindo conforme são decifrados e se publicam *novos inéditos* –, além do seu caráter inquieto, que a cada passo põe em questão os pressupostos anteriormente assentados, numa constante distensão do pensamento (BADIOU, 2002). É ainda Badiou (2002) quem afirma estarmos em descompasso com a poesia pessoana, situada em certa *modernidade-além*, porque a tensão de sua linha de pensamento é tal que nenhum dos esquemas filosóficos da modernidade está apto a sustentá-la.

Fausto se apresenta como uma das galáxias em que se podem ler abrangentes questões postas pelo universo da obra pessoana. Sua fragmentariedade, por exemplo, ilumina outras configurações do texto literário, afeitas à irreduzibilidade genológica e autoral, numa espécie de metonímia da própria obra que o circunscreve. Enfrentar esse colosso textual implica assim

abandonar, desde logo, conceitos que pretendem conformar o literário a um todo coeso e unitário, sobre o qual incidiria a consciência infalível do autor, a determinar sem percalços sua forma, seu “início” e “fim”.

A pretensão de unificar e retirar do texto as marcas de sua fragmentariedade é definida por Jerónimo Pizarro (2016) como “ansiedade da unidade”. Segundo ele, as noções de Autor ou Obra (no singular e em maiúscula, a indicar seu caráter ideal), bem como as de Texto ou Original, são predominantemente privilegiadas em detrimento de ideias mais afeitas à imprecisão e à multiplicidade, ainda que o texto não deva ser considerado como entidade abstrata, mas material e histórica, e o original já não seja uma *ausência*, como o era para a filologia, mas uma *presença*. Abandonando tal aspiração totalizante, Pizarro defende que o leitor pode, então, reconhecer que o autor não é o único responsável pela produção de um texto, que uma obra pode ser múltipla, que um texto pode ter múltiplas variantes e que um original não é o único testemunho material de determinado processo criativo.

Quando a crítica ajusta suas teorias e práticas (também elas plurais) à multiplicidade de seus objetos, ainda segundo Pizarro (2016), há uma reviravolta que influencia o próprio conceito de literatura, recusando-se o paradigma do uno em favor do paradigma do múltiplo. Esta dissertação procura responder a tal chamado, assumindo como pressuposto a ideia de que os textos são, antes de tudo, formas materiais e históricas que se oferecem à leitura em contextos específicos de produção e transmissão, e que a sua recepção depende, inevitavelmente, de um sentido cuja materialidade é sempre mediada por outros sujeitos além do seu autor.

I - O PACTO COM A ESCRITA, OU DA CRIAÇÃO

I.1 *Fausto* e seus precursores

A certa altura do diálogo platônico *Êutifron*, abrigado na tetralogia dedicada ao julgamento e morte de Sócrates, este é interpelado pelo personagem-título, que lhe afirma ignorar como responder à questão sobre o sentido da piedade, “pois a premissa de que partimos fica de algum modo sempre girando à nossa volta, e não quer permanecer onde nós a assentamos...” (*Êutifron*, 11b). Há livros que são como a premissa socrática: quanto mais se almeja fixá-los, maior é a vertigem provocada pelo seu contínuo movimento e intensa negação a qualquer axioma que pretenda atribuir-lhe sentido e forma permanentes. Com efeito, cedo notamos que a pergunta que nos dirigem tais livros implica a própria ruína de toda resposta definitiva.

Um desses objetos em constante devir é o *Fausto*² de Fernando Pessoa (1888-1935). Escrito entre *circa* 1907 e 1933, ao longo, pois, de toda a atividade literária adulta de Pessoa, nele se complicam conceitos a princípio estáveis, tais como os de texto, livro, obra e autor. O que referimos por *Fausto*, aliás, diz respeito a, no mínimo, quatro *objetos*, conforme sugere Carlos Pittella (*in* PESSOA, 2018): o arquivo documental composto por centenas de papéis, muito deles quase ilegíveis, que servem de suporte a fragmentos, poemas esparsos e planos dramáticos albergados no espólio do autor, hoje sob a tutela da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP/E3); a peça teatral em cinco atos, não linear e inacabada, cujo drama podemos apenas conjecturar com base nos planos dramáticos escritos pelo poeta; a obra literária lida ora como obra-prima, ora como fracasso, a depender dos parâmetros estéticos que se adotem; e, por fim, como livro póstumo, *Fausto* remete a quatro edições impressas publicadas ao longo das últimas seis décadas³, cada qual dando àquele conjunto de manuscritos diferentes

² Dentre as listas de projetos editoriais elaboradas por Fernando Pessoa, 17 contêm referências ao *Fausto*, com diversos títulos, tais como “Primeiro Fausto”, “Outro Fausto” e “Fausto – Tragédia subjectiva” (PESSOA, 2018). Assim, quando não se tratar de edição específica nem houver atribuição de autoria diversa, *Fausto* aludirá metonimicamente ao *corpus* textual que compreende poemas, fragmentos e planos dramáticos arquivados na Biblioteca Nacional de Portugal e publicados postumamente.

³ Lançada em junho de 2018, há, ainda, a edição *Fausto: uma existência digital*, fruto de trabalho coordenado entre o Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa e a Cátedra Fernando Pessoa, da Faculdade de Artes e Humanidades da Universidade dos Andes, com financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian e sob responsabilidade de Jerónimo Pizarro, Carlos Pittella, Filipa de Freitas, Patrício Ferrari, Nicolás Barbosa e José Camões. Embora tal edição ultrapasse o campo de análise ora proposto, faz-se aqui largamente utilizada como ferramenta de pesquisa, dada a convergência que estabelece entre texto e arquivo, ao disponibilizar fac-símiles

ordenações, que o desdobram em variadas possibilidades de leitura e interpretação.

Há, portanto, diversas figurações do não ser nessa constelação textual a que vamos chamando o *Fausto* de Fernando Pessoa. Dele não podemos dizer que seja um livro, visto que é, atualmente, quatro livros distintos; também não é um drama como o planejou Pessoa, posto que nele não há ação, nem mesmo efetivo diálogo, mas tão somente uma disseminação da mesma voz torturada por uma crise ontológica e epistêmica, o que o torna não apenas um poema inacabado, mas inacabável e, nesse sentido, *impossível*, conforme propõe Manuel Gusmão (1986). No entanto, é essa impossibilidade de ser um objeto unívoco, radicada tanto em sua gênese quanto na história de sua transmissão, que o abre em um desafio comum a toda a obra pessoana, pois, segundo ressaltam Jerónimo Pizarro e Stephen Dix (2008, p. 8-9, tradução nossa⁴), esta “não existe como um corpo estável e homogêneo de textos, mas como uma heterogênea e quase infinita realidade”.

É no horizonte dessa infinita realidade, ou seja, da existência constitutivamente aberta e plural do *corpus* textual de Fernando Pessoa, que a presente pesquisa se situa. A demanda por novos modos de ler, editar e interpretar a obra pessoana, desafio este que se nos impõe sem cessar (PIZARRO; DIX, 2008), será aqui investigada tendo como objeto o *Fausto*, considerando-se os seus processos de criação, edição e recepção crítica. Cumpre acompanharmos as diversas encarnações desse ente inquieto, que é um e vários, cuja multiplicidade parece querer dizer-nos, como diria de si mesmo o ortônimo, “Nenhum sou eu, a todos sendo” (PESSOA, 2009, p. 190).

Sublinhemos, desde já, que o *Fausto* pessoano participa de uma tradição cujo desenvolvimento acompanha *pari passu* cinco séculos da literatura universal. Sem o mito fáustico⁵, talvez possamos supor que a própria literatura moderna houvesse trilhado caminho distinto, dada a amplitude de sua influência, de Christopher Marlowe a Thomas Mann, de Johann Wolfgang von Goethe a Paul Valéry, de Eça de Queiroz a Guimarães Rosa. Não apenas na literatura, mas nas artes em geral se faz viva essa tradição, com manifestações na

transcritos e acompanhados de aparato genético, sendo assim de grande importância para a atualização dos estudos sobre o *Fausto*. Cf.: <http://faustodigital.com/>.

⁴ “[...] does not exist as a steady homogeneous body of texts, but as a heterogeneous and almost infinite reality.”

⁵ Adotamos aqui o conceito de mito empregado por Ian Watt (1997, p. 16) ao abordar as figuras de Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe: “[...] uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade”.

música, como atestam as *Mephisto Waltz* e a *Faust-Symphonie*, de Franz Liszt, ou a ópera *Faust*, de Charles Gounod; nas artes visuais, com as ilustrações de Eugène Delacroix e de August von Kreling; e no cinema, de que basta o exemplo do expressionista *Faust*, de F. W. Murnau.

As condições para a gênese e desenvolvimento do mito fáustico remontam a um momento-chave da história cultural, política e religiosa do Ocidente, crucial para sua compreensão. Entre os séculos XV e XVI, eventos como a invenção da imprensa por Gutenberg e a Reforma Protestante, cingidos pelo contexto europeu do Humanismo renascentista, fornecem as bases materiais para a criação da lenda popular em torno de Fausto, figura cujo arquétipo, de metamorfose em metamorfose, estabeleceria os fundamentos do poema de Fernando Pessoa. De modo que esta investigação acerca do *Fausto* requer, de saída, uma perspectiva da trama histórica que está na raiz do mito literário sobre o qual Pessoa, como veremos, trabalhará dialeticamente.

1.1.1 Doutor Fausto na encruzilhada do conhecimento

Já em suas origens na tradição oral, como num prenúncio de sua história literária, as narrativas em torno de Fausto dissipam os limites entre verdade e ilusão, tornando movediças as fronteiras do que pode ou não ser objeto do conhecimento. É legítimo, portanto, perguntar: houve, afinal, um Fausto histórico? E se houve, terá sido ele apenas um indivíduo ou sob esse nome abriga-se, de forma exemplar, um conjunto de histórias acerca de personagens que com ele compartilharam o mesmo tempo histórico?

É consenso que viveu no então Sacro Império Romano-Germânico entre 1470 e 1540, aproximadamente, um homem chamado Johann ou Georg Faust⁶, mago e astrólogo cuja fama se expandiu conforme se deslocava de cidade em cidade oferecendo seus serviços em feiras populares (MAZZARI, 2016). Sua origem, no entanto, é incerta: para um grupo de historiadores, dentre os quais Günther Mahal, terá nascido em Knittlingen, no ducado de

⁶ *Faust*, do alemão, significa “punho”; *Faustus*, do latim: “afortunado”, “feliz”. Como se sabe, a adoção de pseudônimos era prática comum entre os eruditos no contexto do Humanismo.

Württemberg; Frank Baron e outros creditam seu nascimento a Helmstadt, na mesma região (DURRANI, 2008). Para Ian Watt (1997), terá morrido em Staufen, ao sul de Freiburg, ainda no território que viria a ser o Estado alemão de Baden-Württemberg.

Fausto ilustra um problema comum ao seu tempo. Como tantos de seus contemporâneos, a exemplo do filósofo e médico suíço Paracelso (1493-1541), teria almejado obter o conhecimento universal (Pansofia), tendo frequentado a Universidade de Heidelberg, de Cracóvia, ou, ainda, a de Wittenberg (MAZZARI, 2016), sendo, por isso, conhecido como Doutor Fausto⁷. Todavia, vindo a fracassar em seus esforços, teria enveredado pelo charlatanismo, passando a vender horóscopos e a se apresentar como nigromante.

A frequência com que se começa a registrar o nome de Fausto em diversas cidades e vilarejos, associada à disseminação de sua imagem como charlatão, logo enseja o surgimento de lendas e superstições por onde passa. Não demora a atribuir-se a ele um pacto com o Diabo, firmado com o próprio sangue, no qual Fausto teria empenhado a própria alma em troca do conhecimento universal e de prazeres vários ao longo de 24 anos. Vale assinalar que um dos principais mitos literários da modernidade tem em seu núcleo um pacto firmado por meio da forma jurídica do *contrato*, isto é, seu significado se constitui irrevogavelmente por um regime de escrita, a partir do qual o pactuário é condenado a perder a própria alma (isto é, a posse de si e de sua identidade) a fim de que o contrato seja levado a termo.

Afirma Osman Durrani (2008) que, se houve um indivíduo chamado Fausto, ele deve ter viajado intensamente, reivindicando para si diversas habilidades, dada a contraditória documentação que se acumulou a seu respeito no século XVI, que a ele se refere em variado escopo e com diferentes níveis de credibilidade. O que leva o autor a afirmar que “uma ou várias figuras viajaram pela Europa sob o nome de ‘Faustus’ entre 1500 e 1540. Provou-se impossível atribuí-lo a um único indivíduo com uma biografia reconhecível” (DURRANI, 2008, p. 19, tradução nossa⁸).

O tema do “pacto demoníaco”, no entanto, não era novidade no limiar da idade moderna. Aponta-se no Evangelho de Mateus a primeira figuração de uma proposta de pacto, quando Cristo é tentado no deserto por Satanás: “Tudo isto te darei se, prostrado, me

⁷ Para Watt (1997, p. 24), porém, Fausto terá recebido o título apenas “pelo fato de a história ter ratificado, na posteridade, um tratamento que lhe era dado por cortesia, embora na origem ele o houvesse usado para efeito de propaganda pessoal”.

⁸ “[...] one or several figures were touring Europe under the name of ‘Faustus’ between 1500 and 1540. It has proved impossible to pin him down to a single individual with a recognisable biography.”

adorares” (BÍBLIA, *Mateus*, 4: 9). Contudo, o lastro popular que a lenda de Fausto rapidamente alcança está relacionado à virada teológica provocada pela Reforma Protestante no entendimento do mundo sobrenatural, que vem associá-lo à ameaça demoníaca.

Watt esclarece que, não por acaso, “a primeira sugestão de que Fausto foi morto pelo Diabo é provavelmente de Johannes Gast, pastor protestante de Basileia” (WATT, 1997, p. 30). É no seio da ideologia luterana, portanto, que as lendas em torno de Fausto ganham seus elementos decisivos, tornando-o um símbolo negativado dos humanistas de seu tempo, como Cornelio Agrippa (1486-1535) ou, um pouco mais tarde, Giordano Bruno (1548-1600), para quem ciência e magia não apenas condiziam, mas complementavam-se.

O próprio Martinho Lutero menciona Fausto em uma das *Tischreden* [*Conversas à mesa*], transcritas pelo discípulo Johannes Aurifaber (*apud* BUENO, 2018, p. 20-21):

Quando à mesa uma noite um feiticeiro chamado Fausto foi mencionado, o Doutor Martinho disse em tom sério: ‘O diabo não faz uso dos serviços de feiticeiros contra mim. Se ele fosse capaz de me causar algum mal, já o teria feito há muito tempo. Para ter certeza, ele muitas vezes me pegou pela cabeça, mas foi obrigado a me soltar.

O luteranismo teria papel fundamental no desenvolvimento do mito fáustico, servindo-lhe mesmo como um propagador à revelia. No influxo da ênfase dada por Lutero à presença do Diabo na cosmovisão protestante, a Alemanha da primeira metade do século XVI vê surgirem os *Teufelsbücher*, literalmente “livros do Diabo”, escritos com intenção moralizante e destinados a advertir os fiéis contra os perigos da superstição, da magia e da feitiçaria. Segundo Muchembled (*apud* Nery, 2012), os *Teufelsbücher*, muito difundidos entre 1545 e 1604, eram quase todos redigidos por pastores luteranos, em diversos gêneros: sermões, panfletos, peças de teatro, poemas, narrativas curtas⁹.

Em 1587, o editor Johann Spies publicaria então, na Feira do Livro de Frankfurt, aquele que seria o *Teufelsbuch* por excelência: o primeiro volume em que se narra a lenda de Fausto, intitulado *História do Doutor Johann Faust, o Mui Famoso Mago e Nigromante, de como ele Firmou um Contrato com o Diabo por um Prazo Determinado, das Estranhas Aventuras que Durante esse Tempo ele Presenciou, Provocou e Viveu, Até, por Fim, Receber*

⁹ Para uma análise da gestão social do medo envolvida na exploração doutrinária do tema do satanismo pela Reforma, inovadoramente posta em prática por meio da imprensa, cf. Delumeau, 2009, p. 354-385.

sua Bem Merecida Paga. Esta obra, que se apresenta como autêntica biografia de Fausto, tornar-se-ia conhecida como *Faustbuch* [*Livro de Fausto*] e alcançaria enorme sucesso de público, refletido nas dezessete edições impressas até 1588 e nas várias traduções logo realizadas e publicadas nos anos seguintes (MAZZARI, 2016).

Com seus esforços em prol do desenvolvimento de uma literatura em vernáculo e em favor da educação universal e pública, Lutero havia contribuído para a criação de um grande público leitor na Alemanha (WATT, 1997). A popularização do livro, impensável antes que Gutenberg inventasse os tipos móveis cerca de um século antes, também contribuiu decisivamente para que o *Faustbuch* se tornasse um *best-seller*¹⁰, integrando as histórias sobre Fausto à tradição escrita.

Aqui temos, desde já, o elementar da trama fáustica tal como esta seria difundida: a narrativa nos apresenta o pacto feito entre Doutor Fausto e Mephostophiles¹¹, firmado com o sangue do mago, segundo o qual, ao longo de 24 anos¹², o diabo lhe seria como um servo, ensinando e revelando, de modo “submisso” e “obediente”, tudo que ele não conseguira descobrir por meio da ciência e da magia. No contrato firmado, Fausto “renega a todos aqueles que vivem; às hostes celestiais e a todos os homens” (*in* MARLOWE, 2018, p. 245). Transcorrido o tempo prescrito, todos os bens de Fausto, dentre os quais sua alma, passariam ao domínio do espírito maligno.

O mito de Fausto pode ser lido como uma alegoria de seu tempo. Estamos diante do intelectual em busca de um saber absoluto, transcendente e, ao mesmo tempo, terreno: para ele, o conhecimento da *physis* não se distingue totalmente da possibilidade de agir sobre ela. Na encruzilhada entre o saber científico, em que primeiramente busca o conhecimento total e do qual retorna de mãos vazias, e a prática da magia, Fausto é convertido em modelo dos perigos do conhecimento que pretenda transformar o mundo ao seu redor. Talvez esteja aí uma das razões por que o *Fausto* de Goethe será um dos livros prediletos de Marx e motivo de verdadeiros debates teóricos no âmbito do marxismo.

Como se sabe, a religião judaico-cristã divisa no conhecimento um perigo a ser

¹⁰ Razão pela qual o *Faustbuch* também ficou conhecido como *Volksbuch* [*Livro do povo*].

¹¹ Segundo Mazzari (2004), “Mephostophiles” é um nome de raízes gregas ou hebraicas que, etimologicamente, significa “aquele que não ama a luz” ou “o destruidor do bem”. Na obra de Goethe, a figura diabólica surgirá com o nome de Mephistopheles, numa sutil alteração.

¹² Watt (1997) frisa que 24 anos era o tempo da maioridade previsto pelo direito medieval, ainda em vigor no tempo de Fausto.

remediado. *Gênesis* 2: 17, com efeito, define a razão para a queda da humanidade na forma de uma infração epistêmica: “Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás”. A fertilidade do terreno sobre o qual floresce o mito fáustico se deve ainda, como já mencionamos, ao recrudescimento da figura do Diabo processado pela Reforma na mentalidade cristã:

O mito do Fausto desponta no momento em que o cristianismo, no seu desenvolvimento, pensa ter polarizado os mundos do humano e do sobrenatural em um conflito entre o mal e o bem, conferindo à luta entre as duas partes uma nova intensidade e um novo vigor. Isso inevitavelmente proporcionou ao Diabo e sua hierarquia uma importância teológica e psicológica sem precedentes (WATT, 1997, p. 27).

De fato, a fratura entre os mundos do humano e do sobrenatural operada pelo movimento luterano opõe-se a uma tradição que durante séculos fez conviver pacificamente, nas culturas popular e erudita, o conhecimento empírico e a experiência que visava a controlar ou interferir nas forças naturais. Por conseguinte, as relações da magia com a religião, se nunca foram totalmente harmônicas, tomam a forma de um conflito irremediável na doutrina de Lutero.

Para Watt (1997), portanto, a compreensão do mito fáustico deve passar, necessariamente, pelo estudo da história da magia¹³. Haja vista a importância que possuem no interior da obra pessoaana diversas correntes do pensamento mágico, tais como o ocultismo e suas ramificações, em muito contribuirá também para a nossa leitura do *Fausto* um panorama dos fundamentos epistemológicos da magia cultivada na Europa à altura em que se forma a lenda oral sobre o pactuário, a fim de melhor entendermos o ambiente histórico no qual vem à luz o *Faustbuch*.

¹³ Ainda segundo Watt (1997, p. 21), “A palavra ‘magia’ é derivada de Magi, nome de uma antiga tribo dos Medas, famosos como adivinhos; no Ocidente eles são melhor conhecidos graças aos três reis magos mencionados no Evangelho de São Mateus, os quais, seguindo indicações astrológicas, foram capazes de prever o nascimento de Jesus”.

I.1.2 Ciência e magia no limiar da modernidade

Tempo de mágicos. Assim refere-se Paolo Rossi (2006) ao período que vai da metade do século XVI à metade do século XVII, quando se publicam, entre outros, os escritos de Tommaso Campanella (1568-1639), Giordano Bruno, Paracelso e Cornelio Agrippa. Trata-se de uma época em que o mundo mágico estava

[...] no centro, e não à margem da grande cultura europeia. A magia estava certamente (mesmo então) ligada ao mundo da superstição e das crenças generalizadas, mas não coincidia com uma forma de saber “popular”, não era, como é hoje – não obstante sua maciça, capilar e intensa presença –, uma forma de cultura subalterna (ROSSI, 2006, p. 1, tradução nossa¹⁴).

No epicentro desse enlace entre a magia e o que Rossi chama de “grande cultura europeia” desenvolvem-se as obras daqueles que lançarão algumas das pedras fundamentais da filosofia e da ciência modernas: Descartes, Kepler, Leibniz, Newton¹⁵. Para Rita Marrone (2015), desse modo, a ciência não é a única porta de entrada da modernidade. É possível seguir, também, o rastro do “invisível *fil rouge* [fio vermelho] da magia” (MARRONE, 2015, p. 68). Umberto Eco (2018, p. 40) vai além, ao afirmar que é “impossível separar o fio hermético do fio científico, Paracelso de Galileu”, pois “a ciência quantitativa moderna nasceu, *inter alia*, de um diálogo com o conhecimento qualitativo do hermetismo”.

Em 1471, Marsilio Ficino traduz para o italiano o manuscrito do *Corpus hermeticum*, que Cosimo de Medici adquirira em Bizâncio (WATT, 1997). O conjunto de escritos astrológicos e teológicos seria reconhecido por Ficino e seus sucessores como a “chave da

¹⁴ “[...] al centro e non ai margini della grande cultura europea. La magia era certo (anche allora) connessa al mondo della superstizioni e delle credenze diffuse, ma non coincideva affatto con una forma di sapere ‘popolare’, non era, como è oggi – nonostante la sua massiccia e capillare e ingombrante presenza –, una forma di cultura subalterna.”

¹⁵ De acordo com Rossi (2006), Descartes antepôs em sua juventude os resultados da imaginação aos da razão, cultivou simpatia pelos rosacruz e afirmava haver em todas as coisas “uma única força ativa, que é amor, caridade e harmonia”. Kepler, por sua vez, estava ligado à tradição hermética e ao misticismo numérico de derivação pitagórica, insistindo, em suas pesquisas científicas, na busca por dados empíricos que comprovassem hipóteses metafísicas. Leibniz voltou-se contra a filosofia mecanicista, ao adotar a tese de que há um sentido difuso na totalidade do mundo, coerente à “simpatia universal”. Newton, por fim, a quem Lord Keynes chamou “o último mago”, não pode em absoluto ser identificado como um cientista positivista, haja vista seus diversos estudos alquímicos e sua resoluta convicção de estar redescobrendo verdades vislumbradas no Egito Antigo, em par com seu interesse pela Ordem Rosacruz.

mais antiga, e portanto mais autêntica sabedoria dos antigos, de Zoroastro a Platão; tratava-se da *prisca theologia*, a fonte não contaminada do conhecimento de Deus e sua criação” (WATT, 1997, p. 20). A filosofia hermética deve seu nome a essa obra e a Hermes Trismegisto, a quem se credita a autoria do texto fundador da alquimia, *A Tábua de Esmeralda*¹⁶.

No núcleo do hermetismo encontra-se a concepção de que a natureza constitui um Todo no qual todos os entes possuem sentido e estão ligados através da correspondência entre microcosmo e macrocosmo. Logo, no mundo mágico, assume lugar privilegiado a “significância universal: toda particularidade se torna significativa. Existem apenas significados. Toda concessão é possível [...]. No fundo de cada objeto, palavra ou gesto se esconde um segredo” (ROSSI, 2006, p. 38, tradução nossa¹⁷).

Eco (2018) aponta as implicações linguísticas derivadas da ideia de uma correspondência ou simpatia universal, cujo efeito seria a suspensão do princípio da não contradição. Sendo o mundo um emaranhado em que cada objeto pode, e deve, refletir qualquer outro, tem-se, na doutrina hermética, a premissa de que “nossa língua, quanto mais é ambígua e polivalente, e quanto mais usa símbolos e metáforas, tanto mais é particularmente adequada para nomear a Unidade onde ocorre a coincidência dos opostos” (ECO, 2018, p. 37). O imenso texto no qual o mundo se converte termina por revogar qualquer interpretação estável e definitiva, pelo deslocamento contínuo dos significados.

Segundo Rossi (2006), um mago do Renascimento não concebe a existência de dois mundos, o do pensamento e o material; para figuras como Paracelso ou Giordano Bruno, há apenas um mundo em que estamos imersos. Nele, afinal, tudo está intimamente encadeado, repleto de sentido – ainda que movediço –, numa estrutura que permite ao mago interferir sobre a *physis*: “A magia não é contemplação, não consiste apenas num particular modo de olhar o mundo ou de postar-se em frente a ele. É um saber que é também operar. Um conhecer

¹⁶ Marrone (2015) ressalta que Hermes, na mitologia grega, é o mensageiro dos deuses e aquele que acompanha os mortos no mundo dos infernos. Na tradição hermética, corresponde ao deus egípcio Thot, escriba dos deuses, divindade afeita à sabedoria e à magia, a quem Platão nomeia como “pai da escrita”. Do seu nome, no diálogo *Crátilo*, Platão também faz derivar o termo “hermenêutica”, ou seja, “interpretação”, palavra que daria raiz à hermenêutica filosófica.

¹⁷ “[...] significatività universale: ogni particolarità diventa significativa. Ci sono solo significati. Ogni connessione è possibile [...] Tutto è possibile. Dietro a ogni oggetto o parola o gesto si nasconde un segreto.”

que é também intervir” (ROSSI, 2006, p. 57, tradução nossa¹⁸).

O tipo de operação que realiza essa linhagem de magos, no entanto, não extrapola a ordem natural nem se vale da contribuição de entidades sobre-humanas. Por isso, a ela se dá o nome de *magia naturalis* [magia natural], uma vez que seus ritos e métodos não se chocam com a natureza; o mago não faz coisas impossíveis ou milagres. Giambattista Della Porta, ao tratar do caráter prático da magia, a identifica, por conseguinte, como uma filosofia natural levada ao ato (*naturalis philosophiae consummatio*) (ROSSI, 2006).

Como vimos, porém, a carreira do Fausto histórico se inicia no momento em que a longa disputa entre religião e magia ganha seu ponto de maior inflexão. A Reforma trataria de proscrever como demoníacos todos os tipos de magia¹⁹ então em voga, mas não sem contar com um terreno preparado durante séculos pela Igreja Católica. Já na época dos apóstolos, a Igreja reclamara para si “a exclusividade do controle do mundo invisível; e foi a afirmação de que o sacerdote era o detentor exclusivo do direito sobre todos os rituais e outras práticas mágicas” (WATT, 1997, p. 21-22) o que motivou o simbólico conflito entre Simão o Mago e o apóstolo Pedro (BÍBLIA, *Atos*, 8).

Ao longo da Idade Média, os dominicanos teriam papel fundamental na consolidação dessa doutrina. Todas as obras dos magos, segundo Tomás de Aquino, eram necessariamente más (WATT, 1997), frutos de ação diabólica, e para combatê-las o papa Gregório IX cria a Inquisição, em 1229, cuja doutrina determinava que “qualquer prática mágica devia ser considerada como uma voluntária submissão ao Demônio, e que portanto era necessariamente herética” (WATT, 1997, p. 29).

Em 1486, dois anos após o papa Inocêncio VIII lançar a bula *Summis desiderantis*, na qual determinara às autoridades eclesiásticas que apoiassem os inquisidores na perseguição às feiticeiras e feiticeiros, os monges alemães Heinrich Kraemer e James Sprenger publicam o célebre *Malleus Maleficarum* [*Martelo das feiticeiras*]. Segundo Watt (1997), esse manual de caça às bruxas alcançaria em 1580 a décima quarta edição. Excetuadas as divergências teológicas, a essa altura católicos, calvinistas e luteranos estavam unidos no mesmo projeto inquisitorial.

Ciência e magia, que haviam coexistido na cultura europeia não apenas de modo

¹⁸ “La magia non è contemplazione, non consiste solo in un particolare modo di guardare il mondo o di atteggiarsi di fronte al mondo. È un sapere che è anche un operare. Un conoscere che è anche un intervenire.”

¹⁹ Para um panorama dos tipos de magia praticados no Renascimento europeu, cf. Rossi, 2006, p. 57-63.

pacífico, mas complementar, têm assim seus laços ameaçados. O “tempo de mágicos” depara-se com seus limites exatamente no momento em que se difunde o mito fáustico. Ironicamente, tal confluência seria no futuro desfeita de modo definitivo pelo racionalismo de matriz cartesiana. A modernidade passaria, então, a constituir o grande canteiro de obras em que a técnica viria a suplantar a esfera de influência dos mitos religiosos nas sociedades ocidentais, promovendo o “desencantamento do mundo” em decorrência do qual se tornaria insuperável “a tensão entre as esferas de valor da ‘ciência’ e a esfera do ‘sagrado’”, conforme esclarece Max Weber (1982, p. 182).

I.1.3 Do ocultismo ao oximoro como *poiesis* em Fernando Pessoa

O século XIX, contudo, veria redescobrir-se o interesse pelo estudo da tradição hermética como reação ao império do materialismo e do positivismo racionalista (MOTA, 2010a). Logo, passa a vicejar na Europa algo como um segundo renascimento daquela *Weltanschauung* – agora designada, sobretudo, como esoterismo²⁰ e ocultismo²¹ –, manifesto pelo número de seitas que surgem no período, a exemplo da *Societas Rosicruciana in Anglia*, da *Golden Dawn* e da Sociedade Teosófica, paradigmáticas de tal retorno do oculto que se desdobrará com vigor nas primeiras décadas do século XX.

Como adverte Rita Marrone (2015), a compreensão da poética de Fernando Pessoa deve ter como uma de suas premissas o profundo interesse por ele cultivado, desde a primeira juventude, em temas ocultistas, expresso pela quantidade de livros que leu a respeito²², pelas

²⁰ Segundo Mota (2010a), a palavra “esoterismo”, que surge na França c. 1840, tem origem no advérbio grego *eso-*, ou seja, “no interior”, ao qual *ter-* apõe intensidade: “mais interno”, “mais interior”. Refere-se, assim, ao “mais secreto” de uma prática ou religião.

²¹ Atribui-se a criação do neologismo “ocultismo” ao francês Eliphas Lévi, em sua *História da Magia*, de 1860. Empregado muitas vezes como sinônimo de esoterismo, o ocultismo diz respeito ao estudo da natureza interior do homem, baseado num conhecimento suprarracional e intuitivo, a que se tem acesso pela via iniciática, em que “o semelhante atrai ou comunica com o semelhante, o que constitui no fundo a base da magia” (MOTA, 2010b, p. 549).

²² A biblioteca particular de Pessoa, abrigada na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, comporta grande quantidade de obras de Aleister Crowley, Eliphas Lévi, H. P. Blavatsky, dentre outros, todas digitalizadas e disponíveis em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/>.

notas pessoais que deixou e pelas alusões que faz à matéria em sua correspondência²³. São inúmeras as passagens em que o poeta exprime uma negação do mundo sensível, do visível e ordinário, tomado como produto de ilusão, enganadora superfície de um sentido oculto a descobrir: “Tudo é mistério e tudo é significado. Todas as coisas são ‘desconhecidos’ simbólicos do Desconhecido. O resultado é horror, mistério, um medo demasiado inteligente” (PESSOA, 2006, p. 101).

Logo, para Pessoa, a realidade não é mais que um véu de símbolos sob o qual há um Desconhecido a submeter permanentemente a experiência sensível ao mistério, que seria preciso dissipar, ainda que – ou precisamente porque – não haja garantias epistêmicas para tanto. Com efeito, a relação entre o caráter simbólico do empírico e aquele superlativo que o espelha está no cerne das doutrinas ocultistas, para as quais, como vimos, a natureza está plena de “correspondências proporcionais e relações analógicas, numa unidade holográfica na qual o Todo está em qualquer parte e qualquer parte pode ter acesso ao Todo” (MOTA, 2010b, p. 549).

Fernando Pessoa integra-se, assim, a uma extensa linhagem de poetas (nas suas diversas tendências) para quem a poesia se dá como plataforma de investigação do oculto: William Blake, Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé fazem-no companhia como alguns dos mais representativos. Contemporâneos a Pessoa, W.B. Yeats, Ezra Pound e T.S. Eliot inserem-se também nessa tradição de maneira emblemática, tendo em vista a importância que possuem na fundação do modernismo anglófono (SURRETTE, 1994). Nessa perspectiva, Marrone (2015) lembra-nos o exemplo das “Correspondências” de Charles Baudelaire:

A Natureza é um templo onde os vivos pilares
Deixam às vezes *vagas falas* manifestas;
E o homem nela passa por entre *florestas*
De *símbolos* que o olham com olhos familiares.

Tal, longe, longos ecos vagos se respondem
Em uma tenebrosa e *profunda unidade*,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
Assim, perfumes, cores, sons se correspondem.
(BAUDELAIRE, 2019, p. 43, grifo nosso)

²³ Dois são os momentos cruciais em que Pessoa declara sua aproximação do ocultismo: nos últimos parágrafos da célebre carta a Adolfo Casais Monteiro, de 14 de janeiro de 1935, sobre a gênese dos heterônimos, que, a pedido do poeta, seriam suprimidos das publicações impressas – até que João Gaspar Simões a incluísse na segunda edição de sua biografia, em 1971 (MARTINS, 2017); e na “Nota biográfica”, de 30 de março de 1935, na qual expõe sua “posição religiosa” e “posição iniciática” (PESSOA, 2006, p. 205).

A Natureza constitui-se, aqui, como uma “floresta de símbolos” que o homem atravessa tendo notícia apenas de “vagas falas”. Se há algo a imprimir nesse conjunto uma “profunda unidade”, trata-se tão somente de “longos ecos”, cujo sentido remete invariavelmente a outro lugar. Profissão de fé da poesia baudelairiana, o soneto participa do misticismo então renascente, dando a ver o poema como “um laboratório no qual uma experiência mística se transforma numa experiência estética” (GOMES, 2012, p. 128). Baudelaire lança mão da teoria das correspondências de Emanuel Swedenborg (1869-1772), que se organiza em torno da noção hermética de equivalência entre microcosmo e macrocosmo, desenvolvida em *De Coelo et de Inferno* (1758) (GOMES, 2012). Tal noção se fará presente em Pessoa:

[...] tudo que se dá numa camada se reflecte e figura em outra. É este o princípio fundamental de toda a ciência secreta, e assim o representou o Hermes Trismegistos na fórmula, *o que é em cima é como o que está em baixo, o que está em baixo é como o que está em cima* (PESSOA *apud* MARRONE, 2015, p. 71, grifo do autor).

Dentro desse sistema, somente o símbolo pode fornecer um caminho de passagem entre o que está exposto e o que está velado: “O symbolo é naturalmente a linguagem das verdades superiores, sendo a palavra naturalmente a linguagem d’aquellas que a nossa intelligencia abrange, pois existe para as abranger” (PESSOA *apud* MARRONE, 2015, p. 70). Aqui nos deparamos com um ponto essencial na relação de Pessoa com o ocultismo, fundada, sobretudo, pelo primado da inteligência, exprimindo-se à maneira de uma “grande ânsia da verdade” (MOTA, 2010b, p. 549).

Cleonice Berardinelli (2004), ao tratar do que define como a “presença da ausência” em Pessoa, credita-a não propriamente a uma “fé incondicionada” do poeta no oculto, o que, segundo a autora, daria a ele uma tranquilidade epistemológica inverificável. A negação do mundo material, assumida enquanto pressuposto para a afirmação de uma suprarrealidade, antes se estrutura como a dialética que não admite síntese: “Pessoa não é o crente dotado de uma fé incondicionada, mas o homem que duvida, que critica, com um raciocínio diabolicamente lúcido, cada impulso natural do seu ser para o transcendente” (BERARDINELLI, 2004, p. 38-39).

Estamos falando, desse modo, de uma dialética que mantém em suspenso a

positividade. Ao negar a experiência empírica, Pessoa não deixa, entretanto, de negar também ao transcendente o lugar da verdade. Em semelhante direção vai Fernando Cabral Martins (2017, p. 170-171), quando afirma que a valorização do oculto sustentada por Pessoa pressupõe

[...] uma renovada aposta no exercício da razão. Não se trata de uma suspensão do pensamento crítico, mas de um prolongamento do espírito de busca e de curiosidade para além dos seus limites. A sua via preferida não é tanto a do Misticismo [...], nem a da Magia [...], mas sim a da Gnose, que quer “transcender o intelecto por um intelecto superior”. O meio privilegiado do conhecimento gnóstico é o de um exercício especial da razão²⁴.

No curso da ininterrupta aventura epistemológica de Pessoa, sabemos que sua recusa a qualquer espécie de verdade é permanente. Pessoa, ele mesmo, é um *sujeito fáustico*, que se debruça sobre diversas tradições ocultistas – teosofia, magia, alquimia, rosicrucianismo, maçãria, astrologia, cabala –, mas já imbuído, como único dogma, de um ceticismo que não se deixa violar. Não por acaso, é o próprio poeta quem nos diz que

A ilusão é a substância do mundo, e, segundo a Regra, tanto no mundo superior como no mundo inferior, no oculto como no patente. Assim, quando fugimos do mundo inferior, por ele ser ilusório, o mundo superior, onde nos refugiamos, não é menos ilusório; é ilusório de outra, da sua, maneira (PESSOA, 1985, p. 30).

Cumpre, assim, notar a convergência, no pensamento pessoano, entre ocultismo e negatividade como polos dependentes que configuram uma experiência de simultânea busca e desconsolo, alçada a princípio estético. Yvette Centeno (2010, p. 309) afirma a esse respeito que “A poesia de Pessoa é ampliada à dimensão de um Eu, de um Universo e de um Deus cuja manifestação se adivinha, mas cuja realidade essencial sempre se desconhecerá”. Senão, vejamos:

Cega, a Ciência inútil gleba lavra.
Louca, a Fé vive o sonho do seu culto.
Um novo deus é só uma palavra.
Não procures nem creias: *tudo é oculto*.

²⁴ Yvette K. Centeno (2010, p. 309) situa a origem da Gnose na Antiguidade, período em que “Gnosticismo e filosofia hermética aproximam-se [...] pelo interesse na Gnose (Conhecimento) da natureza do homem e de Deus, por meio de uma revelação extática”.

(PESSOA, 2007, p. 139, grifo nosso)

Ah, mas aqui, onde *irreais* erramos,
Dormimos o que somos, e a verdade,
Inda que enfim em sonhos, a vejamos,
Vemo-la, porque em sonho, em *falsidade*.
(PESSOA, 2007, p. 191, grifo nosso)

Além-Deus! Além-Deus! Negra calma...
Clarão de Desconhecido...
Tudo tem outro sentido, ó alma,
Mesmo o ter-um-sentido...
(PESSOA, 2007, p. 113, grifo nosso)

Como se vê, estamos no território em que a possibilidade de conhecer é permanentemente bloqueada. Tanto a Ciência quanto a Fé não podem oferecer acesso à verdade, uma vez que “tudo é oculto”. Não há segurança sequer no estatuto ontológico daqueles que a buscam, já que a própria busca está, também, circunscrita pela *irrealidade*, pelo *sonho* que constitui o aqui-e-agora, de onde só se divisa a verdade como *falsidade*. Noutras palavras, o engano deste mundo molda a verdade que se pode sonhar.

O sujeito lírico almeja, então, não apenas o Desconhecido, mas um “Além-Deus”, para além daquela que seria a última instância da razão. Com efeito, “Além-Deus” é o paroxismo da busca pelo conhecimento que implica, afinal, sua própria negação. Nesses termos, o tangível só pode se dar como dimensão em que o sentido insiste em ser *outro*: “Tudo tem outro sentido” é uma das fórmulas poéticas pessoanas para o caráter simbólico da realidade sensível. A possibilidade mesma de que haja um sentido – aqui ou além – é posta em xeque.

Logo, podemos falar da experiência do oculto em Pessoa como uma “teologia negativa: conhecer pela ausência, pela negação” (CENTENO, 2010, p. 310). Tal conhecimento como negatividade – ou, aliás, tal negatividade como conhecimento –, fruto da “febre de Além”, é o que no entanto estrutura, de acordo com Berardinelli (2004, p. 38), a criação de um “mundo poético [...] carregado de sentido transcendente”. Desse *ethos* poético deriva a reiterada oscilação de sinais entre negativo e positivo na poesia pessoana: “[...] o lugar, o tempo, a coisa negada têm uma realidade que se contrapõe à realidade da vida; essa contraposição ressalta do contraste entre a própria negação e os elementos da frase que têm caráter afirmativo” (BERARDINELLI, 2004, p. 45), conforme se pode observar nos excertos a seguir:

Tu, que consolas, que *não* existes e *por isso* consolas,
(PESSOA, 2007, p. 364, grifo nosso)

O mytho é o *nada* que é *tudo*.
(PESSOA, 2007, p. 72, grifo nosso)

Contemplo o que *não* vejo.
(PESSOA, 2007, p. 170, grifo nosso)

No piano anônimo da praia
Tocam *nenhuma* melodia
(PESSOA, 2007, p. 189, grifo nosso)

Como é sabido, a essa figura de pensamento em que termos opostos aproximam-se e associam-se semanticamente – aqui representados pelo negativo e positivo, que têm seus polos trocados –, chamamos oximoro (TAVARES, 2010). Com efeito, sua presença na obra pessoana faz-se a tal ponto frequente, que nela se reconhece um de seus elementos estruturantes²⁵. Segundo Alain Badiou (2002, p. 57, grifo do autor), Pessoa torna-se o “inventor de um uso quase labiríntico da negação, que se distribui ao longo do verso de maneira que jamais se tem certeza de poder *fixar* o termo negado”²⁶. Tal “negação flutuante”, ainda de acordo com Badiou (2002, p. 57), está

[...] destinada a impregnar o poema com um equívoco constante entre a afirmação e a negação, ou, antes, com uma espécie muito reconhecível de reticência afirmativa, que autoriza finalmente que as mais retumbantes manifestações da força do ser sejam corroídas pelas mais insistentes retratações do sujeito. Pessoa produz assim uma subversão poética do princípio da não-contradição. Mas também, especialmente nos poemas de Pessoa-ele-mesmo por ele mesmo, recusa o princípio do terceiro excluído.

Ora, da relação entre a negação do mundo sensível pela via do ocultismo e a sua materialização poética por meio do oximoro, podemos, pois, depreender um importante acesso à poesia pessoana. Assim considerado, o oximoro surge como recurso poético afeito à “ideia obsessiva da irrealidade da realidade, que é também o sentimento da não-realidade do Eu e, assim, ao sentimento da necessidade e impossibilidade de idealizar um absolutamente real” (TAVARES, 2010, p. 582).

²⁵ Para aprofundado estudo sobre o emprego do oximoro na poesia pessoana, cf. Jakobson, 1970, p. 93-118.

²⁶ Em análise semelhante, Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 38, grifo do autor) define a poética de Pessoa como uma “poética do *entre*; [...] esse *entre* não é o *entre* do devir hegeliano (passagem do Nada ao Ser e do Ser ao Nada), mas o *entre* imóvel da indeterminação [...] Não se trata de um *entre* histórico (no sentido de passagem ou progresso), mas de um *entre* estacionário, da indecisão e do impasse”.

Por conseguinte, é possível afirmar que ocultismo e oximoro configuram eixos centrais para a construção da poética pessoana, ainda que sua manifestação não seja de todo codependente. Procedimentos básicos dessa *poiesis*, cabe ao primeiro armar o fundo temático e semântico para a reiterada recusa do real, em favor de outra instância aberta em possibilidades, embora sob invariável suspeição; o segundo, por sua vez, opera sobre aquele no nível da linguagem, como instrumento de uma *lógica poética* consoante à demolição das certezas subjacente à “poesia da metafísica em crise de Fernando Pessoa”, nas palavras de Benedito Nunes (1974, p. 34).

Fausto participa dessa linha de força da poesia pessoana como um de seus momentos-chave. O desejo de conhecer – tema fáustico por excelência –, mediado pela conseqüente aspiração à transcendência e que, frustrado, organiza o pensamento e a linguagem como oximoro, é o *Leitmotiv* do poema. Como resultado dessa vontade de *saber-além*, o “mistério” se impõe com onipresença ao longo do poema:

O segredo da Busca é que não se acha.
Eternos mundos infinitamente,
Uns dentro de outros, sem cessar decorrem
Inuteis. Nós, Deuses, Deuses de Deuses,
Nelles intercalados e perdidos
Nem a nós nos encontramos no infinito.
Tudo é sempre diverso, e sempre adeante
De homens e deuses vae a luz incerta
Da suprema verdade.
(PESSOA, 2018, p. 258)²⁷ [BNP 29-16^v]²⁸

Não, não vos disse... A essencia inatingivel
Da profusão das cousas, a substancia
Logica e \diamond ²⁹ do chaos dos seres,
Furta-se até a si-mesma. Se entendestes
Neste ou naquelle modo o que vos disse,
Não o entendestes, que lhe falta o modo
Per que se entenda.
(PESSOA, 2018, p. 294-295) [BNP 29-19]

Não se trata de uma busca qualquer, mas da Busca pela essência das coisas e do universo, a que, entretanto, não se chega. O trabalho epistemológico que ela envolve também não se dá senão como fracasso, pois algo nele está ausente ou não se realiza, isto é, falta ao

²⁷ Obedecemos, em todas as citações do *Fausto*, o texto estabelecido nas edições consultadas.

²⁸ Na sequência de cada citação do *Fausto*, indicamos a cota topográfica correspondente no espólio pessoano.

²⁹ O símbolo \diamond corresponde, na edição Pittella (PESSOA, 2018), a espaço deixado em branco pelo autor.

sujeito a propriedade que lhe permitiria acessar o âmago perseguido. Até mesmo a “suprema verdade” demonstra aqui sua luz esmaecida, “incerta”, capaz, portanto, de enganar. E se há qualquer “essência” a descobrir, descobri-la seria inútil, visto que consistiria em experiência incomunicável.

Nesse mundo onde “Tudo é sempre diverso”, a realidade se mostra encoberta; cada objeto guarda em si o seu outro, de forma especular, ocultando sentidos que não se revelam:

Ah, tudo é symbolo e analogia!
O vento que passa, a noite que esfria,
São outra coisa que a noite e o vento –
Sombras de vida e de pensamento.

Tudo o que vemos é outra cousa.
A maré vasta, a maré anciosa,
É o echo de outra maré que está
Onde é real o mundo que ha.

Tudo o que temos é esquecimento.
A noite fria, o passar do vento
São sombras de mãos cujos gestos são
A illusão madre d’esta illusão.
(PESSOA, 2018, p. 257) [BNP/E3 29-12]

Nas “Correspondências” de Baudelaire, como vimos, as relações analógicas se manifestam na superfície, na *physis*, onde se correspondem simbolicamente “perfumes, cores, sons”. No *Fausto*, por seu turno, as analogias fazem a ponte entre duas instâncias de realidade, inferior e superior: “O vento que passa, a noite que esfria”, neste nível do real, corporalmente apreensível, e “A maré vasta, a maré ansiosa”, são *ecos* de outros fenômenos que estão “Onde é real o mundo que ha”.

Não há, enfim, qualquer conforto para o sujeito lírico nessa mundividência, posto que, a rigor, ele não a procura. A ilusão que rege o mundo sensível é apenas sombra de outra ilusão. Logo, o Fausto pessoano reconhece como intransponível a impossibilidade de conhecer que limita a sua aventura epistemológica. *Grosso modo*, é esse o moto-contínuo do *Fausto* – a que voltaremos com algum pormenor (cf. *infra* I.2). Reunindo a “tragédia do conhecimento” a elementos sobremaneira pessoanos, como o ocultismo e o oximoro, abordemos por ora certas relações intertextuais entre o *Fausto* de Fernando Pessoa e outros

Faustos que o antecederam historicamente, a fim de acompanharmos o modo como Pessoa se inscreve na tradição fáustica e as tensões decorrentes desse confronto.

I.1.4 Tradição/traição: Pessoa e outros *Faustos*

Costuma-se pensar a história literária – tanto quanto a história em geral – como a linha que se desdobra gradualmente no curso do tempo. Sua direção não é outra senão o futuro; seus olhos, ainda que voltados para trás, dirigem-se para frente: sua forma desconhece qualquer ordem que não seja a teleológica. Assim considerada, a história literária só nos permite compreender autores e obras se dispostos numa sucessão: Mallarmé *depois* de Baudelaire, por exemplo. Ainda que tal relação não deixe de implicar a ideia de passagem, que supõe interdependência, sua razão é a do progresso.

Podemos, no entanto, seguir o caminho contrário e procurar, em cada poeta, o seu passado, de modo a nele investigar não apenas as origens do presente, mas como este influi sobre aquele, atribuindo-lhe sentidos que não ele tivera. Esse modo de ler a história literária entende-a, portanto, não como mero progresso, mas como recuperação incessante do passado, que tem assim sua imobilidade negada pelo presente.

Modelo fecundo desse exercício de compreensão histórica da literatura está em “Kafka e seus precursores”, de Jorge Luis Borges, no qual o autor/narrador³⁰ ilumina o *efeito* de Kafka sobre a leitura de autores que o precederam. Tal é o impacto da obra kafkiana, que o seu surgimento expande, e mesmo altera, o juízo a respeito de seus predecessores: “Em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiossincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria” (BORGES, 2007, p. 129).

Desse influxo retrospectivo, resulta que “cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 2007, p. 130, grifo nosso). Para T.S. Eliot (1989, p. 39), por sua vez:

³⁰ Como todos os textos do livro *Outras inquisições*, “Kafka e seus precursores” flutua entre o ensaio e a ficção – bem à maneira, afinal, de toda a obra de Borges –, donde resulta imprecisa qualquer definição de gênero.

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação da sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos [...] o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente em relação a todas as obras de arte que a precederam.

Não parecerá absurdo, portanto, pensarmos que o “passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (ELIOT, 1989, p. 40). Se, por exemplo, Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, dentre outros, forneceram as bases para a criação do movimento concretista no Brasil, a obra dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, por outro lado, passou a influenciar a leitura contemporânea daqueles. Ao menos ao leitor brasileiro, nesses termos, o tema da “máquina do mundo” em Dante ou Camões não pode prescindir do poema “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, que o reveste de significados até então insuspeitos³¹.

Também Pessoa criará seus precursores. Por um lado, de modo explícito, na composição de um seletivo grupo de poetas ao qual dedicará especial apreço, tais como Shakespeare e Milton. Pessoa a eles retorna com frequência em ensaios críticos e notas de leitura, interessado sobremaneira em refletir, através de suas obras, sobre questões como a definição do gênio e da poesia dramática ou os limites da construção estética. Outros poetas, no entanto, não possuem o mesmo lugar de destaque no pensamento pessoano, sem que deixem de constituir verdadeiros marcos no seu desenvolvimento.

Caso exemplar é Robert Browning, a quem Pessoa alude com menor regularidade do que àqueles, mas cuja poética pioneira no tratamento da despersonalização terá sido capital para a elaboração da heteronímia (CASTRO, 2010). Os monólogos de *Dramatis Personae* (1864) revelam, cada qual, a “personalidade” de um *autor*, expediente que seria levado adiante em *The Ring and the Book* (1868). Embora Pessoa não o cite proporcionalmente tanto quanto o faz em relação a outros autores³², o desdobramento de Browning em poetas fictícios “– descritos pelo seu criador como ‘imaginary persons, not mine’ – encontra um forte paralelo

³¹ Para uma acurada e inovadora leitura do poema de Drummond, cf. *Maquinação do mundo*, de José Miguel Wisnik.

³² Sintomática exceção constitui o texto em que Pessoa distingue os graus da poesia lírica, elencando Browning como exemplo do último grau, em que “o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem diretamente” (PESSOA, 2005, p. 275). Cabe ressaltar, ainda, que a biblioteca particular de Pessoa alberga dois volumes da poesia de Browning: *Poems of Robert Browning* (1907) (CFP 8-73) e *Poetical works of Robert Browning* (1912) (CFP 8-74), contendo sublinhados e exercícios de tradução.

nos heterônimos pessoanos, que podem ser encarados como uma evolução radical das ideias e do método do poeta inglês” (CASTRO, 2010, p. 108).

A ocasional omissão do nome de Browning no extrato substancial de escritos em que Pessoa trata da despersonalização poética talvez seja flagrante daquilo que Harold Bloom (2002) definiu como angústia da influência. O que não se pode ignorar é o claro sinal dessa *quase ausência* na formulação daquele que é o procedimento decisivo da obra pessoana – embora, naturalmente, não pudesse ser Browning o único predecessor da heteronímia. Mas como ler, hoje, a poesia deste sem ali notarmos, entre os versos, o *desafio* imposto ao seu projeto pelo “drama em gente” de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis?

Como nos precursores de Kafka, o sinal pessoano se inscreve de modo irreversível em Browning. A *criação* dos precursores de Pessoa configura-se, portanto, de modo oblíquo, no jogo de forças que inclui ora aproximação, ora afastamento ou silêncio³³. Também sob o signo da negatividade se pode cultivar uma influência, é o que demonstra Pessoa, seja por meio de crítica, ocultamento ou disputa com o objeto de estima.

Quando anuncia na revista *A Águia*, em 1912, o aparecimento “para muito breve” de um supra-Camões, que deslocaria para segundo plano a “figura, até agora primacial”, do poeta d’*Os Lusíadas* (PESSOA, 2005, p. 366-367), ou quando publica, em 1918, os 35 *Sonnets*, nos quais, segundo Richard Zenith (2010), tenta adaptar, em chave moderna, a complexidade dos sonetos shakespearianos, Pessoa está pondo em prática um experimento de leitura e diálogo com uma tradição à qual pretende, afinal, superar. De tal maneira que, nas palavras de Eduardo Lourenço, sua atitude criadora obedecerá ao signo de uma *imaginação ciumenta* estruturada pelo trinômio *identificação-negação-superação* em face de seus “bens ideais”, num processo em que “todas as manifestações poéticas já inscritas no seu ‘céu literário’ lhe apareçam como um desafio e determinem nele um irresistível reflexo de rivalidade” (LOURENÇO, 1981, p. 131).

Se nos voltarmos ao *Fausto*, notaremos como se cristalizam as relações de Pessoa com outros *Faustos*, tendo em conta tanto as obras assim intituladas quanto aquelas que se podem chamar de fáusticas pelo seu tema. Naturalmente, não há como esgotarmos, nos limites deste estudo, a totalidade dos autores e textos nos quais Pessoa terá travado contato com essa

³³ Notável, por exemplo, é a ausência de Camões entre os autores portugueses evocados em *Mensagem*, dentre os quais se encontram António Vieira e D. Dinis.

tradição, mesmo porque tais evidências nem sempre se preservam no decurso de uma vida. Seguiremos aqui, portanto, o caminho mais provável das influências sobre o *Fausto*, rastreando-as em autores comprovadamente lidos por Pessoa e cujas obras constam da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa – doravante BpFP –, que, segundo defendem Patricio Ferrari e Jerónimo Pizarro (2010), é inseparável do espólio e imprescindível para uma leitura contextualizada da obra pessoana.

Com base em pesquisa na BpFP, Rodrigo Xavier, Daniela Bos e Carlos Pittella (2018) indicam seis recriadores do mito que terão influído na escrita do *Fausto* pessoano: Goethe, Lord Byron, Gomes Leal, Christopher Marlowe, Eugénio de Castro e Eça de Queiroz³⁴. Excetuados Castro e Queiroz³⁵, tomemos de maneira não exaustiva os outros cinco e notemos como, em Pessoa, a tradição fáustica se traduz ora como atualização, ora como traição a alguns de seus pressupostos.

Interessa-nos, assim, uma leitura comparada do *Fausto* não apenas *a partir* das obras que terão constituído influência sobre Fernando Pessoa, mas também o inverso, ou seja, observar se, e em que condições, o *Fausto* pessoano pode modificar a compreensão de seus precursores. Nosso pressuposto é o de que quanto mais se aproxima de suas fontes, eventualmente mais ele as desloca e atraiçoa, recriando-as em negativo e imprimindo à tradição um sentido renovado. A propósito, não custa lembrar que, em sua etimologia latina, o verbo *tradere* – de que deriva *traditio* – significa “passar”, “entregar”, “confiar”, mas, também, “abandonar”, “renunciar” ou “trair”.

³⁴ Os autores listam, ainda, as “‘influências da *tradução*’ – i.e., os tradutores do *Fausto* goetheano que terão impactado Pessoa de diversas formas, entendendo-se por ‘tradutores’: 1) os que verteram para português os versos do mestre alemão; 2) os que tentaram traduzir *para o contexto português* a lenda em si, buscando em São Frei Gil uma contraparte lusitana para o mito germânico; 3) além disso, devem ainda ser tidos em conta os autores que foram alvo de traduções do próprio Pessoa. Neste grupo, listar-se-ão: Almeida Garrett, António Feliciano de Castilho, Antero de Quental, Teófilo Braga, Franz Marzials, Nathaniel Hawthorne e José de Espronceda” (XAVIER; BOS; PITTELLA, 2018, p. 86, grifos dos autores).

³⁵ No caso de Castro, a influência proposta pelos autores (localizada no poema dramático *Sagramor*) se revela de modo um tanto relativo, sem maiores evidências além do drama existencial vivido pelo protagonista e das vozes metafísicas que tomam a palavra ao longo do poema. Quanto a Queiroz, deve-se a exclusão ao fato de que poucos documentos a seu respeito se preservam no espólio pessoano, como o reconhecem Xavier, Bos e Pittella (2018), ao que acrescentamos os inconvenientes de traçar uma relação clara de influência entre o prosador Eça de Queiroz e o poeta Fernando Pessoa.

I.1.4.1 Goethe

Na BpFP, constam duas traduções integrais do *Fausto* de Goethe (1749-1832) – doravante *Faust* – para o inglês: *Goethe's Faust*³⁶ e *Faust by Goethe*³⁷, além de uma para o francês, adaptada em prosa, acompanhada de *Werther* e do drama *Hermann et Dorothee*³⁸. Por uma entrada do diário de Pessoa, a 7 de dezembro de 1915, ficamos sabendo que poderia haver ainda outra, caso ele houvesse aceito a proposta de tradução feita por Joaquim José Coelho de Carvalho: “mas, ai!, o ganho é hipotético e só depois do trabalho feito!” (PESSOA, 2006, p. 173). O que ressalta, porém, na materialidade dos exemplares preservados é a ausência de marginálias ou quaisquer intervenções do leitor Pessoa, a despeito do que se observa na maioria dos volumes que compõem o arquivo bibliográfico pessoano. Podemos, assim, questionar: que leitura Pessoa terá feito de *Faust*?

Carla Gago (2013) supõe que, à maneira do que ocorreu com Byron e outros autores e intelectuais da esfera anglo-saxônica, Pessoa tenha lido *Faust* na versão resumida apresentada por Madame de Staël no best-seller *De l'Allemagne* (1813). Embora este não se encontre na BpFP, dois outros volumes ali arquivados o citam: há uma crítica à obra em *Early Reviews of Great Writers: 1786-1824*³⁹ e três páginas são dedicadas a Madame de Staël em *La littérature française au XIX ème siècle*⁴⁰, em que Pessoa destaca *De l'Allemagne*.

Se considerarmos a marcante ascendência da cultura inglesa sobre a formação intelectual de Pessoa, será plausível que seu interesse pelo poeta alemão se tenha propiciado por meio do livro que “oferece pela primeira vez em Inglaterra a imagem de uma Alemanha espiritual e intelectualmente rica” (GAGO, 2013, p. 302). No entanto, sabemos que Pessoa teve atenção voltada à cultura alemã desde muito cedo⁴¹, mantendo pelo Mestre de Weimar renovada admiração ao longo dos anos, como o demonstram diversas citações a Goethe em sua prosa ensaística e crítica.

³⁶ CFP 8-224. Disponível em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-224>.

³⁷ CFP 8-222. Disponível em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-222>.

³⁸ CFP 8-225. Disponível em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-225>.

³⁹ CFP 8-169. Disponível em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-169>.

⁴⁰ CFP 8-305. Disponível em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-305>.

⁴¹ Para citar apenas dois exemplos, recordemos seu precoce interesse pela filosofia de Schopenhauer, testemunhado pela marginália presente na tradução francesa do *Essai sur le libre arbitre* (1903) (CFP: 1-135), e o volume *The literature of Germany* (1913), de John George Robertson (CFP 8-470).

Uma das entradas do diário de 1906, que registram suas atividades como aluno do Curso Superior de Letras da Universidade de Lisboa, dá conta de que Pessoa começa a ler a *Crítica da Razão Pura*, de Kant, em tradução francesa, e a estudar alemão em 20 de abril. No dia 27, afirma que não teve “tempo esta semana para continuar com o alemão” (PESSOA, 2006, p. 37), sem voltar a fazer referências à matéria, do que se depreende que talvez tenha abandonado o estudo⁴². Pizarro (2006) sugere que tal incursão pela cultura germânica se deva ao fato de que Pessoa estava, então, matriculado na cadeira de Línguas e Literaturas Alemã e Inglesa.

De 1907 é a tradução francesa de *Faust* preservada na BpFP, contemporânea, pois, aos primeiros fragmentos do *Fausto*, como se observa na edição Pittella (PESSOA, 2018). Segundo Xavier, Bos e Pittella (2018), coincide temporalmente, ainda, à gênese do *Fausto* o período em que Pessoa experimenta a imersão criativa na língua portuguesa, após os anos nos quais escrevera sobretudo em inglês. Com efeito, é digna de nota a conjunção do intercâmbio com uma cultura aparentemente estranha à de sua formação anglófona e o aprofundamento na língua materna no exato momento em que se esboçam os primeiros poemas e fragmentos fáusticos de Pessoa.

Mas retornemos ao *Faust*. Após os prólogos “no teatro” e “no céu”, o drama da primeira parte da tragédia tem início com a cena “Noite”, em que o protagonista, “Opresso pela livralhada” (GOETHE, 2016, p. 65), lamenta em longo monólogo o fracasso de sua busca pelo conhecimento:

Ai de mim! da filosofia,
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou!
(GOETHE, 2016, p. 63)

Derrotado em seu projeto epistemológico, levado adiante, até então, no campo da ciência e da filosofia, encontramos Fausto amaldiçoando os anos nele dispendidos, desencantado pelos livros e instrumentos de trabalho do seu quarto de estudos, descrito como

⁴² Em 11 de maio, porém, Pessoa refere, entre suas leituras, “um pequeno poema de Schiller (traduzido com dificuldade, pois só agora comecei a aprender alemão)” (PESSOA, 2006, p. 39).

“antro vil”, “maldito, abafador covil”. Toda a ânsia de saber restara, afinal, inútil e impossível, levando-o a negar a via do conhecimento erudito:

Por isso entrego-me à magia,
A ver se o espiritual império
Pode entreabrir-me algum mistério.
(GOETHE, 2016, p. 63)

Para Marshall Berman (2007), o desejo do conhecimento total que move o Fausto goetheano revela, em negativo, sua vontade de participação no mundo, de apreender o Outro, de escapar aos limites do Eu, aprisionado pela cisão entre sujeito e objeto. O processo histórico que impulsionara o progresso da ciência e o alargamento de horizontes no contexto do Humanismo, do qual tenta participar, leva-o, em contrapartida, a sentir-se confinado e a perceber que “sua cultura se desenvolveu no sentido de divorciá-lo da totalidade da vida” (BERMAN, 2007, p. 55).

Tal conflito é um dos temas centrais da filosofia contemporânea à redação de *Faust*, servindo como pano de fundo à tragédia:

A filosofia alemã dos dias de Goethe estava preocupada com o abismo entre o sujeito, o eu em sua capacidade de perceber e o objeto ou não-ser. Assim, Fausto aparece repetidamente no drama “aprisionado” no pequeno quarto gótico e em prisões literais, de onde ele deseja fugir rumo à natureza, ao mundo e à liberdade para experimentar tudo que pode ser conhecido pelo espírito humano (BROWN, 2002, p. 86, tradução nossa⁴³).

O fracasso de Fausto, portanto, é duplo: ele não consegue alcançar o conhecimento universal ao qual tanto se dedicara em anos de estudo e, ao mesmo tempo, o saber acumulado foi incapaz de conciliá-lo com o meio em que vive, tornando-o pobre em experiência e nas relações com outros indivíduos. Ciente da cisão que vive, lamenta o protagonista:

Vivem-me duas almas, ah!, no seio,
Querem trilhar em tudo opostas sendas;
Uma se agarra, com sensual enleio
E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;
A outra, soltando à força o térreo freio,

⁴³ “German philosophy in Goethe’s days was preoccupied with the gap between the subject, the self in its capacity as perceiver, and the object or non-self. Thus Faust appears repeatedly in the drama ‘imprisoned’ in small gothic chambers and literal prisons from which he longs to escape into nature, into the world, into a freedom to experience everything that can be known to human spirit.”

De nobres manes busca a plaga etérea.
(GOETHE, 2016, p. 119)

O documento mais antigo do *Fausto* pessoano, segundo a cronologia da edição Pittella (PESSOA, 2018), tem por título “Monólogo nas Trevas”, evocando, assim, a cena da tragédia de Goethe. Contudo, as semelhanças não vão além. Pessoa trabalharia em vários outros poemas intitulados com rubricas análogas, tais como “Monólogo na Treva” ou “Monólogo á Noite”⁴⁴, mas se em Goethe a desilusão se desenvolve *a posteriori*, o Fausto português sofre a impossibilidade de conhecer como ponto de partida, num *a priori* da experiência:

FAUSTO De qualqué modo todo escuridão
Eu sou supremo. Sou o Christo negro.
O que não crê, nem ama – o que só sabe
O mysterio tornado carne e ◇
(PESSOA, 2018, p. 37) [BNP/E3 29-27¹]

Ao mesmo tempo em que se inclina à transcendência, apresentando-se como o “Christo negro”, Fausto não encontra nela qualquer garantia de posse da inteligibilidade de si ou do que o rodeia. A vertigem provocada por tal contradição o conduz a negar a realidade sensível como instância ilusória:

Ha um orgulho atro que me diz
Que sou Deus inconsciencando-se
Para humano, sou mais real que o mundo
Por isso odeio-lhe a existencia enorme
O seu amontoar de cousas vistas.
Como um santo detesta ◇

Odeio o mundo porque o que eu sou
E me não sei sentir que sou conhece-o
Por não-real e não-alli.

Por isso odeio-o –
Seja eu o destruidor! Seja eu Deus-ira!
(PESSOA, 2018, p. 37) [BNP/E3 29-27¹]

Tão somente aprofunda-se nos noturnos posteriores a autopercepção de Fausto como um apartado do mundo e de si mesmo, tragado ao “Doloroso vacuo do meu ser” (PESSOA,

⁴⁴ Grafia adotada no estabelecimento de texto da edição Pittella (PESSOA, 2018).

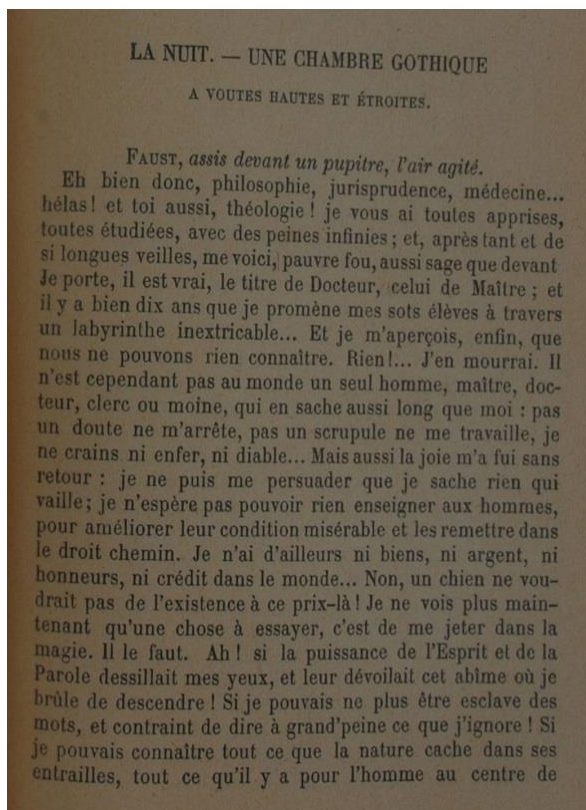
2018, p. 147):

FAUSTO Esta impotencia de alma pelo horror
◇

Crucificado,
Não como Christo numa mera cruz,
Mas no mysterio do universo. [...]
(PESSOA, 2018, p. 61) [BNP/E3 30A-23^r]

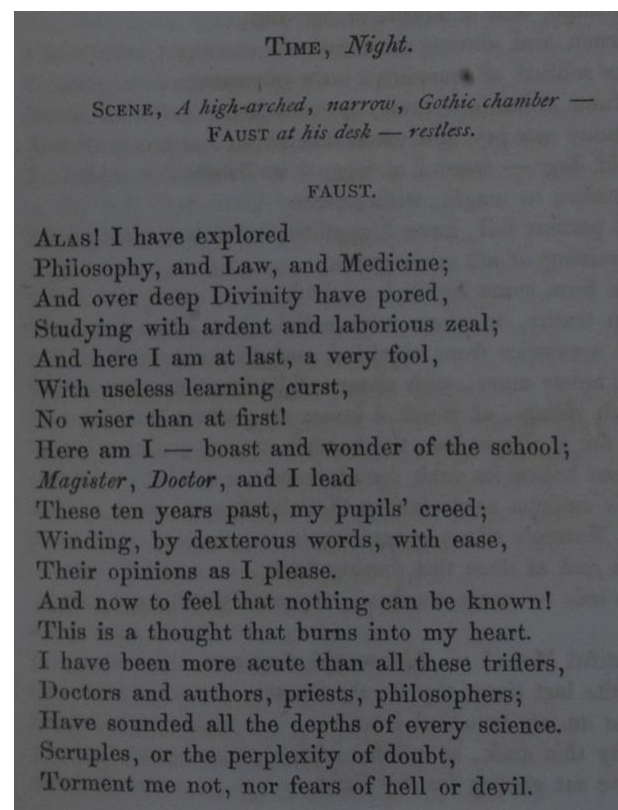
Xavier, Bos e Pittella (2018) conjecturam que, ao ler *Faust*, na tradução francesa e na inglesa de 1867, Pessoa pôs-se a respondê-lo, com um “Monólogo na noite” de sua própria autoria. Vejamos, pois, as primeiras páginas correspondentes ao *corpus* do monólogo goetheano nos dois volumes citados:

Figura 1 - *Werther-Faust* – “La Nuit”
(CFP 8-225, detalhe)



Fonte:
bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-225,
2020.

Figura 2 - *Faust by Goethe* – “Time, Night”
(CFP 8-222, detalhe)



Fonte:
bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-222,
2020.

Em ambas as traduções, o Fausto goetheano confronta-se com a falência da aposta no saber livresco e científico. O protagonista emerge do estudo da filosofia, do direito, da medicina e da teologia, o qual empreendera “*avec des peines infinies*” (“com infinitas tristezas”), como um “*pauvre fou*” (“coitado”), um “*fool*” (“idiota”), afinal. As veredas do conhecimento tomam, assim, a forma de um “*labyrinthe inextricable*” (“labirinto inextricável”) que o levam a sentir que “*nothing can be known*” (“nada pode ser conhecido”), no que reconhecemos claro paralelo com o *Fausto* pessoano.

Um dos legados transmitidos por Goethe à literatura moderna, segundo Gago (2013), reside nessa indissociabilidade entre a literatura e o problema do conhecimento. Dispõe-se nesse aspecto a afinidade de Pessoa com o poeta de Weimar, cujas incursões no campo da ciência também tiveram profunda repercussão sobre o pensamento filosófico situado na virada do século XIX para o XX. Todavia, enquanto Goethe “ainda crê na possibilidade de alcançar a verdade (a necessidade do espírito – que aspira sempre a mais – de chegar à verdade), [...] em Pessoa só existe o ‘oculto’ que condena ao erro eterno” (GAGO, 2013, p. 307).

De fato, é incontornável a influência de Goethe no desenvolvimento da tradição fáustica, de modo que Pessoa não poderia dela se desviar em sua recriação. No entanto, em sua “tradução” do mito, operada no fluxo das questões de seu próprio tempo, Pessoa comete a *traição* que dá ao *Fausto*, em certa medida, o caráter de uma ruptura histórica. Em Goethe, a crise epistêmica vivida por Fausto afinal encontra solução, ao passo que, em Pessoa, tudo se dá como impossibilidade, uma vez que não há sequer o pacto a viabilizar o desejo.

Em paralelo, podemos observar outra ambígua relação entre os dois poemas fáusticos. À semelhança de Pessoa, Goethe também se dedicou desde o início da vida adulta à escrita de *Faust*, dando ao texto diversas versões entre os anos de 1772, quando tinha apenas 23 anos, e 1832, quando se publica – postumamente, conforme o desejo por ele expresso – a segunda parte da tragédia. *Faust* alcança a redenção da forma acabada e veste a aura de obra-prima universal; *Fausto*, por seu turno, a despeito dos esforços de Pessoa para levá-lo a termo, resiste inacabado e fragmentário, o que não nos impede de lê-lo, já notava José Augusto Seabra (1991), como referência estrutural da poesia pessoana e germe dos principais temas que nela se desenvolvem.

Goethe surge, enfim, como personagem no *Fausto*. Escrito entre c. 1908-1909 e abrigado, na edição Pittella (PESSOA, 2018), em seção que reúne um coro de “mestres”, tais como Cristo, Buda e Shakespeare, o fragmento que dá voz ao poeta alemão vale por um tributo e demonstra em primeira hora a sua presença na constelação poética cultivada por Pessoa ao longo da elaboração do poema:

GOETHE Do fundo da inconsciencia
 Da alma sobriamente louca
 Tirei poesia e sciencia,
 E não pouca.
 Maravilha do inconsciente!
 Em sonho sonhos creei
 E o mundo attonito sente
 Como é bello o que lhe dei.
 (PESSOA, 2018, p. 87) [BNP/E3 29-57']

I.1.4.2 Lord Byron

Não menos importante será a presença de Lord Byron (1788-1824) na constelação fáustica que ilumina a criação pessoana. Em 1914, Pessoa a ele atribui, de fato, lugar decisivo entre as influências que terão concorrido para sua formação literária nos anos que precedem os primeiros poemas do *Fausto*:

1904-1905 – Influências de Milton e dos poetas ingleses da época romântica – Byron, Shelley, Keats e Tennyson. [...] Neste período a ordem das influências foi, pouco mais ou menos: 1) Byron; 2) Milton, Pope e Byron; 3) Byron, Milton, Pope, Keats, Tennyson e ligeiramente Shelley; 4) Milton, Keats, Tennyson, Wordsworth e Shelley; 5) Shelley, Wordsworth, Keats e Poe (PESSOA, 2006, p. 150).

Tendo em conta as dúbias relações de Pessoa com os autores de sua estima, o primeiro lugar dedicado a Byron soa como declaração de um débito que dez anos não terão apagado. Não obstante, em *Heróstrato*, dedicado ao tema da permanência histórica das obras literárias, Pessoa põe em suspeição a futura relevância do poeta inglês: “Dagora a cem anos será

impossível lançar uma edição completa de Byron, ou de Shelley, ou de Goethe, o poeta, ou de Hugo” (PESSOA, 2005, p. 488)⁴⁵. E questiona, noutro passo, sua *originalidade*:

Byron é pouco original. Nos seus primeiros annos litterarios soffreu a influencia de Gifford e de Scott, depois a de Goethe. As sátiras; as narrativas; ‘Manfredo’ – Depois foi a influencia de Hookham Frere – no *Beppo* e *Don Juan* (PESSOA *apud* XAVIER; BOS; PITTELLA, 2018, p. 94).

Manfred: a dramatic poem integra dois dos volumes que compõem o catálogo da BpFP: a antologia em prosa traduzida por Benjamin Laroche para o francês⁴⁶ (s.d.) e *The poetical works of Lord Byron*⁴⁷ (1905). À maneira do que ocorre com *Faust*, não há marginálias ou sublinhados no *corpus* de *Manfred*, o que, a princípio, poderia pôr em suspeição uma efetiva leitura do poema realizada por Pessoa, não fosse o testemunho acima oferecido pela nota em que o vincula a Goethe. Muito embora formulado nos termos de uma quase acusação contra Byron, tal cotejo é imprescindível para avaliarmos o modo como Pessoa compreendia as relações de influência oferecidas por uma tradição com a qual ele próprio viria a dialogar – ou com a qual já dialogava, pois segundo Xavier, Bos e Pittella (2018), o trecho citado foi escrito c. 1907-1908, ou seja, em plena fase inaugural do *Fausto*.

De fato, o poema dramático *Manfred*, publicado em 1817, revela sobremaneira a ascendência do *Faust* de Goethe, por este reconhecida em primeira hora e hoje tida como consenso (XAVIER; BOS; PITTELLA, 2018). A recepção de Goethe ao poema, porém, se não foi de todo positiva, revestiu-se efetivamente de admiração e respeito, pois, para ele, Byron soubera lançar mão dos temas fáusticos a seu próprio modo, com autonomia e “gênio”: “A remodelação é tão completa que palestras muito interessantes poderiam ser dadas sobre isto, bem como a respeito da similaridade e diferença quanto ao original” (GOETHE *apud* COCHRAN, 2004, p. 252, tradução nossa⁴⁸).

O que ressalta em *Manfred* é uma atmosfera fáustica em que convivem tanto a

⁴⁵ A ressalva aí sustentada por Pessoa tem como pressuposto que a brevidade e a concisão constituem elementos essenciais para a sobrevivência póstuma das obras literárias, requisitos estes ausentes em Byron, segundo ele. Como afirma em outra passagem de *Heróstrato*: “A variedade é a única desculpa para a abundância. Nenhum homem deveria deixar vinte livros diferentes, a não ser que pudesse escrever como vinte homens diferentes” (PESSOA, 2005, p. 491).

⁴⁶ CFP 8-81. Disponível em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-81>.

⁴⁷ CFP 8-82. Disponível em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-82>.

⁴⁸ “The remodelling is so complete that very interesting lectures could be given about it, as well as about the similarity with the original and dissimilarity from it.”

recriação byroniana do mito – cuja origem, afinal, é anterior a Goethe – quanto a clara apropriação de elementos de *Faust*, ainda que Byron negasse ter sofrido influência do poeta de Weimar (XAVIER; BOS; PITTELLA, 2018). Vejamos, assim, em ordem inversa, como se operam os dois movimentos em *Manfred*, para a ele em seguida justapormos o *Fausto* pessoano.

O sinal mais nítido da dívida de Byron para com Goethe reside, ironicamente, na abertura de *Manfred*, haja vista a primeira cena do Ato I, que em quase tudo emula a “Noite” de *Faust*, como demonstram os primeiros versos do monólogo que a inicia:

ACT I.

SCENE I. – MANFRED *alone* – *Scene, a Gothic Gallery. – Time, Midnight.*

Man. THE lamp must be replenished, but even then
It will not burn so long as I must watch:
My slumbers – if I slumber – are not to sleep.
But a continuance of endurance thought,
Which then I can resist not: in my heart
There is a vigil, and these eyes but close
To look within; and yet I live, and bear
The aspect and the form of breathing men.
But Grief should be the Instructor of the wise;
Sorrow is the Knowledge: they who know the most
Must mourn the deepest o’er the fatal truth –
The Tree of Knowledge is not that of Life.
Philosophy and Science, and the springs
Of Wonder, and the wisdom of the World,
I have essayed, and in my mind there is
A power to make the subject to itself –
But this availed not [...]
(BYRON, 1905, p. 396, grifo nosso)

Manfred está, portanto, em situação idêntica àquela em que encontramos o Fausto goetheano. Ambos descobrem-se sufocados tanto pelo similar ambiente físico – a galeria gótica do primeiro espelha o quarto gótico do segundo – quanto pela experiência melancólica do conhecimento como frustração, ou, na bela imagem byroniana, como aflição: “*Sorrow is the Knowledge: they who know the most/ Must mourn the deepest o’er the fatal truth –/ The Tree of Knowledge is not that of Life*”⁴⁹.

⁴⁹ Em tradução livre: “O Conhecimento é Aflição: os que mais sabem/ Devem lamentar profundamente a verdade fatal –/ A Árvore do Conhecimento não é a da Vida.” Veja-se, de passagem, a referência deste último verso ao mito genesíaco judaico-cristão (BÍBLIA, *Gênesis*, 2: 17) e sua ressonância em momentos-chave do *Fausto*.

À maneira de um Fausto deslocado para os Alpes – onde a rubrica situa o drama –, Manfred lamenta a dissonância entre conhecer e viver, exasperado ainda pela inutilidade do saber acadêmico, em versos que soam como uma tradução byroniana do *incipit* goetheano: “*Philosophy and Science, and the springs/ Of Wonder, and the wisdom of the World/ I have essayed*”⁵⁰. Em seguida, Manfred passa a invocar os espíritos da Terra e do Ar, que a ele aparecem na forma de uma estrela no fundo escuro da galeria, como ao Fausto goetheano surge o *Erdgeist* [Espírito da Terra] dentro de uma chama avermelhada.

Estendem-se ao longo de *Manfred* as analogias que uma leitura precedida de *Faust* pode desvelar. Da cena I, interessa-nos por ora a forma do monólogo noturno que busca sintetizar um fracasso epistemológico como *Leitmotiv* dramático, em procedimento também adotado por Pessoa. O protagonista inclinado à transcendência, não desprovido, contudo, de um tom cético, comparece em *Manfred*, cuja epígrafe é a célebre advertência dirigida por Hamlet a Horácio: “*There are more things in heaven and earth, Horatio,/ Than are dreamt of in your philosophy*”.

Onde *Manfred* começa a destoar de *Faust*, porém, é que se notam a inovadora recriação byroniana da tradição fáustica e o grau de sua influência quando lido em compasso com o *Fausto* pessoano. O caráter dessa recriação, que assume o valor de uma ruptura em relação ao seu modelo, consiste na representação de um drama fáustico que, *grosso modo*, não desenvolve propriamente drama algum.

Byron estava ciente desse dispositivo, pois descrevia o poema como um drama metafísico, um antípoda do palco, destinado a ser assim (RICHARDSON, 2004). E a recepção contemporânea esteve atenta a esse teor irrepresentável de *Manfred*. Francis Jeffrey o definiu, com efeito, como um *monodrama estático*, termo que nos remete de imediato ao teatro estático pessoano. Para Jeffrey (*apud* RICHARDSON, 2004, p. 137, tradução nossa⁵¹), *Manfred* “Não possui ação; enredo; e tampouco personagens; Manfred apenas medita e sofre do início ao fim”. Byron faz assim da consciência torturada do protagonista o moto-contínuo sobre o qual se desenvolve a ilusão de um drama antes de tudo metafísico. Nisso consistiu, aliás, a única ressalva feita por Goethe ao poema, pois, para ele, o desespero ilimitado e incessante de Manfred encaminha a obra a um final tedioso (COCHRAN, 2004).

⁵⁰ Em tradução livre: “Filosofia e Ciência, e as fontes/ Da Maravilha, e a sabedoria do Mundo/ Eu ensaiei”.

⁵¹ “It has no action; no plot – and no characters; Manfred merely muses and suffers from beginning to end.”

Essa combinação de um herói levado ao paroxismo da crise subjetiva com a ausência de drama não parece ter escapado à leitura de Pessoa. De menor relevo tampouco lhe terá parecido o tema da insatisfação como *ethos* romântico, do qual Manfred participa com vigor, à maneira de outros protagonistas byronianos, tais como Childe Harold e Cain:

Psicologia do Romantismo

A aspiração é a essência do romantismo. Antes do romantismo, nenhuma aspiração; nenhuma aspiração em Shakespeare. Hamlet um homem fatigado, não aspirante. Todos os românticos são essencialmente pessoas que aspiram, que estão insatisfeitas aspirando. A aspiração tem muitas formas (PESSOA *apud* XAVIER; BOS; PITTELLA, 2018, p. 87).

Aspiração e insatisfação também constituem, a seu modo, a matéria poética do *Fausto* pessoano. Expressa de várias maneiras ao longo do poema, essa é uma das fórmulas que sintetizam a experiência fáustica:

Quizera ter
Isso que escuramente em mim aspiro:
O pensamento abrangedor de tudo
N'uma compreensão unica e funda.
(PESSOA, 2018, p. 137) [BNP/E3 30-12^r]

Ainda que o tenhamos visto invocar espíritos, Manfred rejeita, enfim, qualquer solução transcendental à sua crise, o que o alça a um novo modelo de herói que busca encontrar recursos tão somente na existência humana (RAWES, 2004). Suas últimas palavras ao abade são exemplares dessa postura: “*Old man! 'tis not so difficult to die*”⁵² (BYRON, 1905, p. 415). A recusa ao suposto alívio oferecido pela tradição religiosa, sua insistência em ser o mestre de si mesmo – um mestre, não obstante, solitário e desesperado – e seu caráter rebelde, crítico e insatisfeito o estabelecem como figura fundamental no rol dos protagonistas fáusticos.

Assim, quando Pessoa se lançar à escrita do *Fausto*, *Manfred* certamente lhe servirá como um paradigma do poema dramático moderno, capaz de comportar a tragédia subjetiva do sujeito que, quanto mais deseja escapar ao próprio eu, mais nele se encerra.

⁵² Em tradução livre: “Velho homem! Não é tão difícil morrer.”

I.1.4.3 Gomes Leal

O anticlericalismo dos heróis byronianos também se faz presente na poesia de Gomes Leal (1848-1921), porém de modo radicalizado, como um ataque não apenas à instituição católica, mas à sua raiz histórica, ou seja, o próprio Cristo. Síntese dessa linha de força da poesia lealina é *O Anti-Cristo* (1884), cujas primeiras ressonâncias no *Fausto* foram iluminadas pela edição Teresa Sobral Cunha, em nota ao “Monólogo nas Trevas”, que assim se inicia: “A qualquer modo todo escuridão/ Eu sou supremo. Sou o Cristo negro./ O que não crê, nem ama – o que só sabe/ O mistério tornado carne e (...)” (PESSOA, 1988, p. 171) [BNP/E3 29-27^r].

De acordo com Cunha, “O ‘Cristo Negro’ (que como tal surgia já em *O Anti-Cristo* de Gomes Leal) ocorre sempre associado à noite e à treva” (PESSOA, 1988, p. 209), como demonstra outra aparição sua no “Monólogo na Noite”:

Eu sou o inferno. Sou o Cristo negro
Pregado na cruz ígnea de mim mesmo
Sou o saber que ignora;

Sou a insânia da dor e do pensar
Sobre o livro de horror do mundo.
(PESSOA, 1998, p. 112) [BNP/E3 29-28]

Apesar de *O Anti-Cristo* não constar na BpFP, Xavier, Bos e Pittella (2018) defendem que Pessoa não apenas o conhecia, mas chegou a possuir um exemplar da obra, visto que o título inclui-se, riscado, numa lista de livros a vender feita c. 1914. Ao poeta, Pessoa também dedicaria um soneto em tom elegíaco, publicado em 28 de outubro de 1928 no periódico *O Notícias Ilustrado*:

Gomes Leal

Sagra, sinistro, a alguns o astro baço.
Seus trez aneis irreversíveis são
A desgraça, a tristeza, a solidão...
Oito luas fataes fitam do espaço.

Este, poeta, Apollo em seu regaço
A Saturno entregou. A plumbea mão

Lhe ergueu ao alto o afflicto coração,
E, erguido, o apertou, sangrando lasso.

Inuteis oito luas da loucura
Quando a cintura triplice denota
Solidão, e desgraça, e amargura!

Mas da noite sem fim um rastro brota,
Vestigio de maligna formosura...
É a lua além de Deus, algida e ignota.
(PESSOA *apud* XAVIER; BOS; PITTELLA, 2018, p. 100)

Saturnina, realmente, é a poesia de Gomes Leal, marcada pelo decadentismo *fin-de-siècle* que se manifesta sobretudo por meio do pessimismo diante da história e pela onipresente melancolia. A esse traço de sua poética vêm ainda juntar-se as constantes referências ao universo fáustico, como afinal ocorre em *O Anti-Cristo*, no qual, de acordo com (PESSOA, 1988), Leal buscou criar um “Fausto contemporâneo”. Representativo, nessa perspectiva, é o diálogo entre o Anti-Cristo e Uma Mulher de Negro, que lhe diz:

Desejas conhecer as *cousas nunca vistas*,
terriveis e imortaes, antigas e imprevistas,
que nunca ninguem viu, nem vê, e não verá?...
Ergue-te então, e vem!
(LEAL, 1908, p. 38, grifo do autor)

A mulher revela-se, em seguida, como a própria ciência: “Eu chamo-me a *anciedade/ de conhecer* o fundo ao abismo da Verdade.” (LEAL, 1908, p. 38, grifo do autor), aos pés de quem se debruça o Anti-Cristo, a tratá-la por “transcendente Ideal”. Com ar mefistofélico, a Sciencia convida o protagonista a acompanhá-la pelas Estradas do Mal, e vaticina:

Por mim, tu matarás, sem dó, os corações
d’*Aquellas* que a teus pés rolarem nas paixões
[...]
Por mim blasfemarás nas vastidões desertas,
e fugirás do horror das multidões sonóras!...
Por mim soluçarás, sem fim, todas as horas,
e a tua alma será cova de treva amarga.
(LEAL, 1908, p. 40, grifo do autor)

Todavia, não se restringem a *O Anti-Cristo* as possíveis influências de Gomes Leal sobre Pessoa. Segundo Xavier, Bos e Pittella (2018), o livro *Claridades do Sul* (1875)⁵³, um dos três volumes do poeta atualmente sob a tutela da BpFP, fornecem outros subsídios ao rastreio da presença lealina no *Fausto*. Pessoa chegou, aliás, a listá-lo entre as leituras do mês de maio de 1907:

8 – Antero de Quental: *Odes Modernas*.
 Gomes Leal: *Claridades do Sul*.
 António Nobre: *Despedidas*.
 (PESSOA, 2006, p. 55)

Não por acaso, como apontam os autores, a leitura é contemporânea aos primeiros poemas fáusticos de Pessoa, que também datam de 1907, segundo a datação da edição Pittella (PESSOA, 2018). Em *Claridades do Sul*, a figura de Fausto aparece em três poemas, ainda de acordo com Xavier, Bos e Pittella (2018): nomeadamente, nos últimos versos do soneto “Á janella do Occidente”:

Apenas, sobre o mundo eterno e afflicto,
 Fausto rebusca o *x* do infinito,
 E Satan dorme em cima do Evangelho.
 (LEAL, 1901, p. 14)

Como termo metafórico, em “Idyllo Triste”, acompanhado de Margarida – tradução portuguesa para o nome da personagem Gretchen, do *Faust* goetheano:

Olha, sinto-me exausto
 Pomba da minha vida!..
 Eu serei o teu Fausto,
 Sê minha Margarida.
 (LEAL, 1901, p. 207)

E, por fim, na posição de personagem dramática, em diálogo com Mephistópheles, no poema “Debaixo de uma janella”:

FAUSTO

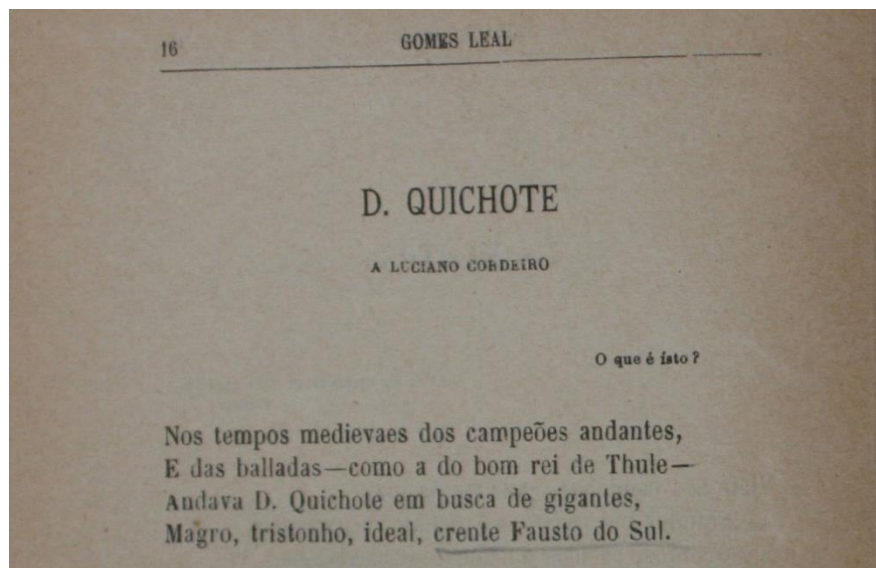
Eu era um rei poderoso,

⁵³ CFP 8-308. Disponível em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-308>.

Sem legiões, nem castellos,
Tendo a c'róa de teus braços,
E o manto de teus cabellos!
(LEAL, 1901, p. 140)

Apontamos, ainda, uma quarta aparição à qual não aludem os autores. Encontra-se no poema “D. Quichote”, em que o cavaleiro andante é metaforicamente apresentado como um “crente Fausto do Sul” (LEAL, 1901, p. 16). Acresce-se à importância dessa referência o fato de ser a única grifada por Pessoa dentre os poemas citados⁵⁴:

Figura 3 – Marca de leitura em “D. Quichote”, de Gomes Leal
(CPF 8-308, detalhe)



Fonte: <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-308>, 2020.

O tom pessimista e melancólico de livros como *O Anti-Cristo* e *Claridades do Sul* não deve, portanto, ter sido indiferente a Pessoa, poeta também cingido pelo signo do astro baço. A marca tão acentuada de Goethe num poeta da geração imediatamente anterior à sua terá, sem dúvida, influído na leitura da tradição fáustica realizada por Pessoa, ao preenchê-la da dimensão histórica necessária, levando-se ainda em conta que se trata, nesse caso, de um compatriótico seu. Decidido a medir-se e superar os passos de seus predecessores, é provável

⁵⁴ Xavier, Bos e Pittella (2018) apresentam marcas de leitura em “Debaixo de uma janella” que, no entanto, não pudemos constatar na consulta ao livro digitalizado, em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-308>, do que depreendemos tratar-se de provável falha técnica no processo de digitalização.

que Pessoa tenha sido tentado pelo desejo de escrever, enfim, o *Fausto* português, que em Gomes Leal não chega a ultrapassar o nível da alusão e da deferência ao modelo goetheano.

I.1.4.4 Christopher Marlowe

Tamanha é a importância do dramaturgo elisabetano Christopher Marlowe (1564-1593) para o desenvolvimento do mito fáustico, que, sem ele, o próprio Goethe talvez não houvesse escrito o seu *Faust*. Como observa Watt (1997), foi Marlowe o responsável pelo estabelecimento do mito como objeto da arte, o primeiro a tratá-lo nos domínios de uma real intenção estética, sem a qual a história do mago alemão poderia permanecer no limbo da lenda e da superstição moralizantes. *The Tragical History of Doctor Faustus* (1604) – doravante *Doctor Faustus* – faz-se assim incontornável a todos que almejem recriar o mito, e não haveria como ser diferente quanto a Pessoa.

A decisiva contribuição de Marlowe deve-se, sobretudo, ao fato de ter sido ele o primeiro a dramatizar a história do Doutor Fausto. Publicada na Inglaterra em 1592, a tradução do *Faustbuch* terá sido sua única fonte para a escrita da peça, provavelmente no mesmo ano, embora *Doctor Faustus* venha a ser publicado apenas em 1604 (WATT, 1997). Já em 1608, companhias itinerantes levariam a peça à Alemanha, onde seria traduzida e encenada, convertendo-se em enorme sucesso popular, que se estenderia ao longo do tempo até que, no século XVIII, viesse a ser adaptada também para o balé e o teatro de marionetes – forma esta responsável pelo primeiro contato de Goethe, ainda na infância, com a história do pactuário (BROWN, 2002; MAZZARI, 2016).

Para Xavier, Bos e Pittella (2018), a influência de Marlowe sobre o *Fausto* terá sido temporalmente secundária, uma vez que a edição de *Doctor Faustus* preservada na BpFP data de 1912⁵⁵, altura em que Pessoa já escrevera 77 dos 123 poemas a ele atribuíveis, de acordo com a datação proposta pela edição Pittella (PESSOA, 2018). Como apontam os autores, não se trata, portanto, de uma influência precoce, à maneira daquela exercida por Goethe, Byron ou Gomes Leal, sem que deixe, porém, de ser incontestável. Prova-o, assim, o mais longo dos

⁵⁵ CFP 8-339. Disponível em <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-339>.

quatro poemas ingleses do *Fausto*, intitulado “Doctor Faustus”, escrito provavelmente *a quo* 1912, considerando-se data da supracitada edição de *Doctor Faustus*, além do título e conteúdo do poema pessoano (XAVIER; BOS; PITTELLA, 2018):

FAUSTUS Sometimes I, pondering upon the lives
 Unconscious and secluded of trite souls,
 Of workers in the cities; fishermen
 In little fishing towns that show by night
 A few lights to a sea that is to them
 Ever as a common sound out in the streets;
 The common lives, each-day existences
 Of villages where cottages are strewn
 Rarely across the fields that add with corn;
 Sometimes I, pondering upon them, disire them.
 Yet I desire them not. Ah, ‘tis a quenchless,
 A cunning aspiration and unsimple
 Building its wishes even on simple things.
 Ah, Faustus, Faustus, is it for the senses,
 And unexperienced ◊ of their lives
 That thou desirest them, or is it but
 A form of thou aspiring unto all,
 Thy wish of al, thy lust of everything,
 A lust of all senses ◊
 And of all forms of things, an ardour struck
 At heart with hopelessness; a love, a fire
 Consuming its frail fuel but to mount
 One span into the heaven and to die
 Leaving ashes behind. Is this thy life?
 Why wert not thou, Faustus, born a man
 Like most others, sociable & warm?⁵⁶
 [...]
 (PESSOA, 2018, p. 271-272) [BNP/E3 30A-11, 30A-11^a e 30A-12^r]

Nesses versos, vemos já o aceno da influência de Marlowe, pois, ainda que o poema se alinhe aos diversos monólogos do *Fausto*, e com eles compartilhe vários de seus elementos, revela, por outro lado, um aspecto indissociável da leitura de *Doctor Faustus*. Trata-se, com efeito, de seu caráter autorreflexivo: Fausto está em diálogo consigo mesmo, questiona-se e

⁵⁶ Tradução de Carlos Pittella: “FAUSTUS Às vezes, ponderando sobre as vidas/ Incôncias e isoladas de almas simples,/ De obreiros nas cidades; pescadores/ De aldeolas de pesca que de noite/ Brilham lumes a um mar que é para eles/ Tal como o corriqueiro som das ruas;/ Vidas comuns, diárias existências/ De vilas com cabanas espalhadas,/ Raras por campos onde cresce o milho;/ Às vezes, ponderando assim, desejo-as./ E inda não as desejo. Ah, é insaciável/ Aspiração, manhosa e complicada,/ Pondo quererem mesmo em coisas simples./ Ah, Faustus, Faustus, é pelos sentidos/ E inexperiente ◊ das suas vidas/ Que tu os desejas, ou será somente/ Um modo de aspirares tu a tudo,/ Desejo inteiro, uma avidez de tudo,/ De todos os sentidos ◊/ E toda forma, ardor tocado ao cerne/ Por uma desesp’rança; amor, um fogo/ Que o frágil óleo queima só pra alçar/ Uma centelha aos céus e então morrer/ Deixando cinzas. É esta a tua vida?/ Porque, Faustus, tu não nasceste um homem/ Como os demais, ameno e sociável?” (PESSOA, 2018, p. 274-275).

confronta-se, e, para tanto, chega a empregar o próprio nome como vocativo, procedimento idêntico ao adotado pelo protagonista de Marlowe em seu monólogo inaugural (XAVIER; BOS; PITTELLA, 2018):

Faust. Settle thy studies, Faustus, and begin
To sound the depth of that thou wilt profess:
Having commenced, be a divine in show,
Yet level at the end of every art,
And live and die in Aristotle's works⁵⁷.
(MARLOWE, 1912, p. 2)

Os monólogos de *Doctor Faustus* eram apreciados por Pessoa, para quem continham “grande dose de poesia” (PESSOA *apud* XAVIER; BOS; PITTELLA, 2018, p. 109), o que, em conjunto com as evidências arquivísticas aqui referidas, permite-nos conjecturar que o contato com a obra de Marlowe não terá se dado sem consequências para a escrita do *Fausto*. Observemos, assim, um dado a mais dessa influência no mesmo monólogo parcialmente citado acima. O Fausto de Marlowe encerra-o com os seguintes versos:

All things that move between the quiet poles
Shall be at my command: emperors and kings
Are but obeyed in their several provinces,
Nor can they raise the wind, or rend the clouds;
But his dominion that exceeds in this,
Stretcheth as far as doth the mind of man;
A sound magician is a mighty god:
Here, Faustus, tire thy brains to go a deity!⁵⁸
(MARLOWE, 1912, p. 4)

Ora, tal vitalismo de um Fausto que aspira ao poder capaz de conjurar os elementos da natureza e sobrepujar reis e imperadores está plenamente de acordo com o mito. A magia não apenas como meio do conhecimento, mas também como prática de poder é o que move o protagonista. Um poder, aliás, que promete nada menos do que atributos divinos inalcançados pelos soberanos – cuja nobreza se acreditava então divinamente legitimada. O Fausto

⁵⁷ Tradução de Luís Bueno e Caetano W. Galindo: “Cessa teus estudos, Fausto, e começa/ A sondar tudo o que ensinarás:/ Já graduado, finge-te teólogo./ No entanto, busca o fim das Artes todas,/ E vive e morre só com Aristóteles” (MARLOWE, 2018, p. 43).

⁵⁸ Tradução de Luís Bueno e Caetano W. Galindo: “Tudo o que se move entre os calmos polos/ Me obedecerá: reis e imperadores/ Só têm poder em suas muitas terras,/ Não conjuram ventos nem rasgam nuvens./ Mas o domínio do grande Artesão/ Estende-se ao que alcança a mente humana:/ Um bom mágico é um poderoso Deus./ Trabalha, Fausto, e te assemelha aos deuses” (MARLOWE, 2018, p. 47)

peçoano, por outro lado, convulsiona de tal forma ante o mistério que pouco lhe sobra de qualquer impulso semelhante. Em “Doctor Faustus”, contudo, ele vem a exprimi-lo:

I'll eat the world and drink the stars,
The stars & words within a cup of dreams,
Wet with my tears. ◇
I must be first among men's greatest, best,
What, first in good, in great, in all,
In all things first. I ache with the *maelstrom
Of all things with a lust of every thought,
Of every life, a lust of every lust.

If god be that which is, pervades all lives,
I would be god – that & no less. [...] ⁵⁹
(PESSOA, 2018, p. 273) [BNP/E3 30A-11, 30A-11^a e 30A-12^r]

Em raras passagens do *Fausto* nos deparamos com esta autoafirmação de um impulso vital – “I must be first among men's greatest” –, ainda que relativizada nos limites do desejo – “a lust of every lust” – e temperada por lágrimas, o que ressalta a experiência essencialmente disruptiva vivida por Fausto. “Doctor Faustus” ilustra assim o sinuoso caminho por meio do qual as influências se filtram no *Fausto*: onde se mostra o peso da tradição, revela-se, em seguida, aquilo que Eduardo Lourenço define como a *poética de transmutação* de Fernando Pessoa (PESSOA, 1988), responsável por submeter os textos alheios à sua *identidade imaginária* e fazê-los, afinal, traírem-se a si próprios no devir fáustico da criação.

I.2 Uma linguagem para o “abysmo”

Se nosso argumento até aqui se justifica, cabe afirmar que no *Fausto* pessoano a tradição está lida a contrapelo, conjurada na cena da escrita por um modo de ler que a desafia a revelar não aquilo que diz, mas o que poderia ainda dizer. Esse *sentido outro* incide sobre o ponto central do mito fáustico, isto é, a incapacidade de o sujeito alcançar o prêmio do

⁵⁹ Tradução de Carlos Pittella: “Comerei o mundo, beberei estrelas,/ Astros, mundos na taça dos meus sonhos,/ Molhada com as minhas lágrimas. ◇/ Serei o primeiro entre os maiores, ótimos,/ Qual, primo em bom, em grande, em tudo,/ Em tudo, o mor. Dói-me este remoinho/ De tudo, o afã de todo pensamento,/ De toda vida, afã de todo afã./ Se deus for o que é e permeia todos,/ Seria eu deus – não menos. [...]” (PESSOA, 2018, p. 276-277).

conhecimento por seus próprios meios. Ao passo que o Fausto da tradição realiza o seu desejo pela via do pacto demoníaco – apesar de ver-se afinal desconsolado –, em Pessoa as premissas do mito estão, desde logo, postas em xeque.

Dito isto, e tendo em vista a discussão preliminar sobre o valor do oximoro na poesia pessoana (cf. *supra* I.1.3), vejamos se o problema do conhecimento também repercute na forma do *Fausto*, tal como se oferece na ordem do conteúdo poético. Noutras palavras, observemos em que medida esse poema, cujo núcleo reside na impossibilidade de conhecer, opera em face do seu tópico e a ele responde enquanto produto de linguagem. Ou ainda: sendo o poema um pensamento inseparável do sensível (BADIOU, 2002), de que modo essas duas instâncias se articulam no *Fausto*?

De partida, importa verificar o que, de fato, aqui tomamos por *conteúdo* e *forma*, para então perseguirmos uma resposta para a questão colocada. Como demonstra Luigi Pareyson (1997), trata-se de conceitos tão antigos quanto centrais para toda reflexão estética, prestando-se ambos a variados usos e fundamentando diversas concepções da obra de arte, que, conseqüentemente, privilegiam ora um, ora outro como polo predominante do fazer artístico. Defini-los implica, portanto, marcar um lugar discursivo diante de nosso objeto.

Segundo Pareyson (1997), *conteúdo* diz respeito ao conjunto de significados espirituais – logo, extrassensíveis – que se pode acessar, na obra de arte, por meio de seu aspecto sensível, seja este constituído por palavras, sons, cores etc. Enquanto é possível haver obras sem *assunto* – entendido como o argumento a ser tratado – ou sem *tema* – motivo inspirador, sentimento ou *Weltanschauung* expresso em acordo ou não com o assunto –, não há obra esvaziada de *conteúdo*, uma vez que este participa do seu próprio processo formativo. *Forma*, por seu turno, designa a configuração daqueles significados como *matéria formada*, ou seja, produção de um objeto físico, visto que “fazer arte quer dizer, antes de qualquer outra coisa, produzir um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visiva” (PAREYSON, 1997, p. 58).

Como sabemos, um dos temas mais discutidos ao longo da história do pensamento estético consiste justamente em definir a primazia da forma ou do conteúdo na feitura da obra de arte. Segundo Pareyson, tal oposição funda desde a simplória antítese entre conteudismo e formalismo até as mais elaboradas noções, que, de acordo quanto à inseparabilidade de forma e conteúdo, no entanto a afirmam ou do ponto de vista da forma, ou do ponto de vista do

conteúdo. Assim, ao lado do conteudismo de Hegel ou de Marx, temos o formalismo das poéticas da arte pela arte, de Poe a Flaubert, ou o de teóricos das artes visuais como Wölfflin e Berenson, preocupados em reconduzi-las a uma objetividade essencial, em sua pura visibilidade pictórica, independente de significados (PAREYSON, 1997).

Para Pareyson, o passo decisivo a fim de que se supere a antítese é reconhecer a inseparabilidade de forma e conteúdo *do ponto de vista da forma*. Desse ponto de vista, “vê-se como os dois processos são simultâneos, ou melhor, coessenciais, ou melhor ainda, coincidentes: na arte, expressividade e produtividade coincidem” (PAREYSON, 1997, p. 61-62). Isto é, ao exprimir certo conteúdo, o artista está formando uma matéria, e a matéria formada é, a rigor, expressão de um conteúdo, daí haver não apenas unidade, mas *identidade* entre matéria formada e conteúdo expresso.

Se, antes, a questão era saber se a arte significa formar conteúdos espirituais – processo conteúdo-forma – ou formar uma matéria despida de significado, como objeto puramente sensível – processo matéria-forma –, agora vemos que, presumida a inseparabilidade de forma e conteúdo, esta se confirma quando se tem em vista que “a operação artística é, de fato, *antes de tudo*, construção de um objeto e formação de uma matéria, e é arte quando tal produção é, *ela própria*, expressão” (PAREYSON, 1997, p. 65, grifo do autor).

O conceito que organiza a identidade entre matéria formada e conteúdo expresso, segundo Pareyson, é o de *estilo*. Este envolve o *modo de formar* do artista, sua escolha e conexão de palavras, a articulação que faz dos sons, o modo de traçar as linhas e pincelar, enfim, o *gesto formativo* do fazer artístico. Ao expressar determinado conteúdo, portanto, o artista antes lança mão de um complexo conjunto de gestos e operações que enfim produz um sentido, o que nos leva a concluir que “se a *forma* é uma *matéria formada*, o conteúdo não é outra coisa senão o *modo de formar aquela matéria*” (PAREYSON, 1997, p. 63, grifo do autor).

Cecilia Almeida Salles (1998, p. 76) recorda que o processo de criação motiva-se porque, “às vezes, alguma coisa deseja se exprimir e, outras, meios de expressão desejam servir a alguma coisa”. Assim, menciona “um instante de forma sem conteúdo” narrado por Valéry, que, a certa altura, viu-se perseguido por um ritmo cujo desenvolvimento ignorava, não podendo afinal empregá-lo na escrita. Ou, ainda, instantes de “conteúdo sem forma”,

como o registrado por Paul Klee em seu diário, quando afirma sentir-se “prende de coisas prestes a ganhar forma” (*apud* SALLES, 1998, p. 76).

Salles ressalta que, em ambos os casos, o processo criador não se desenvolve, atestando que “A relação entre forma e conteúdo não pode ser definida, portanto, por uma dicotomia. [...] O poder de expressão do produto que está sendo fabricado está na fusão de forma e conteúdo – uma espécie de amálgama” (SALLES, 1998, p. 76). Seria o caso, então, de falarmos em uma *forma-conteúdo* para compreendermos o teor dessa confluência.

Se insistimos em afirmar o que chega a parecer uma tautologia – só há forma porque há conteúdo, bem como não há conteúdo sem forma –, é porque aqui está um problema da criação estética que nos permite visitar um dos cernes do *Fausto* pessoano. Sendo este um poema que se funda sobre a impossibilidade de conhecer, viver e confiar na linguagem (GUSMÃO, 2010), que nos dizem os recursos formais empregados por Pessoa para responder às reivindicações de tal conteúdo? Lancemos, portanto, um olhar mais aproximado ao conjunto dessas questões.

O desejo de conhecer, no *Fausto*, está motivado por aquela que é a questão primeira da metafísica, tal como a definiu Heidegger: a razão de haver algo ao invés de nada (SCHWARTZ, 2018). O que o leva a confrontar-se com o íntimo *por quê?* da realidade, a perscrutar sua essência e estrutura:

Porque ha? Por que ha um universo?
 Porque é um universo que é este?
 Porque é assim composto o universo?
 (PESSOA, 2018, p. 238, grifo do autor) [BNP/E3 30A-5]

FAUSTO O que é haver haver? Porque é que o que é
 É isto que é? Como é que o mundo é mundo?
 Ah, o horror de pensar, como quem subito
 Desconhece onde stá.
 (PESSOA, 2018, p. 287) [BNP/E3 30A-4]

Os mysterios profundos e horrorosos:
 Haver isto que ha, este ser ◇
 E haver um ser, maior horror ainda
 De poucos, ou d’um só, compreendido.
 ◇
 E haver eu ser eu ◇
 (PESSOA, 2018, p. 290) [BNP/E3 30-58’]

A investigação dos fundamentos do ser, por conseguinte, não resulta senão na ruína de seu *a priori*, qual seja, a crença de que haja um *por quê?* a ser racionalizado no fundo da existência. De mãos vazias em sua ambição, desprovido de respostas, o próprio pensamento transforma-se em horror, e o real se apresenta a Fausto como “mysterio”, submetendo-o à agonia do “abysmo” intransponível entre experiência e conhecimento:

FAUSTO Caminhamos sobre abysmos
 Ai de quem o sente. A noite, uma noite funda
 Cerca-nos, ai de quem conhece
 Como ella é funda, como é inescrutavel.
 (PESSOA, 2018, p. 289) [BNP/E3 30-60^r]

Mais fundo o abysmo entre meu sêr e mim
 Se abre, e n'esse abysmo não ha nada...
 (PESSOA, 2018, p. 180) [BNP/E3 30A-14^r]

Dessa cisão primordial entre sujeito e objeto, em cuja vertigem epistemológica instaura-se o *Fausto*, decorre, segundo Manuel Gusmão (1986), uma série de antinomias que se organizam em torno da impossibilidade de conhecer: verdade/erro; conhecer/ignorar; compreensão/incompreensão; consciência/inconsciência; crer/duvidar; sentido/mistério. O que vemos em cada uma, porém, não é a mera contradição entre os termos, numa recíproca anulação; antes, há a captura do primeiro polo (positivo) pelo segundo, feito de negatividade. Esmaecidas as fronteiras, o negativo faz do positivo tão somente instrumento para afirmar-se.

Ressalva Gusmão que entre o positivo e o negativo de cada antinomia não há sequer passagem, mas sobreposição:

O movimento de perguntar e o de não achar resposta não se sucedem como momentos de um percurso, antes se sobrepõem, como se a pergunta implicasse a impossibilidade de resposta. Esta maneira *de não achar resposta* possibilita o conhecimento (distanciado) de que a pergunta e a voz, com o simples exercerem-se, não conseguem (já) instaurar, fazer surgir, a resposta (GUSMÃO, 1986, p. 155-156, grifo do autor).

Logo, não há no *Fausto* uma negação que responda a uma afirmação: “[...] há, sim, uma afirmação, cujo único conteúdo é uma negação” (GUSMÃO, 1986, p. 156). De tal maneira que “a ânsia de verdade destrói-se no erro, porque tudo é ilusão; porque o erro é a

forma fatal da procura. A única verdade, realmente em acto na voz, é o erro. [...] Ele é a fronteira, que contém e determina todo o esforço do conhecimento” (GUSMÃO, 1986, p. 53-54). Caso haja uma verdade, esta consiste em discernir a vida como erro – o erro de buscá-la⁶⁰:

FAUSTO A verdade
Intuitivamente, de repente
Se compreenderia, sem a duvida,
Por todos; o universo não contem
Esta verdade. Porque pois buscar
Systemas vãos de vãs philosophias
Religiões, seitas, pensadorias,
Se o erro é condição da nossa vida,
A unica certeza da existencia?
Assim cheguei a isto: *tudo é erro*.
(PESSOA, 2018, p. 305, grifo nosso) [BNP/E3 29-47^v e 29-48^r]

Desdobradas assim da antinomia verdade/erro, todas as outras giram ao redor do bloqueio imposto à passagem entre o impulso ao inteligível e sua realização. Conclui-se, portanto, que conhecer “é uma forma de ignorar; conhecer é descobrir para si a ignorância final” (GUSMÃO, 1986, p. 54). Diante de tal estorvo epistêmico, impõe-se à consciência a tarefa de elaborar os despojos da própria incompreensão, da dúvida e do mistério que estruturam a realidade como ilusão e o ser como *vácuo*:

FAUSTO Já não tenho alma. Dei-a á luz e ao ruído
Só sinto um vacuo immenso onde a alma tive...
Sou qualqué coisa de exterior apenas,
Consciente apenas de nada sêr...
[...]
Que a morte me desmembre em *outro*, e eu fique
Ou o nada do nada ou o de tudo
E acabe em fim esta consciencia ôca
Que de existir me resta.
(PESSOA, 2018, p. 41) [BNP/E3 29-78]

⁶⁰ Benedito Nunes (1974, p. 27) nota na antinomia verdade/erro uma constante da obra pessoana, associando-a ao valor que nesta possui a ficção enquanto dispositivo epistemológico e estético: “Interstício entre erro e erro, manifesta de erro a erro, a Verdade é um valor deceptivo diante do Absoluto, que condena todas as ideias à insuficiência, emprestando-lhes o carácter de ficção. Indeterminável ele próprio, o Absoluto também é fictício”. Logo, se não há verdade, tudo é ficção, e apenas a *mentira* está afeita à não-realidade do ser e do mundo. O trânsito entre duas essências irrealis – a do eu e a de um Absoluto – só pode, assim, falhar por completo.

Fausto encarna, por conseguinte, uma “consciência/ Condenada ao horror de ser consciente” (PESSOA, 2018, p. 201). Saber a própria ignorância é seu delito; sua pena é o exercício de si mesma. Nesses termos, pensar e existir tomam a feição do horror:

O pensamento é enterrado vivo
No mundo – e alli suffoca.

Suffoco em pensamento ao existir.
Oh, horror! Oh inferno verdadeiro
Passado no frio âmago d’esta alma
Que se encolhe e arrepia de pavor
Como querendo desaparecer
(PESSOA, 2018, p. 117, grifo nosso) [BNP/E3 29-26]

Com efeito, a crise epistemológica é vivida por Fausto também como crise ontológica. Para Pedro Schwartz (2018), a ausência de fundamento subjacente à natureza das coisas – numa palavra, a sua falta de *forma* – leva o eu-lírico a perceber a si mesmo (em seus atributos físicos e mentais) e ao mundo (totalidade inapreensível) como *informes*. Enquanto meio de expressão (para o que subsiste no ser) e de representação (daquilo que lhe é exterior), como pode a linguagem dar forma ao informe, visto que ambos – o eu e o mundo – assomam vazios de qualquer substância ou verdade apreensível? Ora, nesses termos, torna-se irrevogável que o sujeito se depare com a inadequação da linguagem em sua tarefa.

A radicalidade do *Fausto*, ainda segundo Schwartz (2018), reside, no entanto, em operar justamente a partir do paradoxo que faz do informe o meio de expressão de sua forma. A linguagem faz coincidirem forma e conteúdo apenas adequando-se ao caráter informe da realidade: “O esforço de Pessoa – e nisso, afirmo, consiste o drama de *Fausto* – é encontrar formas para a ausência de forma do ser e do mundo” (SCHWARTZ, 2018, p. 60, tradução nossa)⁶¹. Não à toa, imagens do informe encontram-se cristalizadas no poema quase ao modo de um programa estético:

Tenha eu a dimensão e a forma informe
Da sombra e no meu proprio ser sem forma

⁶¹ “Pessoa’s struggle – and it is in this, I argue, that the drama of *Fausto* consists – is thus to find forms for the formlessness of the self and the world.”

Eu me disperse e suma!
(PESSOA, 2018, p. 189) [BNP/E3 30A-15]

O informe tomou forma dentro em mim...
(PESSOA, 2018, p. 181) [BNP/E3 30A-14^v e 30A-15^r]

Constrangido pela impossibilidade de conhecer e, conseqüentemente, enunciar, Fausto procura, porém, dizer o indizível, em outra das fórmulas antinômicas apontadas por Gusmão (1986). Como espaço de uma fronteira extrema, a linguagem comporta seus próprios limites no desafio da expressão: “O dizer situa-se em relação a essa fronteira. Submete-se, na sua formalização, à impossibilidade de a ultrapassar. O indizível situa, assim, aquilo que é dito” (GUSMÃO, 1986, p. 57).

Em vista disso, Schwartz (2018) traça fecundo paralelo entre a crise linguística do *Fausto* e aquela que serve como premissa à obra de Samuel Beckett, para quem a arte não deve perder de vista a percepção de que “não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhum poder de expressar, nenhum desejo a expressar, junto à obrigação de expressar” (BECKETT *apud* SCHWARTZ, 2018, p. 63, tradução nossa⁶²). Feitos desse paradoxo, vários são os monólogos grandiloquentes em que Fausto nega a possibilidade da expressão, ao mesmo tempo em que, afinal, a expressa. Exemplar de textos desse gênero é o poema 45 da edição Pittella:

Não sei de que maneira a sucessão
Dos dias tem achado este meu ser
Que a si mesmo se tem *ignorado*.
[...]
Não sei que tempo vago atravessei
Nos breves dias de febril ausencia
De parte do meu ser. Agora
Não sei o que ha em mim que sobrenada
A ignorada cousa que perdi.
[...]
Queimei livros, papeis, ◇,
Destruí tudo por ficar bem só,
Porque não sei, não sabel-o desejo.
(PESSOA, 2018, p. 119, grifo nosso) [BNP/E3 29-65 e 29-66^r]

O conteúdo de tal experiência é a nostalgia de uma possibilidade de conhecer e dizer

⁶² “nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.”

que, enfim, nunca houve. A “ignorada cousa” perdida se mantém como matéria da palavra, pondo em circuito as relações frustradas do eu consigo e com a realidade, ao ponto em que, para Fausto, não saber torna-se o desejo do conhecimento. *Não saber* é o modo fáustico de experimentar o conhecimento impossível e dele fazer a possibilidade de uma linguagem consciente de seus limites: “É, portanto, ainda no coração da impossibilidade e da ausência, que se diz a possibilidade de um sentido” (GUSMÃO, 1986, p. 161).

O que está em cena, por conseguinte, é a fratura provocada pela perda do “carácter de invocação mágica do conhecimento e da realidade, que era o privilégio ‘teológico’ de uma linguagem que ainda não sofrera esta sua crise” (GUSMÃO, 1986, p. 155-156). Tal crise, para Schwartz (2018), resulta do reconhecimento de que a verdade não é senão um produto da cultura, que a constrói por meio da linguagem – esta, por sua vez, também culturalmente determinada –, e que já não traduz um mundo criado pelo demiurgo possuidor de uma verdade e linguagem intrínsecas.

A tragédia fáustica consiste nessa convergência entre o elã metafísico – representado pelo desejo de “Provocar a verdade a que se mostre” (PESSOA, 2018, p. 72) [BNP/E3 29-61 a 29-63] – e sua frustração ante os “mysterios profundos e horrorosos” (PESSOA, 2018, p. 290) [BNP/E3 30-58^f], problema este enraizado na poesia pessoana, como temos vindo a comentar:

Sem o resguardo duma concepção totalizadora, como as que ainda pôde elaborar Antero de Quental no século passado, o criador dos heterónimos, que só dispôs, em matéria de certeza, por via do ocultismo, dum arrimo neoplatónico – e ainda assim carcomido pelo *pathos* da negação e da contradição –, *foi um poeta metafísico, mas já comprometido com a crise da metafísica que marca o pensamento actual* (NUNES, 1974, p. 33-34, grifo do autor).

Alain Badiou (2002) encara essa tensão metafísica da poesia pessoana como o elemento estruturador do que chama de *negação flutuante*, capaz de distribuir-se ao longo do verso como uma implosão da dialética, ou, ainda, como uma *dialética distendida*, que se traduz pela subversão poética do princípio da não contradição e pela recusa do princípio do terceiro excluído. Tal procedimento, sintetizado pela figura do oximoro, se deve, segundo Badiou, à ultrapassagem que Pessoa faz da dicotomia entre platonismo e antiplatonismo, abrindo uma terceira via do pensamento: “O poema está então aí para criar esse ‘nem, nem’, e

sugerir que é *outra coisa ainda*, que qualquer oposição do tipo sim/não deixa escapar” (BADIOU, 2002, p. 57, grifo do autor).

Ora, se retomarmos a imagem do *informe*, ela agora exibirá com maior clareza seu sentido, como metáfora que abrange a tripla natureza da crise acima discutida: linguística, metafísica e psicológica (SCHWARTZ, 2018). Vazios de verdade, o eu e o mundo soam informes a Fausto, e Pessoa lança mão, conseqüentemente, dos recursos poéticos capazes de representá-lo. Tais recursos, segundo Schwartz (2018), constituem a relação forma-conteúdo do poema, ao incorporar o uso de alusões, comparações, imagens recorrentes, complexo vocabulário e intrincada elaboração sintática.

Tomemos como exemplo os dois últimos dispositivos estilísticos para acompanharmos o modo como Pessoa dá forma ao informe no *Fausto*. Ainda na direção daquilo que propõe Schwartz (2018), o léxico do poema se faz, em grande parte, de neologismos formados pelos prefixos *ante-*, *des-*, *trans-*, *super-*, *sobre-*:

Antegrito o senso do mysterio.
(PESSOA, 2018, p. 144, grifo nosso) [BNP/E3 30-70^r]

Quanto mais profundamente penso, mais
Profundamente me *descompreendo*.
(PESSOA, 2018, p. 317, grifo nosso) [BNP/E3 29-49^r]

Este meu pensamento *transciente*
(PESSOA, 2018, p. 246, grifo nosso) [BNP/E3 30A-9^r]

Sempre os meus pensamentos *supervistos*
(PESSOA, 2018, p. 61, grifo nosso) [BNP/E3 30A-23^r]

Não sei o que ha em mim que *sobrenada*
A ignorada cousa que perdi.
(PESSOA, 2018, p. 119, grifo nosso) [BNP/E3 29-65 e 29-66^r]

É recorrente, também, a presença do sufixo *-mente*, que atua na conversão de adjetivos e participios passados em advérbios:

FAUSTO ◇ e hallucinadas
 ◇ pre-sensações
Impellem-me, desvairam-me, ocupam
Tummultuariamente e ardentemente
O doloroso vacuo do meu ser.

(PESSOA, 2018, p. 147, grifo nosso) [BNP/E3 30-72r]

Essa ideia de \diamond monotonia -
Inconcebida *ennuviadamente*
(PESSOA, 2018, p. 68, grifo nosso) [BNP/E3 29-61 a 29-63]

Outros recursos linguísticos apontados por Schwartz (2018) na criação lexical do *Fausto* são, ainda, a transformação de substantivos em verbos reflexivos – “Deus inconsciencando-se” (PESSOA, 2018, p. 37) [BNP/E3 29-27^r]; verbos não reflexivos passando a reflexivos – “dessentir-se” (PESSOA, 2018, p. 123) [BNP/E3 30-29 e 30-30^r]; a verbalização de substantivos – “nada-me uma dôr” (PESSOA, 2018, p. 82) [BNP/E3 29-52] – e o uso de seus participios passados com a função de adjetivos: “abysmado” (PESSOA, 2018, p. 186) [BNP/E3 30-50^r]; além de palavras compostas como “não-real”, “não-alli” (PESSOA, 2018, p. 37) [BNP/E3 29-27^r] e “não-pense” (PESSOA, 2018, p. 246) [BNP/E3 30A-9^r]. O uso do prefixo *des-*, por sua vez, se espria ao longo do poema, impregnando-o da negatividade que assola Fausto, como bem demonstra o já citado neologismo “dessentir-se”.

Reunidos, todos esses expedientes linguísticos compõem, junto ao oximoro, a materialização das antinomias apontadas por Manuel Gusmão (1986) e criam, segundo Pedro Schwartz (2018), a atmosfera de implosão da identidade e de sistemática contradição que formaliza o *Fausto*. Pessoa alcança, assim, ainda de acordo com Schwartz (2018, p. 70, tradução nossa⁶³), “uma forma para a ausência de forma dos seres”, que acomoda a assimetria linguística, a derrocada da dialética e o não ser cujo sentido é, afinal, traduzir a impossibilidade do conhecimento e seus estorvos ontológicos subsequentes.

Estamos diante, portanto, não apenas da inseparabilidade entre forma e conteúdo, mas de sua *identidade*, na esteira do que propõe Pareyson (1997), permitindo-nos pensar o estilo do *Fausto* como materialização linguística e formal do informe reclamado pelos ditames do conteúdo, ambos articulados de modo tão íntimo que um não se compreende sem o outro. Para representar o *abysmo* subjetivo e epistêmico experimentado por Fausto, Pessoa cria uma linguagem capaz de traduzi-lo em sua própria corporeidade – o poema, na página, se faz, ao mesmo tempo, inscrição e sentido *informes*. Veremos adiante, porém, que a forma-conteúdo do *Fausto* guarda, ainda, implicações outras que excedem as estritamente linguísticas (cf. *infra* I.3.2). Por ora, importa refletirmos sobre os problemas até aqui discutidos tendo em vista

⁶³ “[...] a form for the formlessness of beings.”

a fragmentariedade do poema e seus desdobramentos tanto na leitura quanto, posteriormente, na edição que dele se tem feito.

I.3 Partes sem um todo: organicismo e fragmentariedade na estética pessoana

“O fim da arte”, escreve António Mora, “é imitar perfeitamente a Natureza” (PESSOA, 2005, p. 231). De acordo com esse princípio estético, não deve a obra de arte simplesmente copiar os processos naturais, mas imitá-los, de modo que adquira as características de um ser vivo e se constitua como um *organismo* cujo funcionamento depende da plena relação entre as partes e o todo. Assim, para Mora, “a obra de arte [...] deve conter quanto seja preciso à expressão do que quer exprimir e mais nada, porque cada organismo [...] considerado perfeito deve ter os órgãos de que carece, e nenhum que não lhe seja útil” (PESSOA, 2005, p. 231).

Tal exigência de um caráter orgânico à obra de arte não se manifesta de maneira isolada na ensaística pessoana. Seja qual for o nome de autor que a subscreva, ela também se faz central nos escritos de teoria e crítica literárias de Pessoa, assumindo teor normativo e servindo, pois, como critério judicativo da realização poética: mais perto da perfeição estará a obra quanto mais nela se possam reconhecer os atributos da organicidade. É ainda em António Mora que encontramos uma síntese desse princípio:

[...] a ideia de perfeição nasce da contemplação das cousas, da Matéria, e da perfeição que a Natureza põe nos seres que produz, em que cada órgão, tecido, parte ou elemento existe para o Todo a que pertence, em relação ao Todo a que pertence, pelo Todo a que pertence. Assim deve ser a obra de arte. O passo discutido de Aristóteles, de que a obra de arte é comparável a um animal, deve sem dúvida ter esse sentido (PESSOA, 2005, p. 231).

Assim como a Natureza produz cada parte em relação ao Todo a que pertence, o artista deve guiar-se pelo domínio absoluto da obra, como o construtor consciente de cada pilar da estrutura a ser erguida. Conjugam-se, portanto, organicidade e construção no pensamento estético de Pessoa, para quem haveria três espécies de poeta: “de construção; de intensidade;

de profundezza” (PESSOA, 2005, p. 265), com notável primazia reservada à primeira. Nisso reside o argumento de sua crítica a Mário Beirão, em carta de 6 de dezembro de 1912:

O que é preciso obter é aquela qualidade que os gregos tiveram maximamente – a noção da poesia como um ‘todo composto de partes’, e não aquela em que V. tende a cair – pelo género da sua inspiração – a da poesia como “partes compondo um todo” (PESSOA, 1999, p. 59).

Ponderações semelhantes verificam-se ao longo da correspondência pessoana, à maneira de um permanente diálogo íntimo no qual o poeta afirma para si o seu projeto estético e ao qual, quase por acidente, juntam-se outros destinatários por ocasião de suas demandas. A Jaime Cortesão, em 22 de janeiro de 1913, escreve ainda:

[...] é a *construção* aquilo a que se pode chamar a *organicidade* de um poema, aquilo que nos dá, ao lê-lo, a impressão de que ele é um *todo vivo*, *um todo composto de partes*, e não simplesmente *partes compondo um todo* (PESSOA, 1999, p. 75, grifo do autor).

Em 1916, Pessoa faria esses pressupostos confluírem em sua definição do Sensacionismo, resumindo a “atitude central” do movimento a três princípios: 1) a consciência de cada sensação deve levar à sua plena expressão; 2) a expressão deve ser tal que possa, por meio de cada sensação, evocar tantas outras quanto possível; 3) “o todo assim produzido deve ter a maior semelhança possível com um ser organizado, porque essa é a condição da vitalidade” (PESSOA, 1999, p. 242). Pessoa em seguida refere-se a esses princípios, respectivamente, como Sensação, Sugestão e Construção, este, segundo ele, descuidado pelas “mãos modernas”, numa flagrante influência de Shakespeare e sua “fatal incapacidade para visualizar conjuntos orgânicos” (PESSOA, 1999, p. 242). Motivo pelo qual, aliás, o bardo seria ofuscado por Milton, o “grande Mestre da Construção em poesia” (PESSOA, 1999, p. 242).

Conforme demonstra Rita Patrício (2008), a construção em Pessoa visa a uma *economia de meios*, a fim de produzir “uma impressão total definida” (PESSOA, 2005, p. 246) na qual não haja nem excesso, nem ausência dos elementos necessários. Princípio esse conhecido, ainda, como o da unidade de efeito, caro também ao Edgar Allan Poe de “A filosofia da composição”, cujo pressuposto consiste em ter a obra literária o aspecto de

totalidade, de conjunto ao qual devem submeter-se as partes de maneira a produzir uma “unidade de impressão” (POE, 1985, p. 103)⁶⁴. Assim, em apontamento destinado à introdução de uma *Estética* nunca concluída, após distinguir entre matéria e forma, e entre forma concreta e forma abstrata da arte⁶⁵, Pessoa assenta que a primeira lei da forma abstrata consiste na unidade:

Por *unidade* se entende que a obra de arte há-de produzir uma impressão total definida, e que cada seu elemento deve contribuir para a produção dessa impressão; não havendo nela nem elemento que não sirva para esse fim, nem falta de elemento que possa servir para esse fim. É uma falha artística, por exemplo, a introdução em um poema de um trecho, por belo que seja, que não tenha relação necessária com o conjunto do poema, como o é, mais palpavelmente, a introdução em um drama de uma cena em que, por grande que seja a força ou a graça própria, a ação pára ou não progride, ou, o que é pior, se atrasa (PESSOA, 2005, p. 246-247, grifo do autor).

Ora, se nos detemos nessas considerações é com o intuito de assinalarmos a constância com que Pessoa se esforça em definir, para si e para seus interlocutores, um ideal da obra de arte e, naquilo que aqui mais nos interessa, algo como uma anatomia do poema, a justa medida desse animal sensível cuja existência cindida pertenceria a outro mundo e do qual não poderíamos ver “mais do que a *sombra imperfeita* daquela realidade de beleza que é divina, algures” (PESSOA, 1999, p. 243, grifo nosso). O choque entre o esforço teórico em direção ao organicismo sustentado por Pessoa e a realidade textual que afinal possui uma obra como o *Fausto* é, por conseguinte, o que cabe observar com especial atenção.

De acordo com Patrício (2008), o organicismo tem grande lastro na história das ideias estéticas, desde Platão e Aristóteles, passando pela concepção kantiana da arte como um fim

⁶⁴ Patrício esclarece, no entanto, que Pessoa distancia-se de Poe ao desvalorizar a *aparência* da construção, o esforço em dar à obra o aspecto de uma composição *construída*, e não espontânea ou natural. De modo que “se a construção em Pessoa visaria o organicismo, a construção modernista tem outros contornos, elegendo-se preferencialmente a forma mecânica, com antecedentes em Edgar Allan Poe, de que é exemplo paradigmático Valéry, que repudia, conseqüentemente, a forma orgânica” (PATRÍCIO, 2008, p. 138). Decorre que “quando [Pessoa] considera que ‘a arte de James Joyce, como a de Mallarmé, é a arte fixada no processo de fabrico, no caminho’, está a dar conta daquilo que entende ser uma falha, a de atribuir mais interesse à construção, ao processo, do que à obra em si mesma” (PATRÍCIO, 2008, p. 139). A noção de texto pessoana dista, portanto, da noção modernista, pois prima pelo ocultamento das marcas da composição como critério do organicismo.

⁶⁵ Para Pessoa, é possível distinguir na arte um elemento material e um formal. A matéria da arte alimenta-se da sensibilidade, enquanto a forma está sob os domínios da inteligência: “E na forma há, ainda, duas partes a considerar: a forma concreta ou material, que se prende com a matéria mesma da obra, e a forma abstrata ou imaterial, que se prende só com a inteligência e depende de suas leis imutáveis” (PESSOA, 2005, p. 246).

em si mesmo e intensificando-se com as metáforas biologistas do romantismo alemão⁶⁶ e do romantismo inglês, pelo que se pode considerá-lo como o paradigma formal dominante ao longo do desenvolvimento histórico do pensamento estético.

Segundo Peter Bürger (2012, p. 134), “a obra orgânica intenciona uma impressão unitária. Na media em que apenas possuem significado em relação ao todo da obra, seus momentos individuais [...] apontam sempre para esse todo”. Ainda que, afirma Bürger, a unidade do geral e do particular seja o que define, *lato sensu*, a obra de arte, ela se realiza na obra orgânica pela relação de dependência entre as partes e o todo, articulada como o padrão estrutural sintagmático, em que ambos compõem uma unidade dialética.

Uma tal gramática da obra só pode ser lida, continua Bürger, conforme o círculo hermenêutico: as partes se compreendem a partir do todo, e este, a partir daquelas. De modo que o que está em jogo na obra orgânica é uma “concepção antecipada do todo”, responsável por dirigir “a concepção das partes, sendo, ao mesmo tempo, corrigida por esta” (BÜRGER, 2012, p. 141). Logo, tanto a produção quanto a recepção da obra orgânica estarão condicionadas pelo pressuposto da necessária consonância entre os dois polos de estruturação de sentido da obra.

Embora o conceito de obra orgânica ocupe o âmago do pensamento crítico e teórico de Pessoa, o conjunto físico do trabalho de escrita que ele nos deixou exhibe, como aponta Fernando Cabral Martins (2003), a tensão entre um ideal de completude e uma realidade textual fragmentária. Noutras palavras, se essa escrita almeja a organicidade como meta teleológica, chega a alcançá-la apenas em alguns momentos, de que são mais representativos o poema *Mensagem* e os livretos de poesia inglesa, ou, ainda segundo Martins, “Ode Marítima” e “Tabacaria”, além dos ciclos poéticos “The Mad Fidler” e “O Guardador de Rebanhos”.

No poema XLVII de “O Guardador de Rebanhos”, em sua invectiva contra os “poetas falsos”, Alberto Caeiro conclui:

Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,

⁶⁶ Cujo melhor exemplo é o célebre fragmento de Friedrich Schlegel (1997, p. 82): “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”.

Que há rios e pedras,
 Mas que não há um todo a que isso pertença,
 Que um conjunto real e verdadeiro
 É uma doença das nossas idéias.
 (PESSOA, 2007, p. 226)

Não havendo, na poética caeiriana, outra possibilidade de acesso ao mundo senão as sensações, torna-se impossível experimentá-lo para além da realidade imediata de “montes, vales, planícies” em si mesmos. Uma totalidade que os abranja e, por conseguinte, resume num sistema, figura, assim, como um falseamento ou, no mínimo, “uma doença das nossas idéias”. Nesses termos, para Caetano, “A Natureza é partes sem um todo” (PESSOA, 2007, p. 227), isto é, nela não se acha qualquer coisa como um “conjunto” ordenado que remeta suas partes ao todo⁶⁷: há partes, apenas, do que resulta impossível a própria organicidade reclamada por António Mora como o atributo natural a fundamentar o estético.

Conforme Jerónimo Pizarro (2007), também a obra pessoana é “partes sem um todo”, em que, a despeito do organicismo almejado, encontra-se ausente não só uma aparência de ordem, mas também uma visão de conjunto. Pessoa, aliás, faz questão de frisá-lo em carta a Adolfo Casais Monteiro, de 20 de janeiro de 1935, após comentar *Mensagem*, os poemas heterônimos já publicados e o projetado “livro grande em que congregue a vasta extensão autônoma de Fernando Pessoa”: “Com isto já o Casais Monteiro poderá ter uma ‘impressão de conjunto’, supondo que em mim haja qualquer coisa tão contornada como um conjunto” (PESSOA, 2005, p. 100).

Poemas inconjuntos, em vez de *Poesia completa*, seria, assim, o título apropriado para uma hipotética – e, diríamos, improvável – compilação definitiva da poesia pessoana⁶⁸. Ainda de acordo com Pizarro (2007), a noção de “partes sem um todo” constitui uma precisa definição do conceito de fragmento, relevando a fragmentariedade como um dado imanente da obra de Pessoa. De modo a compreendermos os desafios de leitura impostos por um poema como o *Fausto*, no qual deparamo-nos com o estilhaçamento de qualquer totalidade ou

⁶⁷ Para Pedro Eiras (2010, p. 294), a proposição caeiriana “nega o platonismo ocidental e condensa a proposta neopagã de Caetano: a exigência de uma atenção absoluta aos dados sensoriais. Logicamente, não pode haver partes sem um todo (pelo menos pressuposto); o paradoxo de Caetano quer-se impensável, aporético. Por outro lado, inaugura um regime de pensamento sobre a imanência e os sentidos [...]: o fragmento irreduzível ao todo é, já não o acidente de uma escrita do tratado que soçobra no fragmento, mas a conquista assumida de uma cosmovisão”.

⁶⁸ Cabe assinalar que “Poemas inconjuntos” é o título que recolhe parte substantiva da poesia de Alberto Caetano.

unidade, aproximadamente alcançada apenas pelo título que o abrange, importa discutirmos o que significa essa fragmentariedade no quadro geral da escrita pessoana.

I.3.1 *Disjecta membra*: “fragmentos, fragmentos, fragmentos”

O fragmento é um dos problemas centrais da obra de Fernando Pessoa. Seja na forma da materialidade do arquivo abrigado na Biblioteca Nacional de Portugal, seja como categoria genológica, estamos sujeitos ao seu intermédio em toda leitura da obra pessoana, para o que concorre, ainda, o fato de se fazer índice de uma subjetividade desalojada de qualquer centro absolutamente estável⁶⁹. Se sublinhamos, antes de tudo, o ideal da obra orgânica que perpassa a ensaística pessoana, é porque concordamos com Rita Patrício (2008, p. 128), quando propõe que antes de considerar a fragmentariedade em Pessoa como condição ou modo de ser próprio de sua escrita, devemos situá-la no horizonte do “agônico desejo do ‘todo’” em que essa escrita insiste e cuja impossibilidade figura repetidamente.

Essa abordagem, ainda conforme Patrício (2008), se não difere de todo da primeira, nos permite, porém, dar conta da evidente tensão entre o empenho em construir obras orgânicas e a fragmentariedade de textos como o *Livro do Desassossego*, a *Trilogia dos Gigantes*⁷⁰ e o próprio *Fausto*, em que parece estar ausente a possibilidade de um todo,

⁶⁹ Como se nota, estão aqui implicadas, no mínimo, três acepções referentes à questão do fragmento. A primeira diz respeito à *fragmentariedade* material da obra pessoana, tal como esta se encontra arquivada no espólio do poeta e de que são testemunho os papéis que este deixou (GAGO, 2007). Esta escrita *fragmentária* se define por três eixos, segundo Pizarro (2007): heterogeneidade, descontinuidade e brevidade, que são a origem das múltiplas edições póstumas de Pessoa, cada uma tentando montar o *puzzle* textual à sua maneira. Em seguida, temos o *fragmento* como categoria genológica. De acordo com Patrícia Leal (2010), sob esta rubrica residem os textos cujo processo de transmissão se lhes desfigurou, aqueles que restaram inacabados em seu processo de escrita – noção por nós aqui adotada – e o fragmento como gênero para o primeiro romantismo alemão (cf. nota 73). Há, enfim, a *fragmentação* ligada à “crise do sujeito, operando com a noção de pluralidade e multiplicação do eu e postulando a premissa da questão heteronímica” (GAGO, 2007, p. 237). Para as possíveis articulações heteronímicas entre totalidade e fragmentação, cf. Eiras (2010).

⁷⁰ Conjunto de três peças fragmentárias que, assim como o *Fausto*, Pessoa não concluiu nem publicou. A *Trilogia dos Gigantes* permaneceu inédita até 2019, quando se publicou a edição eletrônica em projeto semelhante ao de *Fausto: uma existência digital*, disponibilizando-se aparato crítico-genético, notas críticas para leitura, bibliografia e fac-símiles, preparada pelo Centro de Estudos de Teatro (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e coordenada por Filipa de Freitas e Jerónimo Pizarro. Disponível em: <http://www.trilogiadosgigantes.com/>.

restando-nos o confronto com as partes, que se prestam a múltiplas combinações e podem formar tão somente um todo imaginado, quase irônico, à sua própria revelia.

A respeito do *Livro*, por exemplo, Pessoa escreve a Armando Côrtes-Rodrigues, em 19 de novembro de 1914: “O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos” (PESSOA, 1999, p. 134)⁷¹. A adversativa, como nota Pedro Eiras (*apud* PATRÍCIO, 2008), indica a tragédia modernista, visto que um pós-moderno empregaria, nesse caso, uma consecutiva. Podemos acrescentar que tal consciência trágica da escrita vê-se ainda reforçada pela anáfora dela decorrente – “fragmentos, fragmentos, fragmentos”.

Com efeito, o poeta reitera, em uma frequência nada desprezível, o conflito entre o trabalho obstinado e a impossibilidade de levar a termo seu modelo de obra orgânica: “Nenhum dos meus escritos foi concluído; sempre se interpuseram novos pensamentos, associações de ideias extraordinárias, impossíveis de excluir, com o infinito como limite” (PESSOA, 2006, p. 101). O contingente irrompe no curso da escrita, reivindicando nada menos que prolongá-la numa espécie de progressão geométrica do pensamento, cuja única regra é não cessar jamais. Continua Pessoa (2006, p. 101):

Não consigo evitar a aversão que o meu pensamento tem pelo acto de acabar seja o que for. Uma única coisa suscita dez mil pensamentos, e desses dez mil pensamentos surgem dez mil inter-associações, e não tenho força de vontade para os eliminar ou deter, nem para os reunir num só pensamento central, onde os seus detalhes sem importância, mas a eles associados, possam perder-se.

Para Carla Gago (2007), o que está em causa nessa passagem é o valor que assumem os “detalhes sem importância” quando Pessoa reflete sobre sua “aversão” pelo “acto de acabar”. O “pensamento central”, que daria à obra um caráter unitário, não resiste ao assédio de dez mil pensamentos e dez mil interassociações “sem importância” que se impõem como “extraordinários”, “impossíveis de excluir”, eliminar ou deter. Tais “detalhes”, segundo Gago (2007, p. 230), dizem respeito à questão do fragmento e demonstram que “O desejo de criar obras fechadas e concluídas está, assim, em conflito permanente com um outro desejo: o de

⁷¹ Referindo-se ainda ao *Livro do Desassossego*, Pessoa afirmara ao mesmo destinatário, em 2 de setembro de 1914, que vinha elaborando “várias páginas daquela produção doentia. A obra vai pois complexamente e tortuosamente avançando” (PESSOA, 1999, p. 122). Já em 4 de outubro, menciona os “quebrados e desconexos pedaços do *Livro do Desassossego*” (PESSOA, 1999, p. 126). Para Pessoa, o fragmento assume, assim, a feição do inacabado, imperfeito, quebrado, e desse modo é referido no *Livro* (GAGO, 2007).

conservar o fluxo da escrita e a autonomia, o corpo dos fragmentos, o valerem *per se*".

Está em curso, pois, algo como uma "pulsão da escrita do contingente" (GAGO, 2007, p. 240). Eis uma definição capaz de nos aproximar dessa experiência da escrita com "o infinito como limite", sempre em processo, e avessa, como o Fausto de Goethe, à possibilidade de um fim⁷². Ainda segundo Gago (2007), a tensão entre as "associações de ideias extraordinárias", cujo tratamento será enfim fragmentário, e o pensamento central, o "acabar" que aponta para uma totalidade, assoma como uma das matrizes da reflexão pessoana, ainda que o termo "fragmento" se faça raro.

A forma fragmento não tem, portanto, a natureza de um *projeto* no quadro da poesia pessoana, no que se distancia, por exemplo, do valor que tivera para os românticos alemães, que a erigiram como modelo estético e filosófico, um pequeno absoluto autossuficiente (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 2012)⁷³. Em Pessoa, o fragmento está condicionado pelo desejo de manter vigente o fluxo da escrita, numa paradoxal convivência da preservação dos "detalhes sem importância" com o princípio da obra unitária. Não somente apesar do ideal organicista, mas em razão dele é que podemos compreender a fragmentariedade como um paradigma da escrita em Pessoa, como seu gesto por excelência em cujo fundo se lê que todas as possibilidades se abrem num *continuum* impossível de conter. Decorre que:

A produção pessoana será, assim, uma escrita intervalar, não entre projectos simultâneos, mas entre a pulsão da escrita do contingente (que, apesar de tudo, é mais forte) e um ideal estético estreitamente ligado a uma filosofia idealista, no sentido de uma totalidade orgânica (GAGO, 2007, p. 240).

Deve concorrer para a compreensão dessa ambivalência aquilo que Pedro Sepúlveda (2014) define como o caráter bibliográfico do arquivo de Fernando Pessoa. Com isto, propõe

⁷² Referimo-nos à cena em que o protagonista goetheano afirma a Mefistófeles: "Se vier um dia em que ao momento/ Disser: Oh, para! és tão formoso!/ Então algema-me a contento,/ Então pereço venturoso!/ Repique o sino derradeiro, a teu serviço ponhas fim,/ Pare a hora então, caia o ponteiro,/ O Tempo acabe para mim!" (GOETHE, 2016, p. 169).

⁷³ Embora, em termos, se distanciem de Pessoa no que tange ao fragmento, vale lembrar a importância histórica dos românticos alemães para o estabelecimento do valor que a forma terá no modernismo, além de sua repercussão na teoria da literatura e, em suma, na ontologia do literário ao longo dos dois últimos séculos. Em síntese, possui três características o fragmento posto em circulação pelos românticos de Jena: "seu relativo inacabamento ('ensaio') ou a ausência de desenvolvimento discursivo ('pensamento') de cada uma de suas peças; a variedade e a mistura dos objetos sobre os quais pode tratar um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, por outro lado, constituída de alguma maneira fora da obra, no assunto que nela se mostra ou no julgamento que nela transmite suas máximas" (LACOUE-LABARTHE; NANCY, 2012, p. 81, tradução nossa).

que a escrita pessoana se revela estruturada, na materialidade de seus testemunhos, por uma vocação bibliográfica e editorial, dirigida por uma ideia de livro ou de conjuntos de livros projetados: “Esta projeção tem por base a diferença entre uma concretização pontual, publicada ou não, e uma ideia de obra enquanto totalidade orgânica, que a associa ao livro e a uma coleção de livros por concretizar” (SEPÚLVEDA, 2014, p. 59).

Nessa perspectiva, cumpre sublinhar que o *Fausto* surge em ao menos 17 das inúmeras listas de projetos preparadas por Pessoa, conforme demonstra a edição Pittella. Essas listas, abundantes no arquivo do autor, atestam que “Pessoa concebeu desde muito cedo o propósito de publicar a obra sob a forma de vários livros, associando a este projeto uma noção de completude que não atribuía a publicações dispersas por jornais ou revistas” (SEPÚLVEDA, 2012, p. 28). Logo, o livro representava para Pessoa não apenas o suporte material almejado, mas atuava também como o “princípio organizador da obra” pensada como totalidade.

A essa ideia de organicidade representada pelo livro, no entanto, vem chocar-se aquela “aversão pelo acto de acabar seja o que for”:

Se, por um lado, Pessoa procurava elaborar um todo harmónico entre as partes expresso por uma arquitectura bem definida, por outro introduz constantemente novos elementos em obras que nunca considerava finalizadas, nem mesmo quando já publicadas. O livro constituía-se assim como impossibilidade, possuindo uma função de ideal condutor da concepção e escrita das obras cuja dimensão teleológica se encontra pervertida (SEPÚLVEDA, 2012, p. 20).

Segundo Gago (2007), a crítica, em face desse conflito, e talvez influenciada pela visão negativa de Pessoa acerca do fragmento – como incompletude ou imperfeição –, viu-se tentada a “arrumar” o estado fragmentário da obra pessoana. Tendo em conta que muitos críticos são também editores e constroem cada um o seu Pessoa, tal procedimento afeta, conseqüentemente, as possibilidades de leitura da obra pessoana postas em circulação, haja vista a notória insistência com que se tenta apagar a sua fragmentariedade textual em nome de um Pessoa mais uno e menos plural, tendência esta definida por Jerónimo Pizarro (2016) como “ansiedade da unidade”. Tomando o inacabamento como estorvo, considerou-se que o fragmento seria uma falha, um mal a ser exorcizado do *corpus* da obra pessoana. Todavia, isso não basta para dela retirar a sua irreduzível fragmentariedade enquanto marca constante e absoluta (MARTINS, 2003).

O confronto com a obra de Pessoa implica, portanto, que se questionem os próprios

pressupostos com os quais se costuma pensar o estatuto da obra literária. Ao tomar as suas reflexões teórico-críticas como ponto de partida para uma discussão a respeito do fragmento, não visamos a uma abordagem psicologizante do processo de criação, amparada pela ideia do autor como personalidade e instância única de realização da obra, cujo convencimento se viu em crise no século passado (BARTHES, 2004; FOUCAULT, 2009). Trata-se, antes, de considerar o fragmento em Pessoa enquanto índice da impossibilidade de um todo orgânico com o qual teve de se confrontar a modernidade literária, e a consciência trágica dela decorrente, segundo propõe Patrício (2008).

Conforme ressalta Sepúlveda (2012), nem mesmo as poucas obras publicadas por Pessoa estão a salvo das contingências da escrita, pois permanecem sujeitas a intervenções que apontam novamente para outra obra, porque já transformada. Afinal, o que se relativiza é mesmo a possibilidade de um término para a escritura, tendência que, para Giorgio Agamben (2018, p. 117, grifo nosso), constitui o cerne do fazer literário:

A cesura que põe fim à redação de uma obra não lhe confere um estatuto privilegiado de completude: significa somente que se diz estar terminada a obra quando, mediante a interrupção ou o abandono, se constitui como que um fragmento de um processo criativo potencialmente *infinito*, em relação ao qual a obra, chamada de acabada, distingue-se da inacabada apenas acidentalmente.

Assim, para Agamben, também consistem em fragmentos as obras às quais se atribui totalidade, isto é, aquelas ditas “acabadas”. Como as inacabadas, elas de fato definem-se ontologicamente por um desvio, uma ruptura: o que nelas se perde é tão somente o devir de sua criação, interrompido antes pela contingência do que pela suposta onisciência autoral. A escrita reivindica, então, o *infinito como limite* e se faz devir-fragmento: tão somente um *acidente*, “mediante a interrupção ou o abandono”, pode interrompê-la. Lembremos o célebre dito de Valéry, que o resume de maneira lapidar:

Um poema não está nunca acabado. É sempre um acidente o que o termina, isto é, o que o dá ao público. São a lassitude, a solicitude do editor, o surgir de outro poema. Mas nunca o estado mesmo da obra (se o autor não é um imbecil) revela que esta não poderia ser trabalhada, modificada, considerada como primeira aproximação, ou origem de uma nova busca (VALÉRY *apud* PIMENTEL, 2008, p. 139).

E é como busca incessante que Maurice Blanchot (2018, p. 291) define a escritura: “O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível”. A obra possível surge, assim, como o (im)possível inscrito permanentemente na obra. Em fecho à ideia, Blanchot atribui a Valéry e Kafka uma sentença que bem poderíamos ler nos diários de Pessoa: “Toda a minha obra é apenas um exercício”. Por isso, a obra se dá apenas como busca da obra; uma busca, aliás, sem garantias.

Nesses termos, Cecilia Almeida Salles (1998) nomeia o ato de criação estética como *gesto inacabado*. Dada a infinidade de soluções que se apresentam ao artista a cada pincelada, a cada palavra, não há como alcançar o definitivo. A criação é o *locus* do provisório, do que está para se desfazer – e, não obstante, vir a refazer-se – a qualquer momento: “Onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível” (SALLES, 1998, p. 78). Daí as frequentes rasuras, desvios e variantes que marcam a criação⁷⁴.

Dito isto, o ato de criação não parece se desenvolver, a seu modo, como um pacto entre autor e escrita? Assim parece demonstrá-lo Pessoa, sem “força de vontade” para “eliminar ou deter” os “dez mil pensamentos” suscitados por “uma única coisa”, lançando-se a uma escritura toda feita de insatisfação. Apesar de seu ideal da obra orgânica, o que está em jogo, afinal, não é o “acto de acabar”, mas a experiência que almeja fazer dos “restos”, do provisório e “imperfeito” sua matéria-prima, ao salvar o que poderia ter sido e não foi, preservando-o na cena da escrita. Onde se veria o necessário, o poeta divisa o contingente. O que se revela, por conseguinte, na lapidar formulação de Patrícia Leal (2010, p. 298), é “um movimento de infinitização em acto na sua escrita”. Para Pessoa, é preciso, para falarmos com Blanchot (2018, p. 305), “escrever, escrever sem fim, escrever a partir do infinito”.

Para concluir, por ora, estas considerações sobre o fragmento na obra pessoana, vale visitarmos um pequeno ensaio publicado pelo poeta no jornal *O Fradique*, em 15 de fevereiro de 1934. Em “O homem de Porlock”, Pessoa reinterpreta o prefácio escrito por Coleridge para o poema “Kubla Khan”, no qual narra a sua gênese, iniciada em sonho e interrompida, quando Coleridge, já acordado, o “transcrevia”, pela visita de certo “homem de Porlock”, que passou

⁷⁴ Repletos de variantes em aberto, não riscadas, os manuscritos de Pessoa apresentam com frequência uma simultaneidade entre diversos momentos da escrita. Trata-se, ainda uma vez, da alegada relutância do poeta em “eliminar” os “detalhes sem importância”, decidindo-se a não perder ou rasar a linha, na expressão de Carla Gago (2007). Esse problema toca diretamente a edição da obra pessoana, pois, como veremos no capítulo seguinte, incide nas relações entre documento, texto, livro e obra.

à história como símbolo da interrupção a que está sujeita a criação poética (CASTRO, 2014).

Como ressalta Mariana de Castro (2014), o ensaio de Pessoa oferece, a princípio, um mero comentário do prefácio de Coleridge, mas termina por transformá-lo, senão corrigi-lo, em seu aspecto central, a saber, o tema da interrupção da inspiração. Em Coleridge, o “homem de Porlock” representa uma intervenção de todo externa à atividade criadora, um estorvo advindo do mundo prático e de suas reivindicações. Pessoa subverte esse sentido primeiro e situa o “interruptor” na própria interioridade do poeta:

Seja como for, creio que o caso de Coleridge representa – numa forma excessiva, destinada a formar uma alegoria vivida – o que com todos nós se passa, quando neste mundo tentamos, por meio da sensibilidade com que se faz arte, comunicar, falsos pontífices, com o Outro Mundo de nós mesmos. É que a todos nós, ainda que despertados quando compomos, compomos em sonho. E a todos nós, ainda que ninguém nos visite, chega-nos, de dentro, o “Homem de Porlock”, o interruptor imprevisto. Tudo quanto verdadeiramente somos, sofre (quando o vamos exprimir, ainda que só para nós mesmos), a interrupção fatal daquele visitante que também somos, daquela pessoa externa que cada um de nós tem em si, mais real na vida do que nós próprios: – a soma do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que desejamos ser (PESSOA, 1999b, p. 491).

Esse visitante, sempre inesperado e sempre pontual, não é senão “nós”, afirma Pessoa em seguida. Trata-se de um “incógnito”, um “anónimo” a quem “todos nós o temos que receber, por fraqueza nossa, entre o começo e o termo de um poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escrito” (PESSOA, 1999b, p. 492). O “estranho” que não se quer “melindrar” submete, portanto, a criação poética a uma experiência eminentemente intervalar. Com efeito, Gago (2007, p. 240) refere-se à própria escrita pessoana como “escrita de interstícios”, “no sentido de uma escrita da dificuldade do dizer (paradoxal à avalanche produtiva pessoana), muito próxima de uma afasia, presa entre um passado, um presente e um futuro”.

Conclui Pessoa (1999b, p. 492) que “o que de todos nós, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive – são fragmentos do que não sabemos que seja”. Logo, todo poema é “quasi-poema” como “Kubla Khan”, inscrito de modo irrevogável entre o começo e o termo de uma sempre falhada “comunicação entre o abismo e a vida” (PESSOA, 1999b, p. 491):

E assim, do que poderia ter sido, fica só o que é: – do poema, ou dos *opera omnia*,

só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida – *disjecta membra* que, como disse Carlyle, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem (PESSOA, 1999b, p. 492).

Para Pizarro (*apud* CASTRO, 2014, p. 66), “O homem de Porlock” constitui “nada menos do que o esboço de uma teoria do fragmento”. Ainda que não se deva admitir tal teoria em sua totalidade – haja vista, por exemplo, a delicada presunção da poesia como expressão da personalidade autoral –, ela não deixa de nos oferecer uma espécie de balanço da obra pessoana. Lido dessa forma, Pessoa se nos revela sobretudo como autor de fragmentos (MARTINS, 2003). De fato, como defende Pizarro (2007), é preciso ler em sua obra não o que “poderia ter sido”, mas “só o que é”: a cena de uma escrita cuja vocação é ser um *gesto* sempre inacabado, por fazer-se, com o “infinito como limite”.

I.3.2 O poema como potência-de-não

A privação é, de certa maneira, forma.
(Aristóteles, *Física I*, 193b, 19-20)

Cumpramos avançarmos numa tentativa de entendimento dessa genealogia do processo de criação poética como atividade regida pelo signo do fragmentário, para questionarmos em que consiste a *interrupção* que estaria no cerne da materialidade do poema. Que é esta resistência que se impõe à criação, destituindo-a de qualquer controle por parte do autor? O que, afinal, é criado quando a criação não se conclui? Se o que resta de todo poeta são apenas *disjecta membra*, vale então pensarmos em outra chave certos pressupostos do conceito de criação poética, tendo em vista a instabilidade a que os submete o *Fausto* pessoano.

Em primeiro lugar, lembremos que a poesia – do verbo grego *poiein* – é, antes de tudo, um fazer, um produzir, uma ação que é *locus* de um dizer (NANCY, 2013). Esse fazer, como qualquer outro, habita a instância de um possível, segundo a lição aristotélica (*Poética*, 1451a, 35), e guarda em si uma fratura que define o seu modo de ser: ao fazer-se *poiesis*, mantém-se no limiar entre possibilidade e impossibilidade, ou seja, está sempre demarcada pela potência para passar ou não ao ser. No entanto, haverá uma simples contiguidade entre potência e ato,

realizada assim pacificamente?

É ainda a Aristóteles que podemos nos voltar para entendê-lo. No livro IX da *Metafísica*, o estagirita refuta a tese dos filósofos megáricos segundo a qual “só existe potência quando existe ato, e que quando não existe o ato também não existe a potência” (*Metaf.*, 1046b, 30-31). Se assim fosse, argumenta Aristóteles, então o construtor seria construtor somente no momento em que constrói. Resultaria da doutrina megárica que “quem está de pé deverá ficar sempre de pé e quem está sentado deverá ficar sempre sentado” (*Metaf.*, 1047a, 14-15), pois não se encontraria no primeiro a potência de sentar, senão quando sentasse, e no segundo a potência de levantar também não se acharia, a não ser que ele assim o fizesse.

Potência e ato são, portanto, conceitos não dependentes na filosofia aristotélica (*Metaf.*, 1047a, 15-20). Tal diferença é o que aqui nos interessa se quisermos refletir sobre a fragmentariedade textual do *Fausto* como manifestação da escrita de interstícios em Pessoa, de acordo com a definição de Carla Gago (2007). Mantendo viva a confluência entre ser e não ser na forma de uma potência que resiste ao ato, esse “quasi-poema” quer confundir o paradigma de nosso conceito de criação, sobre o qual ainda recai forte caráter aurático.

Nessa perspectiva, Giorgio Agamben (2018, p. 112) ressalta que a ideia de criação retira seu modelo do livro de *Gênesis*, segundo o qual, por meio do *fiat*, o demiurgo judaico-cristão fez o mundo vir à tona não por meio de um *facere de materia*, mas de um *creare ex nihilo*, “criação que não só não é precedida de matéria, mas se realiza instantaneamente, sem hesitações nem reconsiderações, por um ato gratuito e imediato da vontade”. Assim entendida, a criação não sucede a qualquer preparativo: Deus não fez esboços, e mesmo o problema que concerne ao “antes da criação”, segundo Agamben, é tema vetado em teologia.

Por conseguinte, na cultura ocidental, toda criação viria a corresponder ao *creare ex nihilo* bíblico. Metonimicamente encarado como o criador divino, o artista seria aquele que, por meio da pura irrevogabilidade, prescinde do tempo da preparação e faz do ato a única instância possível. Se ao Autor arquetípico não se exigem rascunhos, logo, ao poeta e ao escritor também se dispensou a necessidade da preparação. Por isso, negou-se às notas e esboços – o “antes da criação” literária, repleto de “imperfeição” e marcado pela transitividade – que participassem da *obra*, pois representariam uma mancha sobre a perfeição que se espera da criatura feita à imagem e semelhança de seu criador.

A essa contaminação semântica, que transfere à criação artística o paradigma da criação divina, deve-se o primado do acabamento, cuja exigência é a passagem da potência ao ato, tal como entendido na fórmula megárica. Se os esboços e rascunhos de uma obra são tidos por manifestações menores, é porque neles se reconhece a potência como eterna imperfeição à qual somente o ato – a obra acabada – poderia vir a redimir.

Desobrigada, porém, do imperativo da consumação, a potência pode habitar um limiar que modifica seu próprio sentido. Assim o propõe Aristóteles, para quem é possível que “uma substância seja em potência para ser e que, todavia, não exista, e, também, que uma substância seja em potência para não ser e que, todavia, exista” (*Metaf.*, 1047a, 20-25).

Segundo Agamben, essa potência de ser *e*, ao mesmo tempo, não ser, à qual estão submetidas as substâncias, é o que dá singular relevo à tese aristotélica. Como observa o filósofo italiano, o salto teórico nela contido está em definir a potência pela possibilidade do seu *não* exercício. Ainda que parecesse óbvio, ou exatamente por isso, era essa a base da refutação do estagirita aos megáricos. A potência, como a pensa Aristóteles, “é uma suspensão do ato” (AGAMBEN, 2018, p. 63), porque se mantém em relação com sua privação e dela depende para ser, do que resulta que há “uma *forma*, uma presença daquilo que não está em ato, e essa presença privativa é a potência” (AGAMBEN, 2018, p. 64, grifo nosso).

Da ambígua diferença entre potência e ato, infere-se, para Agamben, um copertencimento constitutivo entre potência e impotência: “Toda potência [escreve Aristóteles] é impotência do mesmo e em relação ao mesmo (do qual é potência)” (*Metaf.* 1046b, 29-30)⁷⁵. Mas “impotência” aqui não quer dizer ausência de potência, e sim potência-de-não passar ao ato (AGAMBEN, 2018). Estaria aí a dialética entre potência e impotência que definiria qualquer atividade humana, porquanto esta terá sempre potência de ser *e* de não ser, de fazer *e* de não fazer:

É essa relação que, para Aristóteles, constitui a essência da potência. O vivente, que existe na forma da potência, *pode* sua própria impotência, e só nesta forma possui sua própria potência. Ele pode ser e fazer, porque se mantém em relação com seu próprio não ser e não fazer. Na potência, a sensação é constitutivamente anestesia; o

⁷⁵ Optamos, nesse trecho, por utilizar a mesma tradução que se encontra na edição brasileira do texto de Agamben (2018, p. 64): ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. e notas de Edson Bini. 2. ed. São Paulo: Edipro, 2012. As outras citações do tratado aristotélico seguem a edição indicada nas Referências.

pensamento, não pensamento; a obra, *inoperosidade* (AGAMBEN, 2018, p. 65, grifo nosso).

Logo, a *inoperosidade* não é apenas suspensão do ato, mas vai além, pois resulta da própria “desativação do esquema potência/ato” (AGAMBEN, 2018, p. 72). Agamben frisa que a potência de que trata Aristóteles não é a potência genérica, segundo a qual consideramos a possibilidade de uma criança vir a ser, no futuro, arquiteto ou escultor, senão aquela que diz respeito a quem já domina determinada arte ou saber. Trata-se, desse modo, da posse de uma capacidade ou habilidade que reclama a potência de passar ao ato e a potência-de-não se concretizar. Assim,

[...] poderemos então dizer que o homem é o vivente que existe eminentemente na dimensão da potência, do poder e do poder-não. Toda potência humana é, cooriginariamente, impotência; todo poder-ser ou poder-fazer está no homem constitutivamente em relação com sua própria privação (AGAMBEN, 2018, p. 65).

Nesse terreno teórico, Agamben nos convida a refletir sobre o ato da criação estética. Segundo ele, assim como no campo das outras técnicas e saberes humanos, a criação de um poema não poderia ser entendida como a simples passagem da potência ao ato, por meio da qual, envolta em mistério, a obra de arte nasceria. Mas se toda potência é também potência-de-não, como se realiza a potência de escrever (criar, compor) um poema? E quando esta se efetiva, o que acontece com a potência-de-não que dá lugar ao ato de escrever?

Para Agamben, há em cada ato de criação algo que lhe opõe resistência, que detém sua realização. Essa força interna que bloqueia os movimentos da potência rumo ao ato seria a potência-de-não. Habitando, assim, essa permanente e indiscernível fronteira entre poder e poder-não, “o homem pode ter domínio sobre sua potência e ter acesso a ela somente através da sua impotência; mas – justamente por isso – não se tem de fato domínio sobre a potência, e ser poeta significa: estar à mercê da própria impotência” (AGAMBEN, 2018, p. 67).

Tal como o pensamento em potência fora definido por Aristóteles à maneira de uma tabuleta para escrever sobre a qual nada está escrito (*De anima*, 430a), essa é a condição de ser do ato de criação. De acordo com Agamben (2015), o filósofo persa Avicena, no rastro da tese aristotélica, se servirá também da imagem do ato de escritura para elencar três graus do intelecto: primeiro, haveria uma potência (chamada *material*) semelhante à de uma criança

que um dia poderá aprender a escrever, mas que ainda não aprendeu nada da escritura; depois, uma potência (*fácil* ou *possível*) como a da criança que começa a se familiarizar com o alfabeto e os instrumentos da escrita; por fim, haveria “uma potência completa ou perfeita, que é aquela de um escriba perfeitamente senhor da arte de escrever, no momento em que não escreve” (AGAMBEN, 2015, p. 16).

Na tradição árabe posterior, a criação seria consequentemente assimilada a um ato de escritura, e o agente poético (ou o intelecto), que faz o trânsito da potência ao ato, identificado como um anjo cujo nome é *Qalam* (Pena) (AGAMBEN, 2015). No entanto, sem perdermos de vista a potência-de-não imanente a toda potência, notamos que o anjo não tem por hábito a solidão. Em suas aparições, costuma fazer-se acompanhar de um irmão que o contradiz e, ao mesmo tempo, explica; poderíamos dizer que este se assemelha ao espírito que aparece ao Doutor Fausto em seu quarto de trabalho na tragédia goetheana:

O Gênio sou que sempre nega!⁷⁶
 E com razão; tudo o que vem a ser
 É digno só de perecer;
 Seria, pois, melhor, nada vir a ser mais.
 (GOETHE, 2016, p. 139)

Dessa dupla aparição, que submete a potência à sua reiterada negatividade, transfigurando-a em cada passo, parece enfim depender a criação estética. Figura da potência perfeita, o escriba que não escreve seria aquele em cujos ombros tocaram, de um lado, o anjo *Qalam* e, de outro, Mefistófeles, o “espírito que sempre nega”. Para Agamben (2018), nisso consiste o ato poético, pois somente a potência que pode realizar-se e, *pari passu*, pode-não, reúne em si os atributos de uma potência perfeita: “Se toda potência é tanto potência de ser quanto potência de não ser, a passagem ao ato só pode ocorrer transportando-se para o ato a própria potência-de-não” (AGAMBEN, 2018, p. 67), isto é, sua própria impotência.

Caso contrário, sem a resistência imposta pela potência-de-não, a obra de arte estaria eternamente condenada a ser consumida pelo ato, que no seu exercício esgotaria o *possível* representado pela potência (AGAMBEN, 2018). Para que se preserve no gesto criador a negatividade que impede o seu decaimento em mera execução vestida de maestria ou

⁷⁶ “Ich bin der Geist, der stets verneint!”, no original (GOETHE, 2016). *Geist*, traduzido por Jenny Klabin Segall como “Gênio”, pode também traduzir-se como “Espírito”, opção adotada nas posteriores referências ao verso citado.

virtuosismo, é preciso, então, impedir que se quebre a tabuleta sobre a qual nada está escrito e se permita ao escriba afirmar, como faz o escrivão Bartleby, “preferiria não”.

“Um poema não está nunca acabado”. A frase de Valéry propõe-nos pensar o inacabamento à maneira de uma espécie *sui generis* da potência-de-não. Sendo o ato de criação “como um campo de forças tensionado entre potência e impotência, poder e poder-não agir e resistir” (AGAMBEN, 2018, p. 66), podemos agora entender em outra chave a que se refere Pessoa quando afirma serem apenas fragmentos aquilo que sobrevive de todo poeta: ainda que, ou precisamente porque infinita, a criação não é outra coisa senão o terreno sitiado simultaneamente pelo impulso e pela resistência, onde brilha a chama que, dando vida ao texto, não deixa de consumi-lo, imprimindo-lhe uma nódoa necessária.

Reflexões semelhantes talvez estejam no horizonte de Deleuze (1997, p. 11), quando propõe: “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se”. Nos domínios desse limiar residem o escriba de Avicena e o poeta com seu “quasi-poema”. “O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’” (DELEUZE, 1997, p. 11), e essa, não por acaso, é a natureza da escrita fragmentária, tangida pela pulsão do contingente, feita de interstícios (GAGO, 2007) que sem cessar a desdobram sobre si mesma, numa vertigem ontológica que nega toda atribuição definitiva.

Cabe, aqui, recuperarmos o texto em que Pessoa trata de sua “aversão pelo acto de acabar”. Tendo responsabilizado por essa sua “incapacidade” os “dez mil pensamentos” e as “dez mil inter-associações” aos quais não poderia “eliminar ou deter”, diz em seguida: “O meu carácter é tal que eu detesto o princípio e o fim das coisas, pois são *pontos definidos*” (PESSOA, 2006, p. 103, grifo nosso). Ora, a rejeição de *pontos definidos* não poderia melhor sintetizar os problemas que vamos enfrentando. Retirados do horizonte da criação, digamos que os “pontos definidos” abrem espaço à inoperosidade como “desativação do esquema potência/ato” (AGAMBEN, 2018, p. 72) e permitem que a escrita se realize *entre* ou *no meio*, isto é, instaure para si a possibilidade de sua existência ao mesmo tempo em que a revogue – aconteça e se desfaça simultaneamente, esmaecendo as fronteiras entre potência e ato.

O *Fausto* pessoano cristaliza de tal modo o que temos vindo a comentar, que as indeterminações entre potência e ato nele encontram, digamos, o seu momento de verdade. As muitas formas do fragmentário que abriga – de poemas acabados, mas inconjuntos, a fragmentos propriamente ditos – põem em suspeição o conceito mesmo de obra como um

todo unitário cujo estatuto ontológico se inscreveria no real a despeito de todo o possível. Não é o que nos diz a constelação textual abrigada no arquivo pessoano, testemunho do gesto da escrita inclinada ao “infinito como limite”, que se afasta de seu termo quanto mais insiste em persegui-lo? Noutras palavras, não é essa contínua reiteração em ato que afinal revela a sua potência?

Poema impossível. Assim Manuel Gusmão (1986) define esse objeto estranho que é o *Fausto*, em que a impossibilidade está dada não à maneira de uma “incapacidade” poética ou por falta de tempo de vida com que Pessoa o concluisse, mas como o seu próprio *modus vivendi*: “[...] o que podemos conhecer do *Fausto* de Pessoa não é *assim* porque ficou inacabado; mais do que isso, questão outra, trata-se de que esse poema ficou inacabado porque o que Pessoa ia escrevendo ao longo dos anos era *assim*” (GUSMÃO, 1986, p. 213, grifo do autor). É, portanto, de um inacabamento e fragmentariedade constitutivos que se trata, a exigirem para si nada menos que o núcleo dessa escrita.

Ainda segundo Gusmão (1986), o que há no *Fausto* é, sobretudo, uma impossibilidade de gênero, que bloqueia a construção do poema dramático, gênero visado por Pessoa, como o demonstram os planos dramáticos e as rubricas cênicas que antecedem muitos dos fragmentos. Tal impossibilidade diz respeito, por um lado, à “organização do tempo e do texto em actos e cenas, estrutura dos acontecimentos, recorte das vozes e dos personagens” (GUSMÃO, 1986, p. 214), e, por outro, às “características do *herói* (aquele que a escrita como tal constrói, a personagem que, no caso, quase exclusivamente diz *eu*) e, desde logo, [...] sua negatividade” (GUSMÃO, 1986, p. 214, grifo do autor).

Essa negatividade, como vimos, é o saldo da experiência fáustica do conhecimento. Repletos de um não sentido, o eu e o mundo soam informes para Fausto, apelando à linguagem que também se faça informe em sua tarefa de representá-los. Vivendo assim como “consciência/ Condemnada ao horror de ser consciente” (PESSOA, 2018, p. 201), Fausto é o “herói” da negação e da impotência radicais, o que, para Gusmão, o gênero dramático não poderia comportar, “até porque essa impotência não é uma simples concepção ou ‘pose’ estética [...], mas sim a experiência avassaladora e trágica de uma aventura de linguagem, de dimensão gnosiológica, existencial e ética” (GUSMÃO, 1986, p. 214).

Trata-se, afinal, de uma impossibilidade algo necessária, ainda nos termos de Gusmão (1986). Uma impossibilidade que ocupa o cerne da poética de Pessoa, residindo em toda a sua

obra, e que “os fragmentos do *Fausto* dizem triplamente, na sua organização de sentido: impossibilidade de conhecer; impossibilidade de viver e de amar; impossível transparência da linguagem” (GUSMÃO, 1986, p. 215). Assim, essa tripla impossibilidade, ao mesmo tempo em que frustra o acabamento formal do *Fausto*, parece, porém, servir de fundamento à poética pessoana, radicada naquele que, para Jacinto do Prado Coelho (1977), constitui o “drama único” da obra de Pessoa, a saber, o conflito incontornável entre a intuição do mistério e as exigências de um “impiedoso racionalismo”.

Para José Augusto Seabra (1991), *Fausto* consiste em um “drama falhado” pela impossibilidade de transpor ao gênero da poesia dramática os conflitos “abstratos” que, não obstante, vêm a ganhar o corpo da poesia lírica ou do lirismo dramático heteronímico, fazendo-se, na sua definição, *poemodrama*. Assim, conclui Seabra (1991, p. 24) que a irrealização da intencionalidade dramática ao nível genológico no *Fausto* “nos permite apreender a gênese e a organização da poesia de Pessoa”, isto é, no “drama falhado” estaria o ponto de partida para a dramaticidade inerente à linguagem poética pessoana, culminando, enfim, no próprio “drama em gente” da heteronímia.

Nessa perspectiva, Gusmão (1986) defende que a “impossibilidade necessária” do *Fausto* representa uma via para se compreender por que essa dramaticidade, “impossível enquanto regra de gênero, permite entretanto ler o drama como constituinte interna da linguagem, da voz poética da obra que constitui o universo Fernando Pessoa” (GUSMÃO, 1986, p. 214). Não apenas inacabado, mas inacabável, o *Fausto* é, portanto, “um poema que tinha deixado de ser possível enquanto Drama, um poema que não foi possível, mas cuja impossibilidade mostra a contraluz a condição de possibilidade da poesia pessoana (& C.^{ia})” (GUSMÃO, 2010, p. 274).

II – EDIÇÃO E INTERPRETAÇÃO NA FORTUNA
EDITORIAL DO *FAUSTO* PESSOANO

II.1 Arca, arquivo, arcontes: o Espólio Pessoa

A famosa carta sobre a gênese dos heterônimos tem início com um breve comentário sobre as razões e o contexto de publicação de *Mensagem*. Dando-a como uma infeliz estreia, aos 46 anos, escreve Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro: “Comecei por esse livro as minhas publicações pela simples razão de que foi o primeiro livro que consegui, não sei por que, ter organizado e pronto” (PESSOA, 2005, p. 93). Seria também o último, como sabemos. Pessoa morreria largamente inédito, apesar de suas constantes intervenções públicas e do reconhecimento como poeta que então já angariava por parte da geração de *presença*.

Com pouquíssimos paralelos na literatura moderna, o Pessoa que conhecemos, e estamos ainda por conhecer, é, portanto, aquele que nos ficou depositado na arca dos seus manuscritos⁷⁷. O que se descobriu, tão logo o seu conteúdo começou a ser desbravado, em fins da década de 1930, é que não podemos compreender Pessoa sem considerar, antes, o “guardador de papéis”⁷⁸ que ele foi. Como frisam Jerónimo Pizarro e Stephen Dix (2008), tudo o que pudesse servir de suporte para a escrita foi usado e guardado pelo poeta, desde a infância até sua morte: guardanapos, capas de livros, cadernos, envelopes, cartões de visita. Era esse, concluem os autores, o seu “juramento silencioso à posteridade” (PIZARRO; DIX, 2008, p. 6, tradução nossa⁷⁹).

Não por acaso, tem grande lastro nos escritos autobiográficos de Pessoa algo como uma investigação preliminar do futuro de sua obra, em que predomina ora certa esperança acerca da fama por vir, ora certa nota de desilusão antecipada. Ele chega a expressá-la nos limites de uma “divina consciência da minha Missão” (PESSOA, 2006, p. 147), regida por uma Lei à qual não poderia furtar-se sem a censura de “Mestres que não permitem nem perdoam” (PESSOA, 2013, p. 95), como escreve a Ophélia Queiroz em 29 de novembro de 1920. Podemos mesmo dizer que Pessoa firmou um tácito acordo conosco, os hipotéticos leitores pósteros, de cuja leitura afinal dependeria o próprio sentido de sua obra:

⁷⁷ Um caso semelhante é o de Emily Dickinson (1830-1886), que publicou apenas uma dezena dos 1.800 poemas que escreveu, tendo dado a conhecer, apenas na esfera familiar, outros 500.

⁷⁸ Com esse título, um ciclo de conferências teve lugar na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, de 4 de junho a 2 de julho de 2008.

⁷⁹ “[...] silent pledge to posterity.”

O meu coração é partidário de um género de fama que irá além da sucessão multicolor das modas, as distinções incompreendidas das línguas, as ondas unificadas dos tempos e a vasta variedade das nações. [...] Se em todos os meus versos não houver timbres da eternidade, terei desperdiçado o tempo dos Deuses em mim (PESSOA, 2006, p. 193).

Como testemunho dessa projeção de sua obra ao futuro, Pessoa manteve – embora vivesse em parcas condições econômicas, o que o obrigava a mudar com frequência de endereço –, um rigoroso arquivamento dos seus escritos ao longo da vida, fossem estes poemas, cartas, mapas astrais, listas de obras a escrever ou traduzir, diminutos papéis em que se leem fragmentos destinados a múltiplos projetos, quase todos jamais concluídos. Num “Plano de vida”, ressalta a preocupação com tal arquivo:

A coisa essencial que vem a seguir é arranjar uma casa onde haja bastante espaço, uma boa área e bem distribuída, para arrumar todos os meus papéis e livros na devida ordem [...] Substituir, quanto à ordem dos papéis, a minha caixa grande por outras mais pequenas, contendo os papéis por ordem da sua importância (PESSOA, 2006, p. 179-181).

Notamos aqui, sob a aparência da vida prática e cotidiana, uma expressão da angústia que o acompanharia anos a fio: arrumar os papéis, dar-lhes uma ordem, a “devida ordem”, corresponde ao seu ideal literário de organicidade, todavia atravessado, como vimos, pela “ausência de força de vontade” para deter o fluxo da escrita e eliminar os seus “detalhes sem importância”. Em outro “Plano”, retoma o projeto: “[...] classificar e ordenar todos os meus papéis, de modo a que a minha obra literária possa adquirir clareza e um objectivo preciso” (PESSOA, 2006, p. 181).

Esse desejo seria, simultaneamente, realizado e frustrado. Quando de sua morte, em 30 de novembro de 1935, Pessoa deixa na casa situada à Rua Coelho da Rocha, além de sua biblioteca, uma caixa de grandes dimensões – provavelmente a “caixa grande” acima referida –, que se tornaria célebre como a “arca” dos inéditos pessoanos (cf. *infra* Figura 4). Na descrição de Maria Aliete Galhoz (1993, p. 216):

A célebre e verídica arca dos seus papéis guardava primitivamente sacos de papel e embrulhos atados com cordéis, contendo os seus escritos num primeiro delineamento de classificação, e tendo escrito por fora, de seu punho, o teor dos conteúdos, às vezes titulados, outras vezes não.

Apesar do relativo arranjo representado pelos conjuntos de papéis repartidos conforme suas atribuições, não coube ao poeta fixá-los individualmente para além de um “primeiro delineamento de classificação”. De modo que cada um dos embrulhos, fonte de quase toda a obra de Fernando Pessoa da qual hoje dispomos, permaneceria, na expressão de Fernando Cabral Martins (2011), como um *puzzle* textual a ser montado sem o auxílio da imagem de referência, motivo da permanência indeterminada dos papéis pessoanos, para sempre deslocados da “devida ordem” que o poeta poderia vir a ditar-lhes.

Figura 4 – A arca de Fernando Pessoa



Fonte: www.arquivopessoa.net, 2021.

Quase mítica, a arca se tornaria decisiva para a *criação* póstuma do Fernando Pessoa que hoje é-nos dado a ler em diversas perspectivas, como desdobramento de seu paradoxo constitutivo entre planejamento e irresolução. Impossível dizer, aliás, em que medida a própria arca é também uma ulterior criação ajustada à imagem do poeta que se formou.

Alerta-nos para tanto João Dionísio (2010), ao ressaltar o caráter aurático de que ela se reveste, remetendo-nos à arca construída por Noé conforme o relato bíblico (BÍBLIA, *Gênesis*: 6), continente destinado a salvar da destruição tudo aquilo que não fora corrompido. Vale mencionar, ainda, outra figuração da arca no Antigo Testamento à qual não recorre Dionísio: aquela de Deuteronômio (10: 1-5), construída por Moisés para abrigar as tábuas da lei escritas pelo próprio Deus.

De fato, mesmo quando falamos em *uma* arca, já incorremos em certa mistificação, visto que o termo denota, em sua origem, ao menos três objetos distintos:

1 – uma arca de grande dimensão, contendo 91 envelopes numerados; 2 – uma mala pequena onde se encontravam 25 pacotes (22 numerados e sendo os outros três um saco de plástico, uma pasta de cartão e um embrulho); e 3 – 25 envelopes numerados, guardados num armário. [...] Nesta síntese, percebe-se como o termo ‘arca’, mesmo no seu sentido alegadamente mais neutro, é já uma construção figurada, pois não corresponde a um único artefacto (DIONÍSIO, 2010, p. 55).

Sob a guarda da família após a morte de Pessoa, parte substancial dos papéis seria comprada pelo governo português em dezembro de 1979 e depositada na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). Incorporada aos fundos da BNP em outubro de 1980, passaria à tutela do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea (ACPC) em janeiro de 1981, onde hoje se encontra como o Espólio 3 (BNP/E3)⁸⁰, também conhecido como Espólio Pessoa. Atualmente, este se compõe, em números aproximados, de 30.000 documentos compartimentados em 105 caixas⁸¹. Outra parte encontra-se dispersa na Casa Fernando

⁸⁰ Em decreto de 2009, o governo português viria a reconhecer o Espólio de Fernando Pessoa como “tesouro nacional”, classificando-o como a “universalidade de facto composta por todos os documentos produzidos ou reunidos por Fernando Pessoa, seja na forma de manuscritos autógrafos, isolados ou integrados em documentos de terceiros, assinados ou não, de datiloscritos ou tiposcritos, com ou sem intervenção autógrafo, assinados ou não, bem como todos os documentos biográficos de Fernando Pessoa ou que registem as suas técnicas e hábitos, assinados ou não, seja qual for o acabamento do texto ou textos neles contidos, e os documentos impressos que se reconheça terem pertencido à sua biblioteca e ostentem marcas autógrafas de utilização” (PORTUGAL, 2009, p. 6.313).

⁸¹ Não há consenso quanto à exata quantidade e classificação dos materiais que integram o Espólio E3 da BNP. Referem-se ora 27.543 (DIONÍSIO, 2010; ALDABALDE, 2018), número este estabelecido pelas inventariantes do espólio (SANTOS *et al.*, 1988), ora 27.691 (BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, 2020) ou, ainda, 26.348 (CELANI, 2020). Tal imprecisão deve-se sobretudo às ampliações que vêm ocorrendo no espólio ao longo dos anos, por meio de devoluções de papéis extraviados ou aquisições em leilões. Quanto à sua classificação, oscila-se entre designá-los como “folhas” (DIONÍSIO, 2010; BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, 2020) ou “documentos” (ALDABALDE, 2018). Ivo Castro (*apud* CELANI, 2020, p. 15), por sua vez, classifica-os como “peças”, entendendo como tais “qualquer suporte individual, definição que se pode aplicar a um caderno de dezenas de páginas, do mesmo modo que a uma pequena ficha de poucos centímetros;

Pessoa (que abriga a biblioteca do poeta, cuja *marginalia* tem sido reconhecida como um outro espólio⁸²), bem como em coleções particulares e de herdeiros⁸³.

Por metonímia estrita, a palavra “arca” compreende, portanto, todos os papéis tal como uma vez se encontraram depositados na caixa de grande dimensão, na citada mala e em cada um dos envelopes e pacotes guardados por Pessoa; e, por metonímia alargada, refere-se em especial aos documentos hoje sob a tutela da BNP (DIONÍSIO, 2010). Por meio desses dois sentidos, ainda segundo Dionísio (2010), o arquivo pessoano torna-se lugar de convergência entre os papéis conservados por Pessoa e os processos de criação literária neles materializados, além de permitir que se compreenda a relação entre os manuscritos e sua edição. Temos aqui, portanto, um duplo entendimento do arquivo, que aponta tanto para o seu estado originário quanto para a socialização da obra de Fernando Pessoa, propiciada em grande medida pelo acesso direto aos documentos do espólio.

Na convivência dessa dupla acepção, percebemos o que Reinaldo Marques (2015) define como os processos de desterritorialização e reterritorialização dos arquivos pessoais de escritores, quando se opera o seu trânsito do espaço privado – em que estão organizados conforme interesses e critérios particulares do titular – ao espaço público de museus, universidades e bibliotecas, mediante compra ou doação, em acordos firmados pelo próprio escritor ou, postumamente, por familiares. Assim realocado, o “arquivo do escritor” transforma-se, segundo Marques (2015), em “arquivo literário”, ordenado e apropriado por saberes como a arquivologia, biblioteconomia e museologia, ao que se soma o interesse que desperta nos estudos literários e na crítica textual.

Tal deslocamento, por si só, aponta para a “localização imprecisa do arquivo literário entre as esferas do privado e do público” (MARQUES, 2015, p. 31), com sérias implicações

em contrapartida, um texto pode ocupar diversas folhas soltas, ou seja, outras tantas peças, do mesmo modo que uma só peça pode acolher, na totalidade ou em parte, diversos textos”.

⁸² Cf., por exemplo, a defesa de uma edição digital completa da *marginalia* pessoana, sustentada por Patricio Ferrari (2008).

⁸³ Segundo Taiguara Aldabalde (2018), hoje existem sete núcleos de custódia do arquivo de Pessoa: “(1) a coleção de José Paulo Cavalcanti Filho, no Brasil; (2) a parte ainda restante da herança da instituição familiar de Manuela Nogueira, em Portugal; (3) a coleção Gerald Yorke do Instituto Warburg da Escola de Estudos Avançados de Londres; (4) a parte restante da herança da instituição familiar de Miguel Rosa, em Portugal; (5) o dito ‘espólio’ do ACPC da BNP; (6) a coleção da Universidade Brown, nos Estados Unidos; e (7) o acervo da Casa Fernando Pessoa, em Lisboa” (ALDABALDE, 2018, p. 25). Há, ainda, dois outros núcleos não contemplados por Aldabalde em seu estudo: a Coleção Alberto de Serpa, abrigada na Biblioteca Pública Municipal do Porto, e a coleção particular de Fernando Távora, cuja recensão se pode consultar nos números 12 e 13 da revista *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*. Daí que, como adverte Aldabalde, seja mais adequado referir-se não a um arquivo, mas aos “arquivos de Pessoa”.

materiais, simbólicas e conceituais, haja vista que, ao migrarem para as instituições de guarda, os arquivos estão sujeitos a métodos e leis de organização que traduzem os entendimentos que tenham do seu conteúdo os sujeitos por eles responsáveis. Encontram-se aqui, por conseguinte, os dois princípios da economia do arquivo, o topológico e o nomológico, conforme os nomeia Derrida (2001, p. 12), remetendo-nos à origem do conceito de arquivo:

[...] o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência [sentido topológico] dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam [sentido nomológico].

Logo, argumenta Derrida, “arquivo” remete não apenas à ideia de “começo” (do grego *arkhê*), mas, sobretudo, às normas de um “comando” (do grego *arkhe*), de um poder exercido pelos arcontes, a quem se atribuía tanto a posse dos documentos oficiais quanto o direito de interpretá-los. Assim, “no cruzamento do topológico e do nomológico, do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, uma cena de domiciliação torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível” (DERRIDA, 2001, p. 13). Essa *topo-nomologia* do arquivo, que o faz objeto de uma guarda e de uma tradição hermenêutica, explicita-se ainda mais pelo que Derrida (2001, p. 13-14, grifo do autor) define como *consignação*:

É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação, caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*.

Expressão do poder arcôntico, que elege os signos a serem selecionados e interpretados, a *consignação* almeja, pois, aparar do arquivo o que nele haja de dispersão e heterogeneidade. Nessa perspectiva, Marques (2015) adverte quanto à necessidade de se pensar o arquivo literário para além do *mise par écrit* que este encena, isto é, os procedimentos de textualização materializados nos documentos, e considerar-se igualmente o processo mesmo do arquivamento, o *mise en archive* de sua *consignação*. Afinal, como alerta Derrida (2001, p. 29), a técnica de arquivamento “determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento”.

Ora, o arquivo literário de Fernando Pessoa em tudo realça a presença do poder arcôntico como mediador das práticas arquivantes e da interpretação dos documentos nele consignados. Desde a morte de Pessoa, diversos sujeitos vêm atuando na história do arquivamento de seus manuscritos, a fim de dar-lhes um teor unitário, identificando-os e classificando-os segundo múltiplos entendimentos de seu conteúdo, processo esse iluminado sobremaneira pela sinuosa inventariação topográfica do espólio, responsável pelo rearranjo dos papéis pessoais quando de sua transição para a BNP.

Trabalho de muitos arcontes, a inventariação do espólio E3 do ACPC interessa a todo estudo das edições das obras de Fernando Pessoa por, ao menos, dois motivos. Primeiramente, em razão de que tais edições se constituem a partir do estado de conservação do arquivo, onde o editor, desprevenido de uma forma textual definitiva, deve criar as condições de legibilidade para os fragmentos (MARTINS, 2011). Por outro lado, se cada edição se realiza com base no acesso direto aos documentos, percorrendo a topografia disponível, não deixa também de construir outras possibilidades de configuração material do arquivo, ou seja, cada edição reconfigura o arquivo à medida que aproxima documentos dispersos e os organiza conforme uma nova ordem de leitura (PIZARRO, 2012).

Em novembro de 1969, em atendimento a despacho do então ministro da Educação José Hermano Saraiva, foi designado o primeiro grupo de trabalho destinado a inventariar o arquivo pessoal como procedimento preliminar à sua aquisição por parte do governo português. Sob a coordenação de Jacinto do Prado Coelho, o grupo teve por objetivo inicial “separar o material publicado do inédito e do apógrafo” (SANTOS *et al.*, 1988, p. 200), tendo lugar na casa de Henriqueta Madalena Rosa Dias, irmã de Pessoa, onde estavam abrigadas as arcas pessoais. Segundo o relato posterior das inventariantes:

Todos os papéis foram numerados a lápis, no canto superior direito (esporadicamente, existe também uma numeração provisória a lápis, no canto superior esquerdo, conferida às peças que foram transportadas para a Biblioteca Nacional), arrumados em capas de papel identificadas em pormenor, sempre que se justificava, com as cotas limites dos documentos que incluíam, no canto superior direito, capas essas que, por sua vez, foram introduzidas em envelopes numerados pelo grupo, no canto superior esquerdo. A numeração dos envelopes pode parecer, à primeira vista, um tanto complicada, mas isso ficou a dever-se ao facto de nunca ser previsível o volume que viria a assumir qualquer rubrica, de modo que se teve de proceder a desdobramentos múltiplos, com critérios vários, de acordo com o tema em presença. Cada envelope com inéditos recebeu um título, segundo o conteúdo, e nele se registou o número e o tipo das peças que compreendia. Os títulos dados

foram recolhidos, na medida do possível, nos próprios papéis do Poeta, tendo-se reunido sob epígrafes da autoria do grupo os documentos que Fernando Pessoa não marcara com indículas e que, por conseguinte, houve necessidade de juntar pelo assunto versado. [...] Os inéditos, depois de separados por assuntos, arrumaram-se pela sequência como foram surgindo, não se levando a conta, na generalidade, eventuais encadeamentos existentes entre eles. Estes princípios foram observados pelo primeiro grupo, enquanto se manteve em funções, tornando-se, assim, responsável pelo tratamento de 17 265 peças de um total de 27 543. Daquele número, somente cerca de 15 000 foram arrumadas com carácter definitivo pelo dito grupo (SANTOS *et al.*, 1988, p. 200-201).

É de se supor o trabalho de leitura e interpretação a que tiveram de se dedicar as inventariantes, no confronto direto com esse corpo labiríntico de manuscritos. Como viriam a frisar, os envelopes – que revelavam, na descrição de Maria Aliete Galhoz, um “primeiro delineamento de classificação” imaginado por Pessoa – continham em grande parte “papéis soltos, sem nexos entre si, muitos não referenciados e desconhecendo-se, por consequência, a que núcleo o Poeta os destinaria” (SANTOS *et al.*, 1988, p. 202). O relato dá a ver, ainda, as várias intervenções sofridas pelo arquivo pessoano em sua condição póstuma de espólio, intervenções estas que alterariam radicalmente o estado em que o poeta o deixou, a ponto de já não ser passível de reconstituição (CELANI, 2020).

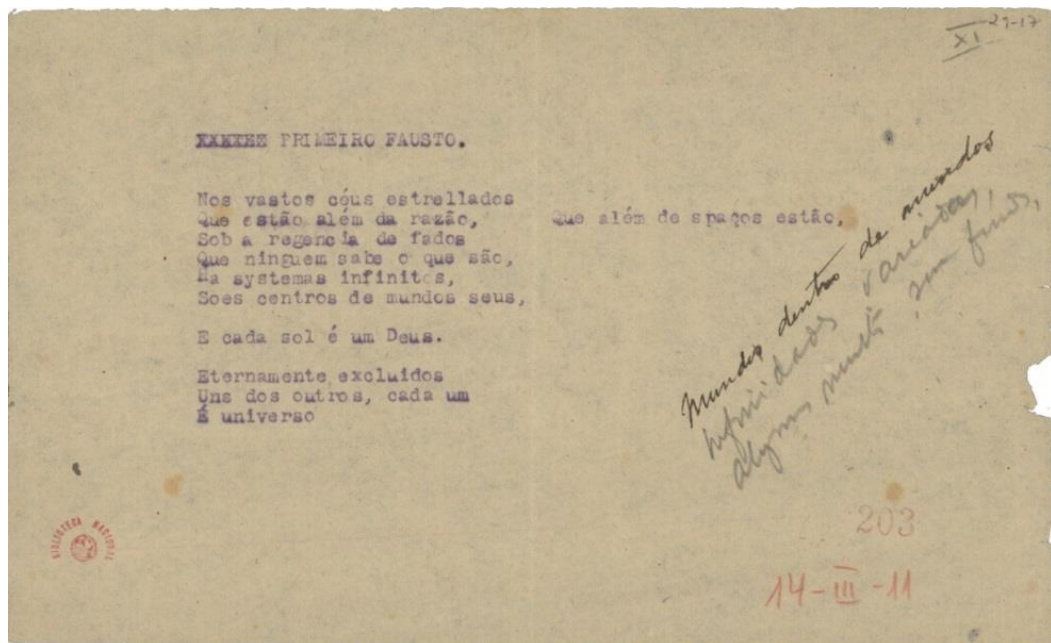
Interrompida em dezembro de 1970 e retomada em junho de 1971, já sob os cuidados de outro grupo, ainda supervisionado por Jacinto do Prado Coelho, a primeira inventariação encerra-se em julho de 1972. Segundo Simone Celani (2020, p. 14), “a ordem em que se encontra o Espólio ainda hoje remonta a estas primeiras intervenções”. Entre 1981 e 1986, já adquiridos e transferidos para a BNP, os documentos do espólio passam por inventariação topográfica referente à divisão em 343 envelopes realizada pelas primeiras inventariantes (CELANI, 2020).

Ainda de acordo com Celani (2020), os envelopes que abrigam os manuscritos de Pessoa estão enumerados de 1 a 146, com eventuais subdivisões indicadas por letras do alfabeto – ao envelope 48 seguem-se, por exemplo, o 48A e o 48B – ou por numeração (11¹, 11², 11³ etc.) –, ou mesmo por “anexos” que conservam cópias feitas por terceiros (em geral, editores) dos originais pessoanos. Ainda conforme a autora, tal inventário topográfico vem sendo reconhecido como insuficiente pelos investigadores, servindo como primeira orientação no interior de um universo muito mais tortuoso de papéis. Isto se deve ao fato de que “Pessoa tinha por hábito escrever no mesmo papel fragmentos pertencentes a projetos diferentes ou a

obras diversas” (CELANI, 2020, p. 17), o que torna duplamente frágil o sistema topográfico, porque os envelopes não contêm apenas aquilo que seus títulos indicam, demonstrando o caráter genérico da própria titulação.

Esta tentativa de síntese do processo de inventariação do espólio permite-nos introduzir a história do tratamento material dos documentos atribuídos e atribuíveis ao *Fausto*, com atenção às suas particularidades. Reunidos nos envelopes de número 29, 30 e 30A, os manuscritos fáusticos fornecem-nos, ao primeiro olhar, um instantâneo da complexidade com que se tem operado o seu *mise en archive*. Neles, podemos ler não apenas os testemunhos da escrita, a letra amiúde semilegível de Pessoa, como também um sistema intrincado de códigos numéricos inscritos à revelia do autor na superfície dos suportes, a ilustrar o tratamento material a eles dispensado:

Figura 5 – BNP/E3 29-17



Fonte: www.faustodigital.com, 2020.

Embora nem todos assim o façam, muitos documentos apresentam, a exemplo de BNP/E3 29-17, quatro numerações distintas correspondentes às atuais cotas do *Fausto*, permitindo cada qual, de acordo com Carlos Pittella, “uma reconstrução particular e, com

isso, uma visão diferenciada deste labirinto dramático” (*in* PESSOA, 2018, p. 379). Lê-se, assim, no canto superior direito do documento, a lápis cinza, “29-17”; abaixo, em algarismos romanos, também a lápis cinza, “XI”; no canto inferior direito, a carimbo de tinta vermelha (mesma cor utilizada para marcar o logotipo da BNP), “203”; por fim, “14-III-11”, a lápis vermelho, um pouco abaixo.

Segundo Pittella (*in* PESSOA, 2018), a cota aparentemente mais antiga é essa, a lápis vermelho, feita por Eduardo Freitas da Costa entre *c.* 1950 e 1970, antes, portanto, da inventariação do espólio. A segunda a ser criada, a partir de 1969, já sob a responsabilidade das inventariantes, é aquela a lápis cinza, constituída por numeração indo-arábica, de acordo com a localização dos papéis (cada um possuindo duas faces, rosto e verso) nos envelopes organizados por Pessoa. Segundo esta cota, BNP/E3 30A-14^f direciona-nos, por exemplo, ao rosto (r) do décimo quarto papel abrigado no envelope de nº 30A do Espólio 3 da BNP; BNP/E3 29-17, por seu turno, indica o décimo sétimo papel do envelope de nº 29.

Cronologicamente, ainda conforme Pittella (*in* PESSOA, 2018), a terceira cota estabelecida é a carimbada a tinta vermelha, feita após a compra do espólio, quando se realizou uma nova ordenação dos papéis. Aqueles previamente ordenados por Costa terão sido reagrupados em dois envelopes: o de nº 29 e o de nº 30. No envelope 30A, seriam coligidos documentos atribuídos ao *Fausto* provenientes de outras coleções do E3, formando um anexo ao envelope de nº 30. Para Pittella, o fato de 30A não apresentar a cota carimbada reforça a hipótese da diferente proveniência dos manuscritos: “[...] os papéis dos envelopes 29 e 30 terão sido entregues por Costa à BNP, ao passo que 30A terá sido formado num segundo momento de inventariação, a partir de peças já pertencentes ao espólio” (*in* PESSOA, 2018, p. 383).

Por fim, há a cota assinalada a lápis cinza, em algarismos romanos, consoante à edição *princeps* do *Fausto* preparada por Costa, que dispôs o poema em quatro eixos temáticos: “O Mistério do Mundo”, “O Horror de Conhecer”, “A Falência do Prazer e do Amor” e “O Temor da Morte”, acrescidos de uma quinta parte constituída de “Dois diálogos”. De acordo com Pittella, o primeiro “II” do envelope de nº 29 (BNP/E3 29-9^f) corresponde, assim, ao segundo poema do Primeiro Tema; o “II” seguinte, no mesmo envelope (BNP/E3 29-46), ao segundo do Segundo Tema, e assim sucessivamente.

Essa última cota representa, portanto, não só uma das ordenações arquivísticas do

Fausto, mas também diz respeito a uma de suas edições, explicitando a marca – aqui em sentido literal – da topo-nomologia do arquivo e dos privilégios com os quais sobre ele se exerce o poder arcôntico. Podemos ver ainda de que modo “o sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante” (DERRIDA, 2001, p. 31), ou seja, como o agenciamento arquivístico tem consequências diretas sobre o conteúdo arquivado. Basta considerarmos que cada uma das cotas referidas implica um modo de ler o *Fausto*, ao conferir-lhe esta ou aquela ordenação.

Vale sublinhar, ainda, que se a *consignação* “tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (DERRIDA, 2001, p. 14), o(s) arquivo(s) do *Fausto* expõem certa fragilidade do poder arcôntico em sua aspiração a uma homogeneidade pura. Trata-se, aliás, de um dado comum ao arquivo pessoano como um todo, haja vista que os documentos em sua maioria apresentam três dos aspectos da escrita pessoana tal como os identifica Jerónimo Pizarro (2007): heterogeneidade, descontinuidade e brevidade. O que aponta para uma dispersão inerente aos manuscritos, fundamentalmente fragmentários, em que podem coabitar múltiplas temporalidades de escrita e diversas atribuições, num verdadeiro labirinto textual.

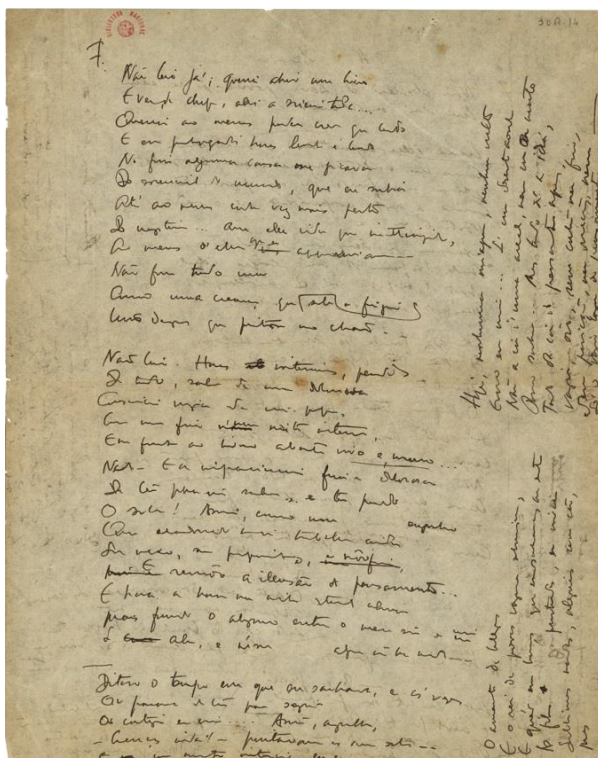
Para além dos desafios de se organizar um determinado *corpus*, as materialidades do arquivo pessoano impõem igualmente o problema do estabelecimento do texto. Por um lado, os manuscritos autógrafos são de difícil leitura, ensejando dilemas à decifração, cujas soluções – quando se encontram, pois há casos insolúveis – nem sempre dependerão estritamente da técnica paleográfica, mas também de uma interpretação do texto a ser editado (PITTELLA, 2017a). A fixação do texto se vê ainda dificultada pela proliferação de variantes produzidas em diferentes campanhas de escrita. Segundo Fernando Cabral Martins (2011), era esse o modo como Pessoa escrevia: primeiramente, uma escrita rápida e quase sem emendas; em seguida, após releitura, a redação de variantes, sem que riscasse nenhuma e mantendo-as como hipótese de igual valor, em uma “indecisão constitutiva”. De maneira que o texto pessoano termina por subverter a linearidade da linguagem verbal, fazendo coincidir, num mesmo ponto, duas ou mais formas simultâneas (MARTINS, 2011).

Tal instabilidade textual materializada nos documentos leva-nos, ainda conforme Martins (2011), a entender os conceitos de autor e de texto como aqueles que a escrita de Pessoa mais diretamente desafia. Assim, o autor filologicamente considerado como a origem

absoluta do texto, transforma-se, em Pessoa, no *fazedor*, naquele que literalmente escreve. O texto, por sua vez, incorpora e expõe essa literalidade, na medida em que implica não somente uma determinada organização de signos dada à leitura, mas, sobretudo, a marca de um *gesto* e de uma *inscrição física*.

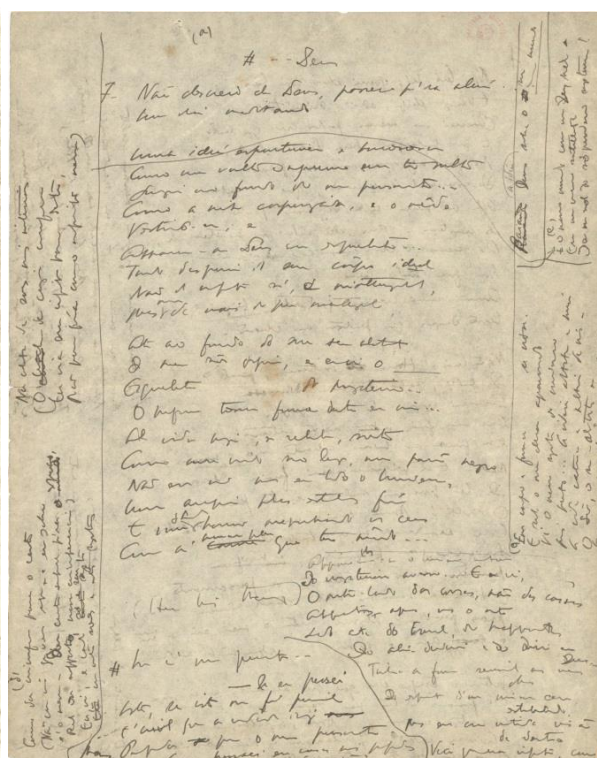
Em vista disso, Martins (2011) conclui que a qualidade *abstrata* do texto – ou seja, a possibilidade de reproduzi-lo infinitamente – parece estar em xeque no caso de Pessoa. Com efeito, trata-se de uma identidade impossível de se estabelecer, contestada pela fragmentariedade e variabilidade radical de que dão prova os manuscritos pessoanos, impondo problemas teóricos e práticos à fixação do texto em totalidades estanques. Nessas condições, a instabilidade textual torna-se quase tangível e participa ativamente do processo de significação, ao substituir o “texto final” pelo “texto variável” (MARTINS, 2011). É o que vemos, por exemplo, no documento a seguir:

Figura 6 – BNP/E3 30A-14^r



Fonte: www.faustodigital.com, 2021.

Figura 7 – BNP/E3 30A-14^v



Fonte: www.faustodigital.com, 2021.

Não há, em absoluto, algo como um “texto definitivo” que se possa fixar a partir do documento acima. De irrefutável, nele talvez reste apenas a atribuição ao *Fausto* – veja-se o “F.” na margem superior esquerda de BNP/E3 30A-14^r (Figura 6). Assim comprovam-no as diversas ordenações e os estabelecimentos de texto propostos nas edições Costa, Cunha e Pittella (PESSOA, 1986; PESSOA, 1988; PESSOA, 2018).

Posto isto, cumpre notar por ora que, na cena do arquivo, o texto instancia-se não apenas como a manifestação de um determinado código linguístico. Antes, expõe-se em uma rede de operações físicas produzidas por um indivíduo que, em determinado tempo histórico e segundo certas condições sociais e materiais, serviu-se tecnicamente de um conjunto de instrumentos e suportes de escrita. Deslocado da esfera privada para o contexto público do arquivo literário, o texto encontra-se ainda atravessado tanto por agenciamentos topográficos quanto simbólicos, de que tomam parte os arcontes, por seu turno sujeitos também socialmente situados.

Tal condição sócio-histórica em que vive o arquivo manifesta-se, por conseguinte, nas edições preparadas a partir da consulta aos documentos nele preservados. Se ao escritor impõem-se certas condições de escrita, radicadas materialmente no suporte arquivado – veja-se, por exemplo, a possibilidade de se escrever à mão, à máquina ou em um computador –, e que repercutem em seu arquivamento – em uma *arca*, em um *hardware* de memória ou mesmo no armazenamento *online* de dados –, as condições da transmissão e leitura de textos também dependem de fatores socialmente estabelecidos. A investigação sobre os processos de edição do *Fausto* deve, pois, ter como premissa essa rede material de agenciamentos sobre o texto, que a partir deste produz sentidos outros e propicia sua recepção, sujeita do mesmo modo à instabilidade e capaz de transformá-lo ao longo do tempo.

II.2 Quatro encarnações de um *livro por vir*

Na usina de contradições que constitui o espólio de Fernando Pessoa, muitos textos vivem na forma de um enigma cuja resposta parece estar, de antemão, retirada do horizonte de

nossa gramática. A reiterada tentativa de atribuir-se esta ou aquela estrutura a conjuntos desordenados de manuscritos vem apenas provar que, assim como a modernidade filosófica ainda não pôde dar conta da linha de pensamento desenvolvida por Pessoa (BADIOU, 2002), talvez estejam por se construir as ferramentas críticas capazes de enfrentar a contento os desafios provocados pela materialidade dos manuscritos pessoanos.

Ainda que – ou precisamente porque – privados de uma expressa vontade autoral jamais manifestada acerca da “devida ordem” de muitos dos papéis pessoanos, diversos editores vêm construindo o seu “Pessoa”, disputando, para tanto, variadas ideias por vezes igualmente válidas e antagônicas. Para Pizarro (2007, p. 245), a leitura de volumes como o *Fausto* e o *Livro do Desassossego* nos obriga de pronto a questionarmos como pôde Pessoa ter sido transformado em livro, posto que esses volumes “não têm uma forma, ou seja, que a sua forma depende de uma idealização e que, embora existam no mercado, não existem enquanto ‘versão autorizada pelo autor’ – que seria a mais próxima de um arquétipo”.

Dito de outro modo, se o que temos nos manuscritos pessoanos são, em grande medida, “textos virtuais” (DUARTE, 2019) sobre os quais não se pode senão conjecturar o que seriam se acabados, também as edições das obras de Pessoa consistem em *edições virtuais*, apenas aproximadamente existentes em relação a algumas possibilidades de leitura dos manuscritos. Nisto, talvez à própria revelia, acabam por dar continuidade às tensões que incidiam sobre a escrita pessoana, ao mesmo tempo direcionada por uma ideia de livro e impedida de alcançá-la, como argumenta Pedro Sepúlveda (2012, p. 20):

Se, por um lado, Pessoa procurava elaborar um todo harmónico entre as partes expresso por uma arquitectura bem definida, por outro introduz constantemente novos elementos em obras que nunca considerava finalizadas, nem mesmo quando já publicadas. O livro constituía-se assim como impossibilidade, possuindo uma função de ideal condutor da concepção e escrita das obras cuja dimensão teleológica se encontra pervertida.

Sepúlveda remete-nos, assim, à noção blanchotiana de *livro por vir*, segundo a qual as premissas de unidade e totalidade representadas pelo livro entrariam em choque com sua própria impossibilidade na época moderna. Derrida (*apud* SEPÚLVEDA, 2012), por sua vez, em continuidade ao pensamento de Blanchot, relaciona a ideia de *livro por vir* à “tensão insolúvel” entre o teor de reunião implícito no livro e a dispersão característica da escrita.

Indefinidamente afastados de um futuro ao qual se projetam no movimento da escrita, os livros de Pessoa “seriam, nesse sentido, *livros por vir*, cujo estado final ou definitivo é permanentemente adiado, num interminável *work in progress* que não chega a abdicar da ideia de uma realização definitiva, mas nunca a concretiza” (SEPÚLVEDA, 2012, p. 21).

Poderíamos então estender ao *Fausto* pessoano aquilo que Blanchot afirma sobre o *Livro* de Mallarmé: que afinal existe, está presente, “mas que, no entanto, ele está sempre em falta com relação às condições de existência real: *sendo, mas impossível*” (BLANCHOT, 2012, p. 337, grifo nosso). Sendo, mas impossível, de fato é como livro que o *Fausto* aparece em algumas das várias listas editoriais elaboradas por Pessoa, das quais aqui recolhemos duas integralmente, a título de exemplo, conforme a edição Pittella:

*Livros Portugueses

Fausto (ou *Outro Fausto*): horror da morte pura e simples, por mysterio.

Frei Gil de Santarem: horror da morte por cortar os prazeres á vida;
like real Faust-legend.

Paracelso: desejo de vida eterna, por vida eterna, por viver simplesmente.
(PESSOA, 2018, p. 352) [BNP/E3 48D-15^r]

Poesia

	<i>Portuguez</i>	
Livros:	Gladio.	(1)
	Agua Estagnada.	(2)
	Trilogia dos Gigantes.	(3)
	Fausto.	(4)
	Inez de Castro – Tragedia.	(5)
	<i>Inglez</i>	
	Ascension, and other poems.	(6)
	The Voyage, and other poems.	(7)
	The Poems of Frederick Wyatt.	(8)
	The Duke of Parma – A Tragedy	(9)
	Marino, a Tragedy.	(10)
	Prometheus Rebound.	(11)

(PESSOA, 2018, p. 355-356) [BNP/E3 144B-25^r]

Já nessas ocorrências é possível perceber a hesitação permanente com que Pessoa projeta inúmeros livros nunca concretizados, sem, contudo, deixar de reformulá-los não apenas individualmente, como em relação a um conjunto de livros que formaria a sua obra, em planos e projetos nem sempre seguidos pela escrita, o que os obrigava novamente a reformulações, e assim por diante (SEPÚLVEDA, 2012). A variação observada no primeiro

exemplo – “*Fausto* (ou *Outro Fausto*)” – é indicativa desse processo que transforma indefinidamente os planos de escrita e, por conseguinte, adia a publicação dos livros. Noutras listas, o *Fausto* aparece ainda sob os seguintes títulos:

Fausto – Tragedia subjectiva = ◇
(PESSOA, 2018, p. 354) [BNP/E3 48E-6]

[...]
Primeiro Fausto.
Segundo Fausto.
Terceiro Fausto.
(PESSOA, 2018, p. 357) [BNP/E3 48B-25^r]

Segundo as datações aproximadamente estabelecidas por Pittella, que vão de *c.* 1909 a *c.* 1933, podemos notar em que medida os fragmentos do *Fausto* iam sendo repensados e realocados em listas maiores de publicação. Ora como um *Fausto*, ora como *Primeiro*, *Segundo* e *Terceiro*, as variações parecem apontar, no nível do planejamento editorial, para as reformulações provocadas pela escrita, bem como sugerem mudanças de valor no quadro geral das obras a publicar⁸⁴. Assim, *Fausto* surge abrigado em listas de “Livros Portugueses”, de “Poesia” ou, ainda, sob a rubrica “Major”, acompanhado de obras como “Ficções do Interlúdio” e “Cancioneiro” (PESSOA, 2018, p. 364) [BNP/E3 51-89^v] (cf. *infra* Figura 8)⁸⁵.

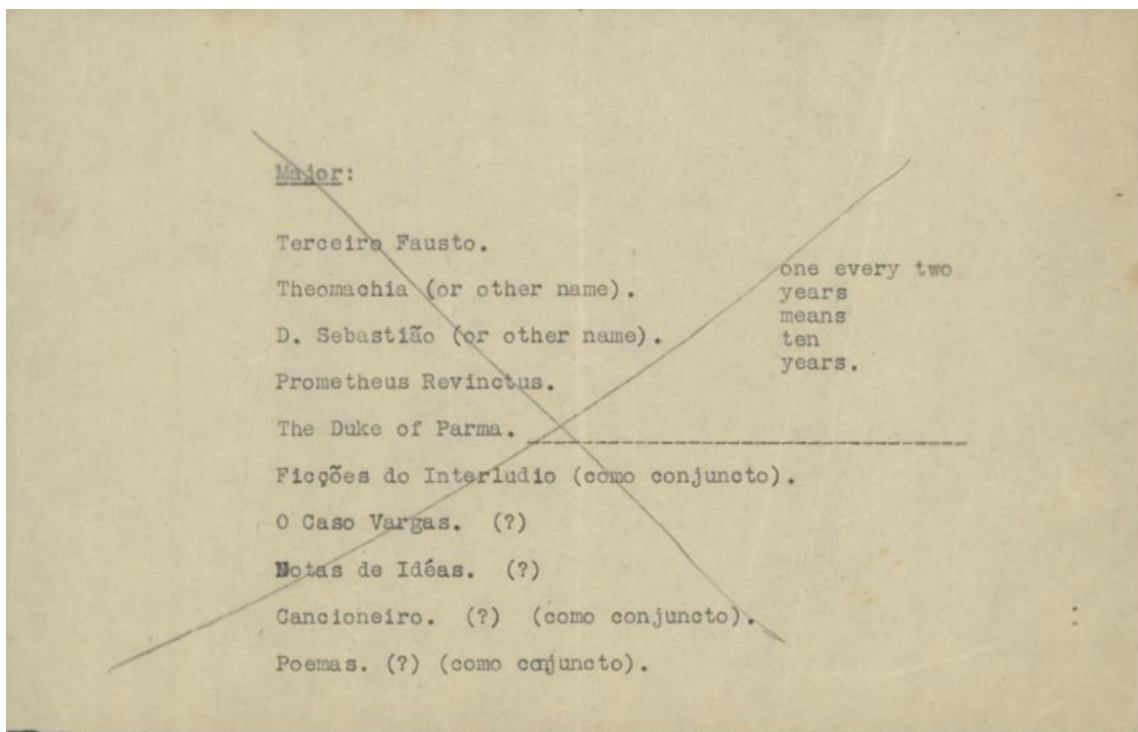
Essas listas, dentre as centenas albergadas no arquivo, demonstram que Pessoa se concebia não apenas como autor, mas também como editor de sua obra (SEPÚLVEDA, 2012), o que deve ser considerado se quisermos entender o fato de que, afinal, quase todo o planejado permaneceu enquanto projeto. Sepúlveda (2012) compreende, nessa perspectiva, que o problema do planejamento editorial em Pessoa diz respeito a uma concepção do livro como suporte material capaz de expressar o ideal da obra orgânica não maculada por lacunas, imperfeições ou qualquer fragmentariedade. Preocupado em publicar a sua obra em vários

⁸⁴ Cf., no Anexo I, tabela de títulos atribuídos e atribuíveis ao *Fausto*.

⁸⁵ Segundo o aparato crítico de Pittella, esta lista se encontra em um “fragmento de folha amarelada com o carimbo RICARDO REIS vincado ao meio (na horizontal), dactilografada a tinta preta e riscada a lápis cinza. Em 51-89^r, há uma outra lista riscada, não relacionada com o *Fausto* [...] e um poema atribuído a Ricardo Reis, com a data ‘14/2/1933’, que servirá de limite *ad quem* para a lista em 51-89^v” (in PESSOA, 2018, p. 545). Em 51-89^v (Figura 8), *Terceiro Fausto* encabeça lista que abriga, além de *Ficções do Interlúdio* e *Cancioneiro*, o título “D. Sebastião (or other name)”, que se tornaria *Mensagem* em 1935. Na lista de 51-89^r, constam “Portugal” – outro título preliminar de *Mensagem* –, “Cancioneiro, Liv I” e “Caeiro (só)” (in PESSOA, 2018, p. 545). É de se notar, portanto, que *Fausto* surja tão próximo dessas obras, como sinal da importância que Pessoa lhe atribuía quando planejava suas publicações.

volumes, Pessoa, no entanto, “colocava a si próprio entraves para a sua realização, associados ao que considerava ser, sob diversos pontos de vista, o seu carácter incompleto, fragmentário ou imperfeito” (SEPÚLVEDA, 2012, p. 20), submetendo os livros a diversas reconfigurações conforme se ia alterando a concepção da obra como um todo.

Figura 8 – BNP/E3 51-89^v



Fonte: <http://www.pessoadigital.pt/en/doc/CP908?term=Fausto>, 2021.

Também para Fernando Cabral Martins (2011) há que se ter em conta o modo como se relacionam em Pessoa as instâncias do autor e do editor. Edição aqui já não remete, porém, aos projetos de publicação, mas aos procedimentos de leitura e correção operados pelo autor sobre o texto posteriormente ao que Luiz Fagundes Duarte (2019, p. 82) define como “momento de eclosão da escrita”, por meio dos quais, segundo Martins, o autor se desdobra em editor crítico de sua própria obra. Para além de constituir-se como continuidade da escrita, a edição nesse caso implica definir uma forma final para o texto escrito. Não tendo Pessoa explicitado a sua última intenção quanto a composições como o *Fausto*, cabe, portanto, ao

editor póstumo *criar* a forma final desses textos com base nos manuscritos, atribuindo-lhes sentido e alguma sistematização, ou seja, primeira e essencialmente, *interpretando-os* (MARTINS, 2011).

Assim, por meio do acesso aos “papéis soltos” de Fernando Pessoa, materializados no arquivo, os editores vêm organizando e fixando múltiplas “formais finais” para um mesmo texto, em diferentes edições impressas e digitais, de acordo com a interpretação que tenham daqueles documentos. Nessa direção, Pizarro alerta-nos que

Um editor não renuncia às suas leituras críticas, às suas tendências ou intenções quando aborda a edição de uma obra, assim como um crítico tampouco o faz quando escreve uma crítica. [...] A interpretação e a história impregnam a edição, que, além de seus acertos e falhas, é uma prática histórica, da qual participam os critérios e as conjecturas de um editor, capaz de modificar as leituras de um texto ou conjunto de textos. Entre o arquivo e o público mais vasto, que não visita uma sala de documentos reservados; entre o texto e a leitura, que necessita de objetos tangíveis para ser levada a cabo; entre uma fronteira e outra, intervém com frequência um editor, que produz uma edição (PIZARRO, 2012, p. 266-267, tradução nossa⁸⁶).

É, pois, no terreno da história que trabalha o editor, movido por concepções e interpretações várias a respeito do texto a ser editado, conferindo-lhe uma “forma final” que influirá de modo decisivo na sua recepção. Textos cujo processo de transmissão ocorre postumamente, à maneira do *Fausto*, demonstram em que grau consistem numa construção coletiva, da qual se encarrega muito menos o autor do que um conjunto de indivíduos que o completam, revisam, comentam e ordenam (PIZARRO, 2012). O autor, aliás, “nunca é fonte e origem (*fons et origo*) absoluta de sua obra, pois não é o único responsável por sua construção” (PIZARRO, 2012, p. 257, tradução nossa⁸⁷).

Vale reconhecer que, seja ele qual for, o horizonte de leitura do *Fausto* se inscreve irreparavelmente sobre uma impossibilidade, como se afinal não nos fosse permitido, pura e simplesmente, lê-lo, mas, quando muito, ensaiar hipóteses de leitura sobre um objeto sempre

⁸⁶ “Un editor no renuncia a sus lecturas críticas, a sus sesgos o a sus intenciones cuando aborda la edición de una obra, así como un crítico tampoco lo hace cuando escribe una crítica. [...] La interpretación y la historia impregnan la edición, que, más allá de sus aciertos y fallas, es una práctica histórica, de la que participan los criterios y las conjeturas de un editor, capaz de cambiar las lecturas de un texto o un conjunto de textos. Entre el archivo y el público más vasto, que no visita una sala de documentos reservados; entre el texto y la lectura, que necesita de objetos tangibles para ser llevada a cabo; entre un término y otro, media con frecuencia un editor, que produce una edición.”

⁸⁷ “Un autor nunca es fuente y origen (*fons et origo*) absoluto de su obra, pues no es el único responsable de su construcción.”

ausente. Como se, diante dele, os paradigmas da leitura estivessem condenados a um vórtice de negações que vão da escrita ao arquivamento, deste ao texto e da edição ao livro, numa metáfora espiralada da própria impossibilidade que a figura de Fausto simboliza.

No entanto, é a própria impossibilidade de termos um *Fausto* invariável e arquetípico que cria, simultaneamente, as condições para variadas possibilidades de lê-lo, seja ao nível da transcrição, seja ao nível da sua organização e construção enquanto livro. Quando se fala em “recepção”, tem-se em vista geralmente uma temporalidade específica, identificada com um futuro em face do qual o texto se apresenta disponível. Com o *Fausto*, acontece, no entanto, uma particular sobreposição de temporalidades em cada uma de suas edições, pois todas se dirigem ao passado da escrita, de certa forma completando-o e dando-lhe assim prolongamento, enquanto, ao mesmo tempo, preparam o futuro de sua leitura, adiantando-o por meio de expedientes como o prefácio ou as notas editoriais, além da própria estrutura textual, que demandará certas interpretações. Noutras palavras, cada edição do *Fausto* representa já um momento da sua recepção, ao oferecer uma resposta – dentre tantas possíveis – à pergunta porventura mais decisiva por ele suscitada: *como ler* um texto dessa natureza, fragmentário e inacabado, mas que, na sua impotência, não deixa de desdobrar-se em múltiplos *possíveis*?

Dito isto, há hoje quatro *Faustos* em edições impressas, cada um propondo diferentes organizações e, por conseguinte, divergentes modos de ler os documentos do arquivo pessoano. A edição *princeps*, “Primeiro Fausto”, divide o volume *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa* (1952) com o drama estático “O Marinheiro”, sob a responsabilidade de Eduardo Freitas da Costa, no âmbito das *Obras Completas* da Editora Ática, organizando os fragmentos segundo quatro temas elaborados pelo editor. A essa edição seguiu-se *Primeiro Fausto* (1986), de Duílio Colombini, que procurou dar aos fragmentos organização dramática, dividindo-os em cinco Atos e três Entreatos, proposta semelhante à de Teresa Sobral Cunha, com *Fausto – Tragédia Subjectiva (Fragmentos)* (1988), organizado em cinco Actos e quatro Entreatos. Por sua vez, *Fausto* (2018), de Carlos Pittella, constitui a primeira edição crítico-genética do livro, buscando estabelecer uma história material dos papéis no arquivo, por meio de sua cronologia.

Segundo Roger Chartier (2014, p. 50), um dos pontos centrais na formação do conceito de autoria na modernidade refere-se à desmaterialização das obras, isto é, “o fato de

que pensamos a obra apenas em relação às categorias estéticas ou intelectuais, independentemente das formas materiais, sucessivas ou simultâneas, que lhe foram dadas”. O *Fausto* pessoano requer, todavia, que consideremos a materialidade das formas que lhe foram dadas como condição incontornável de leitura, visto que, afinal, ele não possui uma forma *ne varietur* que possa simplesmente ser reproduzida.

Se, como ressalta Chartier (2014, p. 80), não é possível encontrar “o *Discurso do método* ou *Os irmãos Karamazov* desprovidos de uma forma específica, de sua inscrição em um objeto manuscrito ou impresso”, o *Fausto* pessoano radicaliza o advento da materialidade como imperativo da socialização de textos. Afinal, desdobra-se em quatro livros não apenas editados, mas *criados* diferentemente, cuja leitura sincrônica e diacrônica pode revelar quatro *Faustos* em quase tudo singulares, a não ser pelo nome de autor que os circunscreve.

Tendo em conta tais questões, este capítulo visa, portanto, a investigar a história das quatro *encarnações* do *Fausto* pessoano enquanto livro. Não se pretendendo exaustiva, haja vista o *corpus* disponível e os limites materiais deste estudo, a análise concentrar-se-á em três eixos principais de abordagem, não necessariamente nessa ordem: i) os prefácios editoriais, cuja leitura poderá revelar as intenções norteadoras de cada edição, os métodos adotados e o contexto de publicação; ii) a organização dada por cada editor aos fragmentos, variável de acordo com diversos procedimentos e leituras do *Fausto*; e iii) o estabelecimento do texto, também múltiplo, em que pesam diferentes métodos de decifração e transcrição dos manuscritos. Interessa-nos, assim, verificar de que modo pode a medição editorial interferir na “vida póstuma do escrito” (PIZARRO, 2012), sobretudo quando este se revela uma constelação textual que desafia o próprio suporte do livro.

Cada um desses eixos corresponde, naturalmente, a determinadas estratégias de interpretação do *Fausto*, de modo que – vale reiterar – as edições são aqui encaradas como estágios decisivos de sua recepção, tendo em vista que os editores são, antes de tudo, leitores do conjunto de documentos aos quais procuram imprimir uma ordem e uma totalidade significantes. Por conseguinte, a fortuna editorial deve influir nas diferentes leituras do poema, estimuladas pelos dispositivos ecdóticos e hermenêuticos a cada vez empregados, pois, como afirma Pizarro (2016, p. 290), “uma obra pode ser, em parte, uma construção alheia e, se nós admitirmos que uma obra define determinados limites [...], então devemos admitir que a existência de muitas versões dessa obra pode ter claras repercussões sobre a sua

interpretação”. Logo, buscamos ainda expor os principais veios da recepção crítica do *Fausto*, tratando de notar, junto à abordagem das edições, *se e como* terão se transformado as leituras críticas da obra ao longo de sua socialização textual.

II.2.1 “Primeiro Fausto” (1952)

A transmissão póstuma dos textos pessoanos tem início menos de uma década após a morte do poeta, com *Poesia de Fernando Pessoa* (1942), editado por Adolfo Casais Monteiro. De caráter antológico, a edição reunia, em dois volumes, a poesia publicada em vida por Pessoa, com o acréscimo, porém, de um inédito (CELANI, 2020). No mesmo ano, sob a coordenação de Luís de Montalvor e João Gaspar Simões, inicia-se a publicação das *Obras Completas de Fernando Pessoa*, pela Editora Ática, de Lisboa, em cujo núcleo viria a público exatamente 10 anos depois a edição *princeps* do *Fausto*, no volume VI - *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa*, preparado por Eduardo Freitas da Costa, primo do poeta.

Tais *Obras* preservaram-se por mais de 40 anos como as principais difusoras das produções de Pessoa, vindo assim a representar a versão *vulgata* dos seus textos (GALHOZ, 1993; PIZARRO, 2007). Por meio de acordo firmado com os irmãos do poeta, a editora deteve os direitos exclusivos de publicação entre 1942 e 1985, quando entrou em domínio público a obra pessoana (GALHOZ, 1993)⁸⁸. Nesse período, a Ática publicou 20 volumes, entre poesia⁸⁹ e prosa⁹⁰, partindo, como nota Pizarro (2012, p. 38, tradução nossa), “do

⁸⁸ O direito então vigente estabelecia o prazo de 50 anos, após a morte do autor, para a entrada em domínio público de sua obra. No entanto, como esclarece Celani (2020, p. 40), “em 1993 a nova Diretiva 93/98/CEE, do Conselho da União Europeia, de 29 de outubro, relativa ao prolongamento do *copyright* das obras póstumas, estendeu a setenta anos o período de conservação dos direitos de autor na posse dos herdeiros, adiando para 2006 a entrada dos direitos de Pessoa no domínio público”.

⁸⁹ I. *Poesias de Fernando Pessoa* [1942], ed. de Luís de Montalvor e João Gaspar Simões; II. *Poesias de Álvaro de Campos* [1944], ed. de Luís de Montalvor e João Gaspar Simões; III. *Poemas de Alberto Caeiro* [1946], ed. de Luís de Montalvor e João Gaspar Simões; IV. *Odes de Ricardo Reis* [1946], ed. de Luís de Montalvor e João Gaspar Simões; V. *Mensagem* [1945], ed. de Luís de Montalvor e João Gaspar Simões; VI. *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa* [1952], ed. de Eduardo Freitas da Costa; VII. *Poesias Inéditas (1930-1935)* [1955], ed. de Jorge Nemésio, nota explicativa de Vitorino Nemésio; VIII. *Poesias Inéditas (1919-1930)* [1956], ed. de Jorge Nemésio; IX. *Quadras ao Gosto Popular* [1965], ed. de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho; X. *Novas Poesias Inéditas de Fernando Pessoa* [1973], ed. de Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Leren; XI. *Poemas Ingleses Publicados por Fernando Pessoa* [1974], ed., trad., prefácio e notas de Jorge de Sena (CELANI, 2020; PIZARRO, 2012).

⁹⁰ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* [1966], ed. de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho; *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* [1967], ed. de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado

conhecimento todavia incipiente que se tinha dos baús pessoanos, que vinham, por assim dizer, sem instruções”⁹¹.

A rubrica *Obras Completas de Fernando Pessoa* é, em si mesma, reveladora do estágio incoativo de conhecimento do espólio pessoano em que se encontravam os editores da Ática – estágio este, aliás, apenas em parte superado, já que ainda há muito “Pessoa por conhecer”, como afirmava Teresa Rita Lopes em 1990 –, implicando um arriscado exercício de metonímia cujos termos estariam sujeitos a contradições. Visto que Pessoa a rigor não delimitara, em sua organização da arca, o que seria ou não *publicável*, nem como publicar os milhares de “papéis soltos” (SANTOS *et al.*, 1988) ali depositados, um problema se impunha de partida: como se definiriam essas “obras” pessoanas, e em que medida seriam elas “completas”?

Ora, o conceito de “obra” aplicado postumamente às produções inéditas de um determinado autor guarda um desafio não apenas teórico, mas também prático, quando se pretende publicá-las sem o suporte de qualquer orientação testamentária, como acontece com os escritos de Pessoa. Ocorre, nesses casos, que “as *Obras* serão imputadas a esse escritor – ou melhor, a um nome de autor – embora sejam também responsabilidade de um conglomerado de agentes, que as selecionem, organizem, anotem e apresentem” (PIZARRO, 2012, p. 31, tradução nossa⁹²). Noutras palavras, a definição do que se tomará ou não por “obra” dependerá muitas vezes de critérios algo subjetivos mediante os quais os arcontes selecionarão, organizarão, anotarão e apresentarão um conjunto de textos uma vez arquivados sob a forma de manuscritos.

Consequentemente, da flexibilidade do conceito de “obra” decorrerá a impossibilidade de se estruturá-la numa totalidade estável e definitiva que se subscreva disciplinadamente

Coelho; *Textos Filosóficos* (2 vol.) [1968], ed. de António de Pina Coelho; *Cartas de amor* [1978], ed. de David Mourão Ferreira e Maria da Graça Queiroz; *Da República (1910-1935)* [1978], recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão, introdução e org. de Joel Serrão; *Sobre Portugal* [1879], recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão, introdução e org. de Joel Serrão; *Textos de Crítica e de Intervenção* [1980]; *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política* [1980], recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão, introdução e org. de Joel Serrão; *Livro do Desassossego* (2 vol.) [1982], recolha e transcrição de textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho (CELANI, 2020; PIZARRO, 2012).

⁹¹ “[...] partiendo del conocimiento todavía incipiente que se tenía de los baúles pessoanos, que venían, por así decirlo, sin instrucciones.”

⁹² “Las Obras se le imputarán a ese escritor –o mejor, a un nombre de autor– aunque también serán responsabilidad de un conglomerado de agentes, que las seleccionen, organicen, anoten y presenten.”

como “completa”. Em Pessoa, como vimos (cf. *supra* I.3), tal impossibilidade é ainda radicalizada, dado o caráter fragmentário de sua produção. Para Foucault (2009), nessa perspectiva, não são poucos os problemas que se impõem à definição póstuma de determinadas “obras”:

Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos de aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? [...] A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor (FOUCAULT, 2009, p. 270).

Os critérios metodológicos e conceituais adotados na fixação de uma “obra” póstuma não podem, pois, ser estáticos, como sublinha Pizarro (2012), posto que se multiplicam conforme as possibilidades de compreensão do arquivo, do período literário no qual produziu o autor e do tipo de produção em causa, bem como do raio que abarca a denominação “completa”, ou, nos termos de Foucault, dos limites “onde é preciso parar”. Questões como essas estiveram no horizonte dos editores pioneiros, ciosos de sua responsabilidade, mesmo que, ainda segundo Pizarro (2012), manifestassem demasiada confiança em seu trabalho. Não à toa, a reflexão acerca das “obras” pessoanas toma lugar já na abertura do prefácio editorial de *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa* (doravante, PDFP), intitulado “Nota explicativa”. Eduardo Freitas da Costa inicia-o comentando os argumentos com os quais Luís de Montalvor justificara o projeto das *Obras Completas* no prefácio do Volume I - *Poesias de Fernando Pessoa* (1942). Segundo Montalvor:

O caso de Fernando Pessoa é diferente (*do caso vulgar do escritor*): ao morrer, este poeta estava por assim dizer inédito. Tudo quanto dele nos ficou por publicar, a par do que deixou disperso em revistas, constitui a sua obra. A sua obra ficará sendo aquela que *post-mortem* os seus leitores venham a conhecer. Isto é: a sua obra ficará sendo esta mesma que ora publicamos. Eis porque julgámos de nosso dever apenas dar à estampa nestes definitivos volumes das suas obras completas aquilo que de certo modo o próprio poeta já consideraria definitivo. Uma vez publicados os volumes relativos a cada um dos heterónimos de que Fernando Pessoa se serviu para exprimir a sua complexa personalidade, nada obstará então a que se reúnam num volume só todas aquelas composições que pela sua natureza fragmentária ou

inacabada factura seriam descabidas nos volumes das suas obras definitivas (MONTALVOR *apud* COSTA, 1952, p. 11-12, grifo do autor).

Montalvor atribuía, portanto, o estatuto de obra não apenas àquilo que Pessoa publicara e que se encontrava “disperso em revistas”, mas alargava o seu alcance a “tudo quanto dele nos ficou por publicar”, estabelecendo uma relação necessária entre a existência dos papéis na arca e sua publicação póstuma, ainda que não houvesse para tanto qualquer disposição testamentária manifestada pelo poeta. De acordo com João Dionísio (2010), essa seria afinal uma ideia comum às edições póstumas de Pessoa, ancoradas no entendimento de que “todos os documentos deixados por um escritor após a sua morte são oferecidos à comunidade e tem a sua tradução na fórmula ‘*quod scripsi, scripsi*’” (DIONÍSIO, 2010, p. 56), embora de sua existência não decorra necessariamente o dever de guardá-los ou o direito de editá-los e publicá-los.

Para Costa, o critério de seleção e organização de Montalvor seria, “sem dúvida, excelente – com uma ou duas correcções apenas. Em primeiro lugar, como saber o que o *próprio poeta já consideraria definitivo?*” (COSTA, 1952, p. 12, grifo do autor). A solução adotada por Montalvor residiria na contiguidade entre o instrumento de escrita e o valor a ser atribuído ao escrito, isto é, o que estivesse em “composição devidamente dactilografada” estaria pronto a “entrar na tipografia” (MONTALVOR *apud* COSTA, 1952, p. 13). Argumenta Costa, porém, que “o poeta *improvisava* à máquina exactamente como na margem de um jornal (dependendo, apenas, do *instrumento de trabalho* que tinha à mão ser um lápis, uma pena ou a máquina de escrever)” (COSTA, 1952, p. 13), do que conclui que “o facto de um original seu se encontrar dactilografado não significa pois fatalmente que Pessoa o considerasse ‘*definitivo*’” (COSTA, 1952, p. 13, grifo do autor).

Se não parece haver divergências quanto à concepção de obra como “tudo quanto dele nos ficou por publicar”, por outro lado o princípio metodológico segundo o qual manuscrito e datiloscrito estão igualmente sujeitos à instabilidade textual marca um contraponto decisivo no interior do projeto. O fundamento adotado por Costa põe em xeque a unidade da coleção tal como esta se vinha publicando – lembremos que os volumes I a V foram editados por Montalvor e Gaspar Simões –, revelando, por si só, os limites teóricos e práticos dessas *Obras Completas*.

Em sua segunda ressalva, relativa à ordem de publicação proposta por Montalvor – na

sequência dos volumes dedicados a cada um dos heterônimos, deveriam reunir-se as composições de “natureza fragmentária ou inacabada factura” –, Costa se vale da autodefinição de Pessoa como “um poeta dramático” e do “facto de se encontrarem entre os seus inéditos (manuscritos, é certo, e de leitura difícilíssima, lenta e fatigante) larguíssimos fragmentos sob mais de um aspecto certamente ‘definitivos’, de poemas dramáticos” (COSTA, 1952, p. 14, grifo do autor). Essas duas circunstâncias, acompanhadas do estatuto atribuído por Costa aos manuscritos e aos datiloscritos, reclamariam, segundo o editor, a publicação dos PDFP “antes do tal volume de *Dispersos*” (COSTA, 1952, p. 14)⁹³.

Em resumo, o que Costa propõe é que o instrumento de trabalho adotado por Pessoa não implicaria diferentes valorações do escrito, pois manuscrito e datiloscrito estariam igualmente sujeitos a transformações, não sendo possível decidir o que Pessoa consideraria ou não “definitivo”. No entanto, haveria entre os inéditos pessoanos muitos fragmentos de poemas dramáticos que, por razões que não explica, seriam “certamente definitivos”, afirmação esta que afinal se filia à ideia da última vontade autoral anteriormente contestada por Costa.

Quanto à organização dos PDFP, o primeiro problema, segundo Costa, foi decidir se “deveríamos considerar como tais apenas os *dramas em verso* encontrados nos seus inéditos (*Primeiro Fausto, Briareu, Lygeia*) ou haveria que juntar-lhes os dramas aparentemente escritos em prosa (*O Marinheiro, A Morte do Príncipe, Calvário...*)?” (COSTA, 1952, p. 14-15). Concluindo que deveria reunir “todos os poemas dramáticos de Fernando Pessoa”, quer estivessem em prosa ou em verso, Costa afirma que teve então de decidir a ordem desse que seria o primeiro de dois volumes projetados⁹⁴. A opção adotada o levaria a privilegiar o não inédito “O Marinheiro”, publicado em *Orpheu* 1, seguido cronologicamente do inédito “*Primeiro Fausto*, do qual se encontraram fragmentos datados de 1908 e 1909. [...] Este foi o critério usado – discutível, como qualquer, mas obedecendo a uma certa lógica” (COSTA, 1952, p. 17).

⁹³ Vale notar que tais *Dispersos* jamais foram publicados.

⁹⁴ O segundo volume de *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa* não chegou a ser concretizado. Para Carlos Pittella, a cota a lápis vermelho nos documentos do *Fausto* (cf. *supra* II.1) talvez corresponda ao projeto de um “[...] arranjo para uma edição do *Fausto* mais completa, diferente da publicação parcial de 1952. Este suposto volume [...] quiçá incluiria mais poemas fáusticos, pois a edição inicial de Costa continha menos da metade dos documentos atribuíveis ao drama” (in PESSOA, 2018, p. 382). Não se sabe, no entanto, os motivos que impediram sua publicação.

Expostos os critérios gerais da edição, Costa relata brevemente como procedeu quanto ao tratamento dos manuscritos:

O método de trabalho – e isto sobretudo interessa quanto ao Primeiro Fausto – é que já não julgamos possa estar sequer sujeito a discussão: uma primeira leitura, digamos de *reconhecimento*, de *todo* o espólio poético de Fernando Pessoa; separação de quanto fosse *poema dramático*, nesse espólio, deixando o resto para os *Dispersos* a publicar mais tarde; segunda e cuidadosa leitura de todos os originais de poemas dramáticos – catalogando e cotando os manuscritos, ao mesmo tempo que se fazia a sua *transcrição* (para evitar que, no frequente manuseio dos originais, alguns documentos se misturassem ou extraviassem); trabalhando sobre as transcrições realizadas, separação e ordenação de tudo o que se afigurou verdadeiramente representativo do génio do poeta e se julgou publicável (mesmo sem estar dactilografado). Dará uma ligeira ideia do que significa este método de trabalho o saber-se que foi necessário *ler e transcrever* algumas centenas de originais (COSTA, 1952, p. 17-18, grifo do autor).

Dentre os editores do *Fausto*, Eduardo Freitas da Costa foi quem diretamente exerceu maior poder arcôntico sobre os manuscritos pessoanos, não apenas lendo-os, transcrevendo-os e editando-os, mas também os cotando e, inclusive, os mantendo sob sua posse por um período de tempo considerável⁹⁵. Segundo as primeiras inventariantes do espólio, durante a primeira etapa dos trabalhos de inventariação, isto é, entre 1969 e 1970,

[...] soube-se que a parte dramática da obra de Fernando Pessoa estava na posse do Senhor Freitas da Costa, ainda parente da família, e que, em breve, seria reintegrada no todo. Algum tempo depois, foram enviados pelo dito Senhor numerosos originais, sobretudo de poesia, que teriam ficado na tipografia encarregada da publicação dos primeiros volumes das *Obras Completas de Fernando Pessoa* e que lhe teriam sido entregues por um tipógrafo. Posteriormente, o próprio Senhor Freitas da Costa restituiu duas pastas, uma com poesia de Ricardo Reis e outra com fragmentos de poemas dramáticos inéditos, que deveriam figurar num segundo volume dos *Poemas dramáticos* da citada colecção, continuando a faltar, porém, o original do “Fausto”, que aquele Senhor não encontrara ainda entre os seus papéis, mas que foi devolvido mais tarde (SANTOS *et al.*, 1988, 202-203).

Segundo Pittella (*in* PESSOA, 2018), desconhece-se quando terá ocorrido esse “mais tarde”, conjecturando que pode ter sido *c.* 1970, logo, os documentos estiveram em posse de Costa – ou ainda de terceiros, na tipografia – por ao menos 20 anos, haja vista que se os PDFP foram publicados em 1952, as incursões de Costa pelo espólio devem ter-se iniciado *c.* 1950. É de se imaginar os possíveis extravios havidos em tão longa temporada de desterritorialização

⁹⁵ Para uma explicação das cotas estabelecidas por Eduardo Freitas da Costa, cf. *supra* II.1.

dos manuscritos fáusticos, por meio de um privilégio arcôntico hoje inimaginável.

A despeito de ter anteriormente contestado os critérios de Montalvor acerca do que Pessoa “já consideraria definitivo” e, portanto, digno de figurar nos “definitivos volumes das suas obras completas”, o breve relato de Costa demonstra uma nova contradição de princípios, pois o seu dispositivo de “separação e ordenação” primou, como vimos, por “tudo o que se afigurou verdadeiramente representativo do *gênio* do poeta e se julgou *publicável*”. Costa não justifica o que entende ser o “*gênio* do poeta”, nem o que tal ideia validaria como “*publicável*”, mas começamos a perceber em que medida a edição é um ato historicamente enraizado, e como o editor está comprometido com determinadas intenções e interpretações que guiarão o seu trabalho.

Vale notar ainda que Costa encerra a “Nota explicativa” afirmando que “Ficará para outro lugar o ensaio que parece indispensável sobre este *Primeiro Fausto* confrontado com o *Fausto* de Goethe e o *Manfredo* de Byron – como expressões dramáticas de um mesmo tema” (COSTA, 1952, p. 20). Para além da convergência entre edição e interpretação, há que se considerar, assim, a edição *princeps* como um momento fundamental da própria recepção do texto, ao indicar uma das possibilidades de leitura mais exploradas pela posterior fortuna crítica do *Fausto* pessoano.

Por sua vez, a “Nota preliminar” que imediatamente antecede o texto do “Primeiro Fausto” inaugura um traço comum às edições posteriores, a saber, o empenho em organizar e estabelecer o texto por meio de um entendimento dos processos de criação de Pessoa. Realizado conforme variados métodos e alcançando resultados diversos, esse princípio parece justificar-se pelo caráter inacabado e fragmentário do poema, levando o editor a buscar aceder às intenções autorais e, logo, ao *Fausto* que “poderia ter sido”, imaginando-o com base no processo genético do poema. Assim, Costa transcreve um dos planos dramáticos escritos por Pessoa, intitulado “Primeiro Fausto”, precedido da seguinte advertência:

Entre as notas e apontamentos que o próprio Fernando Pessoa reuniu sob a indicação geral “Notas para um poema dramático sobre o Fausto” – encontrava-se o esquema que a seguir se publica e, além do interesse próprio, oferece o fundamental interesse genérico de ilustrar por forma impressionante o processo criador do poeta. Não só esse esquema tem a maior importância para avaliar do que deveria ser o “Primeiro Fausto” imaginado por Pessoa, mas permite admirar os fragmentos que foi possível exumar, ler e transcrever – à sua verdadeira luz (*in* PESSOA, 1952, p. 69).

O referido “esquema” define que “O conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida, em que a Inteligência é sempre vencida. A Inteligência é representada por Fausto, e a Vida diversamente segundo as circunstâncias acidentais do drama” (PESSOA, 1952, p. 69)⁹⁶. Como consequência dessa premissa geral, são cinco os atos planejados por Pessoa, assim resumidos:

- 1.º Acto: Conflito da Inteligência consigo própria
 - 2.º Acto: Conflito da Inteligência com outras Inteligências
 - 3.º Acto: Conflito da Inteligência com a Emoção
 - 4.º Acto: Conflito da Inteligência com a Acção
 - 5.º Acto: Derrota da Inteligência
- (PESSOA, 1952, p. 73)

Na ausência de uma realização dramática fixada por Pessoa – restando o *Fausto* como um “teatro em ruínas” (GUSMÃO, 2003) –, a solução encontrada por Costa consiste em organizar tematicamente os fragmentos:

Porque não existiam nem *actos* nem sequer *cenas* completas adoptou-se o critério – que se afigurou o único legítimo – de ordenar os fragmentos seleccionados segundo os grandes *temas* tratados. A arrumação desses fragmentos, assim ordenados, pelos *actos* do que seria o *drama* – não será difícil perante a esquematização, acima transcrita, do próprio autor (*in* PESSOA, 1952, p. 73, grifo do autor).

A leitura do plano “Primeiro Fausto”, integrado à “Nota preliminar”, revela uma clara relação entre o delineamento da ação dramática e a organização dos temas propostos por Costa. Com efeito, notamos que o 1º ato, em que se deveria tratar do “mistério do Mundo (tema geral, aliás, da obra inteira, pois que é o tema central da Inteligência)” (PESSOA, 1952, p. 70), transforma-se diretamente no Primeiro Tema - O Mistério do Mundo, cujo desdobramento lógico será o Segundo Tema - O Horror de Conhecer. O Terceiro Tema - A Falência do Prazer e do Amor, por sua vez, deve-se ao 3º ato, que envolveria a “luta da Inteligência para se adaptar à vida, que, neste ponto, é, como é de esperar, representada pelo amor” (PESSOA, 1952, p. 71). Por fim, o Quarto Tema - O Temor da Morte tem origem no 5º ato, em que se representaria propriamente “a Morte, a falência final da Inteligência ante a Vida” (PESSOA, 1952, p. 71).

⁹⁶ Cf., no Anexo II.3, o plano dramático “Primeiro Fausto”, integralmente transcrito a partir da edição Pittella.

Se esse é o critério geral da organização do texto, a ele deve atribuir-se, conseqüentemente, a escolha dos fragmentos reunidos sob cada um dos temas. De fato, os títulos destes surgem por vezes *ipsis litteris* ao longo do “Primeiro Fausto”, fazendo-nos supor que o editor procurou representá-los textualmente em sua organização, ao recolher, dentre as centenas de fragmentos atribuíveis ao *Fausto* no espólio, tão somente aqueles que pudessem justificá-los. “O Mistério do Mundo”, por exemplo, consta literalmente no fragmento XXIII do Primeiro Tema⁹⁷:

... .. Ah, que diversidade,
E tudo sendo. O mistério do mundo,
O íntimo, horroroso, desolado,
Verdadeiro mistério da existência,
Consiste em haver esse mistério.
... ..²⁵
(PESSOA, 1952, p. 87) [BNP/E3 29-31^r]

Por seu turno, “O Horror de Conhecer” traduz-se já no fragmento I do Segundo Tema:

O inexplicável horror
De saber que esta vida é verdadeira,
Que é uma coisa real, que é [como um] ser
Em todo o seu mistério [...]
Realmente real.
(PESSOA, 1952, p. 95) [BNP/E3 29-45]

Quanto ao Terceiro Tema - A Falência do Prazer e do Amor, desenvolve-o plenamente o fragmento XIV:

Não me concebo amando, nem dizendo
A alguém “eu te amo” – sem que me conceba
Com⁹² uma outra alma que não é a minha
Toda a expansão e transfusão de vida
Me horroriza, como a avaro a ideia
De gastar e gastar inútilmente –
Inda que no gastar se [extraia] gozo.
(PESSOA, 1952, p. 122) [BNP/E3 29-88]

⁹⁷ Nas citações de fragmentos do “Primeiro Fausto”, bem como das edições subsequentes, mantemos todas as chamadas de notas (aqui assinaladas em itálico), visto que compõem elemento fundamental da análise e, portanto, poderão ser comentadas.

Finalmente, o Quarto Tema - O Temor da Morte encontra-se sintetizado no fragmento IX:

Medo da morte, não; horror da morte.
 Horror por ela ser, pelo que é
 E pelo inevitável.
 (PESSOA, 1952, p. 133) [BNP/E3 29-83]

Tais exemplos dão a ver em que consistiu a organização temática do “Primeiro Fausto”. Trata-se efetivamente, como nota Pittella (2017b), de uma *antologia* dos fragmentos do *Fausto*, reunidos e ordenados sob quatro temas cuja responsabilidade é exclusiva do editor. O caráter antológico e, portanto, restritivo da organização é comum a outras edições da Ática, pois, conforme Pizarro (2012, p. 42, tradução nossa⁹⁸), os volumes em geral apresentam “uma seleção reduzida do tema anunciado pelo título, embora apareçam no âmbito ou na sequência de umas *Obras completas*”. A tabela a seguir ilustra a contiguidade entre a descrição dos atos feita por Pessoa no plano dramático citado e os temas propostos por Eduardo Freitas da Costa como uma maneira de ler antologicamente os fragmentos recolhidos, o que, cabe insistir ainda uma vez, restringiu o *corpus* editado, considerando-se o número de fragmentos internos a cada tema:

Tabela 1 – Organização do *corpus* de “Primeiro Fausto” (1952)

Descrição dos atos no plano dramático “Primeiro Fausto”	Temas definidos por Eduardo Freitas da Costa	Nº de fragmentos
1.º Ato: Conflictos da Inteligência consigo própria	I – O Mistério do Mundo	36
	II – O Horror de Conhecer	22
3º Ato: Conflictos da Inteligência com outras Inteligências 4º Ato: Conflictos da Inteligência com a Acção	III – A Falência do Prazer e do Amor	23
5º Ato: Derrota da Inteligência	IV – O Temor da Morte	12
	Dois Diálogos	2
		Total: 95

Fonte: O autor (2021).

⁹⁸ “una selección reducida del asunto que anuncia el título, aunque aparezcan en el marco o en la secuencia de unas *Obras completas*.”

Como se vê, a recolha dos Dois Diálogos não obedece ao mesmo critério. Em nota, Costa afirma que estes “não estão completos: faltam frases, outras se encontram ilegíveis, outras ainda se vê que haveriam de ser refundidas. Dão, mesmo assim, ideia de como o poeta trataria esse aspecto da construção dramática” (*in* PESSOA, 1952, p. 155), servindo, portanto, como outro índice de um futuro do pretérito que o editor busca adivinhar nos manuscritos de Pessoa. Em todo caso, os Dois Diálogos parecem cumprir a função de lembrar ao leitor que este tem em mãos um livro intitulado *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa*, a despeito dos fragmentos que o compõem.

Antes de discutirmos o estabelecimento de texto realizado por Costa no seu “Primeiro Fausto”, não podemos deixar de assinalar a importância dos paratextos para uma análise como a que ora desenvolvemos. Na definição de Gérard Genette (2009, p. 9-10), “o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público”, formando um *limiar* “entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto)”. Paratextos como capa, título, nome de autor, prefácio e notas realçam, pois, o fato de que o texto impresso

[...] raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não [...] que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que, em todo caso, o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua recepção e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro (GENETTE, 2009, p. 9, grifo do autor).

Segundo Genette, os paratextos dividem-se em peritextos e epitextos, conforme o *lugar* que ocupam em relação ao texto. Peritextos situam-se “em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, [...] nos interstícios do texto, como os títulos de capítulos ou certas notas” (GENETTE, 2009, p. 12); epitextos, por sua vez, constituem “todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral em um suporte midiático [...], ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros)” (GENETTE, 2009, p. 12). Embora a princípio restrinja os paratextos ao raio de intenção do autor de determinado livro, Genette aplica o conceito também a elementos paratextuais produzidos pelo editor, nomeando como *peritexto*

editorial a zona do peritexto sob a responsabilidade do mesmo ou da “*edição*, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes” (GENETTE, 2009, p. 21, grifo do autor).

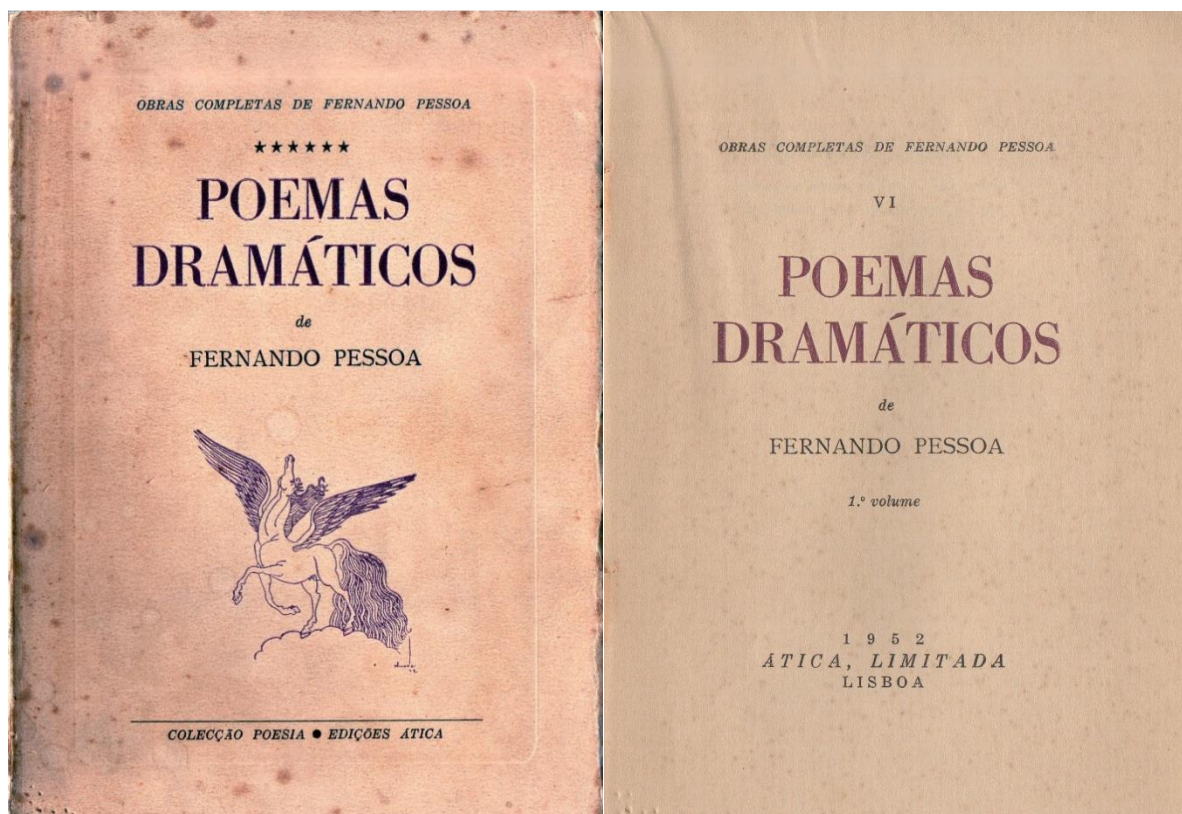
Ora, como elementos que acompanham o texto em sua exteriorização em um dado suporte e o oferecem ao público como livro – objeto cuja mera forma material possui significado simbólico (McKENZIE, 2018) –, os paratextos não podem ser desprezados neste estudo, que pretende justamente investigar a transformação de um texto em quatro livros com ambições e sentidos diferentes. Não havendo qualquer responsabilidade autoral nas edições do *Fausto*, fica evidente a ascendência dos peritextos editoriais – junto à organização e estabelecimento do texto – na construção de quatro maneiras distintas de lê-lo.

A esse respeito, cumpre termos em vista o aspecto pragmático das mensagens paratextuais, que, para além dos aspectos espacial, temporal, substancial e funcional, tem aqui particular interesse, uma vez que se define “pelas características de sua instância ou situação de comunicação: natureza do destinador, do destinatário, grau de autoridade e responsabilidade do primeiro, força ilocutória de sua mensagem” (GENETTE, 2009, p. 15). Ainda segundo Genette, há diferentes graus para cada uma dessas situações de comunicação: a natureza do destinador alterna-se entre autoral e editorial; o destinatário divide-se entre o “público” em geral e os leitores efetivos do texto, aos quais se dirigem, por exemplo, os prefácios; o grau de autoridade do destinador depende da responsabilidade sobre o paratexto por ele assumida; enfim, a força ilocutória da mensagem paratextual subdivide-se conforme implique uma *informação*, *intenção* ou *interpretação* autoral e/ou editorial, *compromisso* ou *injunção*.

Na edição *princeps* do *Fausto* – bem como em todas as subsequentes –, os peritextos editoriais têm a força ilocutória de sua mensagem reforçada em todos os graus apontados por Genette. Assim, elementos como a capa e a folha de rosto (cf. *infra* Figuras 9 e 10) já fornecem ao leitor um conjunto de dados expressivos a respeito do volume a ser lido. Como informação, tem-se o nome do autor, a data de publicação, a coleção em cujo marco se inscreve; o título, por sua vez, revela uma intenção ou interpretação editorial, indicando que se editam textos que devem ser lidos como “poemas dramáticos”, o que naturalmente também tem efeito de injunção; finalmente, o compromisso manifesta-se na folha de rosto por meio da

“promessa” sugerida pela indicação de que se trata do “1.º volume” dos PDFP⁹⁹.

Figura 9 – Capa e folha de rosto de *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa*



Fonte: PESSOA (1952).

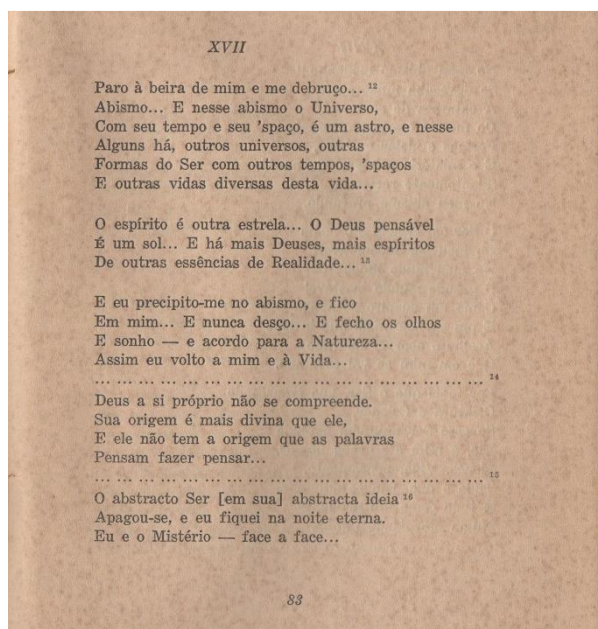
Como é possível notar, tais gradações são sutis e podem mesmo confundir-se em determinados peritextos, que terminam por incorporá-las em bloco. É o caso, por exemplo, das notas “Explicativa” e “Preliminar”, anteriormente comentadas, que tanto nos informam dos critérios editoriais adotados por Costa quanto explicitam compromissos, intenções e interpretações em cujo horizonte a edição pretende inscrever-se e que demandam do leitor certas expectativas às quais a organização e o estabelecimento do texto procurarão corresponder. Para tanto, elementos peritextuais como os títulos de cada tema são

⁹⁹ Observe-se ainda o Pégaso desenhado por Almada Negreiros, ilustração que integra a capa de todos os volumes das *Obras Completas* da Ática. A escolha dessa figura mítica como emblema da coleção é significativa, haja vista ser o Pégaso símbolo da imortalidade, que aparece assim reivindicada não apenas às obras de Pessoa, mas também aos “definitivos volumes” sob cuja égide se oferecem.

imprescindíveis, à medida que reforçam a organização do *corpus*, ao mesmo tempo em que provocam a leitura a reiterar a interpretação editorial. Devemos, portanto, ter em conta a “capacidade coercitiva do paratexto” (GENETTE, 2009, p. 17), que, ao cercar o texto e torná-lo presente, garantindo a sua recepção no mundo como livro, não o faz senão segundo algumas estratégias comprometidas em atribuir-lhe determinada legibilidade, atuando, assim, como dispositivo decisivo da mediação editorial.

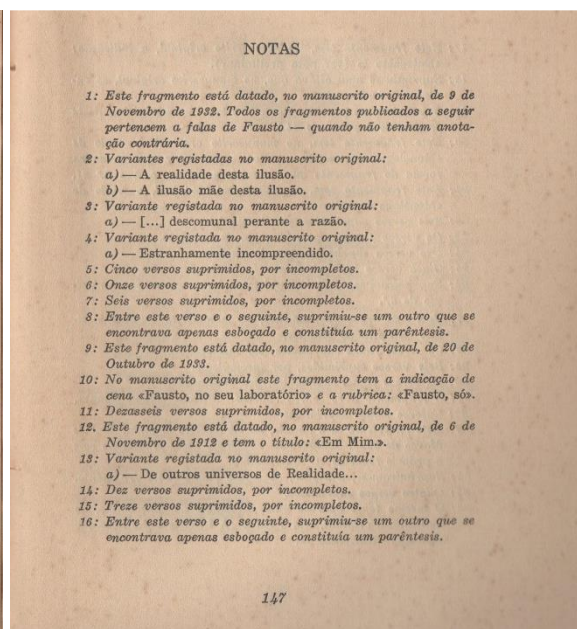
Dito isto, podemos passar ao exame do estabelecimento de texto do “Primeiro Fausto”. Para esse fim, serão dois os procedimentos editoriais apreciados: a transcrição dos manuscritos e a construção do aparato de notas como recurso paratextual – cuja mensagem, em sua força ilocutória, será de especial relevo para o entendimento das estratégias discursivas que constroem a edição. Tomemos então como primeiro exemplo o fragmento XII do Primeiro Tema:

Figura 10 – Fragmento XVII (Primeiro Tema) de “Primeiro Fausto”



Fonte: PESSOA (1952).

Figura 11 – Aparato de notas de “Primeiro Fausto”



Fonte: PESSOA (1952).

O primeiro aspecto a salientar é a ostensiva presença das linhas pontilhadas, que têm por objetivo indicar a supressão de um ou mais versos, “por incompletos”, como em geral o justifica o aparato de notas. Com efeito, a fragmentariedade textual do *Fausto* requer do editor

a adoção de dispositivos capazes de sinalizá-la com clareza ao leitor, dando-lhe consciência das lacunas observadas nos manuscritos – e todas as edições, cada qual à sua maneira, assim o fazem. No entanto, ao longo de quase todo o *corpus* da edição *princeps*, o que logo se verifica é um uso indiscriminado de tal recurso, que assume estatuto algo genérico e termina por extrair do texto versos nos quais nem sempre há, de fato, a “incompletude” alegada.

É o que se verifica, por exemplo, nos 23 versos cuja supressão está indicada nas notas de nº 14 e nº 15 (cf. *supra* Figura 11). Ora, o exame do testemunho autógrafo utilizado como fonte para o fragmento XVII [BNP/E3 29-22^r a 29-23^v], em cotejo com a edição Pittella, nos leva a notar que não se trata de versos assim tão “incompletos”, como as notas poderiam levar a crer:

[...]
 Inclino o meu ouvido para mim
 E escuto... Um Deus Real e Verdadeiro
 Creou nosso universo em sua dupla
 Unidade divina de corpo e alma... E esse
 Deus, com seu Universo real e eterno,
 É um átomo n'um mundo de universos.
 Inextricavelmente ◊
 Ha outras realidades.

É saber isto que me faz alheio.
 À vida e palido entre a humanidade...¹⁰⁰
 [...]
 Fecha as portas da Alma! Faze ruído!
 Agita, grito, o teu externo Sêr,
 Encobre-me a Presença do Mysterio!

Pode ser que mundo possuamos
 Um paraíso eterno, e nada d'isso
 Seja (ó relampago do pensamento!)
 A realidade! A illusão talvez
 Dure p'ra sempre... Quem creou um átomo
 – Ainda por crear ◊ –
 Pode crear uma illusão eterna...
 Altitude! Altitude! Não respiro!
 Passei além da Realidade, ergui-me
 Acima da Verdade... Deus... O Sêr¹⁰¹
 [...]
 (PESSOA, 2018, p. 178-179)

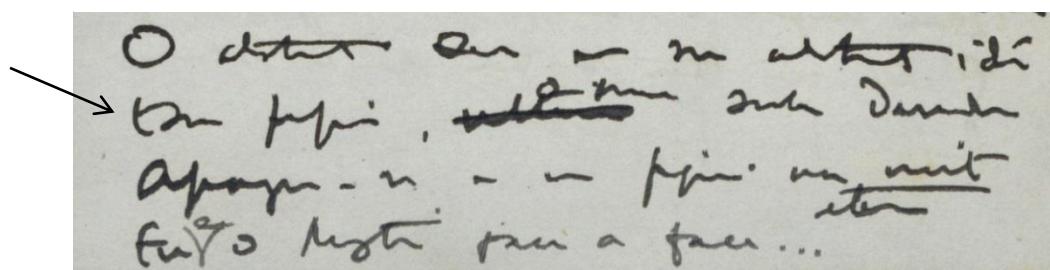
¹⁰⁰ Dez versos suprimidos do fragmento XVII do Primeiro Tema, indicados na nota de nº 14 de “Primeiro Fausto” (cf. *supra* Figura 11).

¹⁰¹ Treze versos suprimidos do fragmento XVII do Primeiro Tema, indicados na nota de nº 15 de “Primeiro Fausto” (cf. *supra* Figura 11).

Como se lê, o estado fragmentário de alguns dos versos, nos quais está ausente o decassílabo predominante no metro fáustico, não impede que neles cintile um dos momentos de mais alta expressão do *Fausto*. Por outro lado, a “incompletude” que justificaria a sua supressão está radicada tão somente em dois versos (nos quais consta o símbolo ◇) de um seguimento composto por 23. Supomos, portanto, que o corte se dê em decorrência de dificuldades de decifração e transcrição enfrentadas por Costa no corpo a corpo com o manuscrito – problema aliás inescapável a todo editor das obras pessoais –, subsumido assim genericamente no conjunto dos “versos suprimidos, por incompletos”.

Vale, ainda, observar a nota de nº 16, que registra, entre dois versos, a exclusão de “[...] um outro que se encontrava apenas esboçado e constituía um parêntesis” (in PESSOA, 1952, p. 147), o que o manuscrito também contradiz:

Figura 12 – BNP/E3 29-23^v, detalhe (verso suprimido por Eduardo Freitas da Costa)



Fonte: www.faustodigital.com, 2021.

“Esse proprio, o meu sonho *desnudo” (PESSOA, 2018, p. 179): assim Pittella o transcreve, indicando com o asterisco tratar-se de leitura conjecturada para o vocábulo “desnudo”, em reforço à nossa hipótese de que o editor do “Primeiro Fausto”, às voltas com as garatujas de Pessoa, lançou mão daquele expediente quando não pôde decifrar a contento os documentos do arquivo. Vale frisar, afinal, que em apenas uma nota, a de nº 87, Costa de fato justifica a supressão de versos “em parte por dificuldade de leitura” (in PESSOA, 1952, p. 153).

Há, ainda, ocorrências de linhas pontilhadas que não se encontram devidamente anotadas. É o caso, por exemplo, do já citado fragmento XXIII do Primeiro Tema, cujos versos suprimidos não são apenas os cinco indicados na nota de nº 25, mas 17, conforme se pode verificar na edição Pittella (PESSOA, 2018, p. 332). Já do fragmento XIV do Segundo

Tema, Costa afirma ter excluído 49 versos nas notas de nº 48 a 52 (*in* PESSOA, 1952, p. 149), no entanto, oculta a supressão de nada menos que 24, sendo estes, ainda por cima, os versos iniciais do poema, como testemunha o documento BNP/E3 29-61.

Verifica-se, portanto, a proliferação de supressões textuais ao longo de todo o *corpus* do “Primeiro Fausto”, ora explicitadas ao leitor, ora caladas sumariamente. Se, por um lado, algumas se justificam por compreenderem versos “incompletos”, outras surgem no aparato de notas sem maiores explicações, não mais que assinalada a quantidade versos suprimidos. Ao todo, dos 93 fragmentos que integram a edição, as notas enumeram 658 versos suprimidos – entre os “incompletos” e aqueles que estão injustificados –, soma à qual faltaria acrescentar a quantidade não expressa, em notas como a de nº 34: “Suprimiram-se, a seguir, os versos finais deste fragmento” (*in* PESSOA, 1952, p. 148), além, naturalmente, dos versos suprimidos, mas não anotados.

Ora, a exclusão de tantos versos “incompletos” talvez corresponda ao propósito de separar e ordenar “tudo o que se afigurou verdadeiramente representativo do *gênio* do poeta e se julgou *publicável*” (*in* PESSOA, 1952, p. 18, grifo nosso), critério norteador do trabalho de Costa. Podemos, pois, presumir que, para o editor, à ideia de “gênio” deveria ser contígua a noção de um texto tanto mais “publicável” quanto menos “incompleto”, ou seja, que melhor refletisse uma entidade supostamente sem fissuras como aquela. Logo, trata-se de editar um Pessoa o mais “completo” possível, ainda que, paradoxalmente, para tanto não se reconstitua o *corpus* em sua integridade, mas se aparem as marcas do fragmentário. Procedimento este, aliás, de modo algum peculiar à edição Costa. Como alerta-nos Pizarro (2012, p. 74, tradução nossa¹⁰²), comentando a fortuna editorial pessoana:

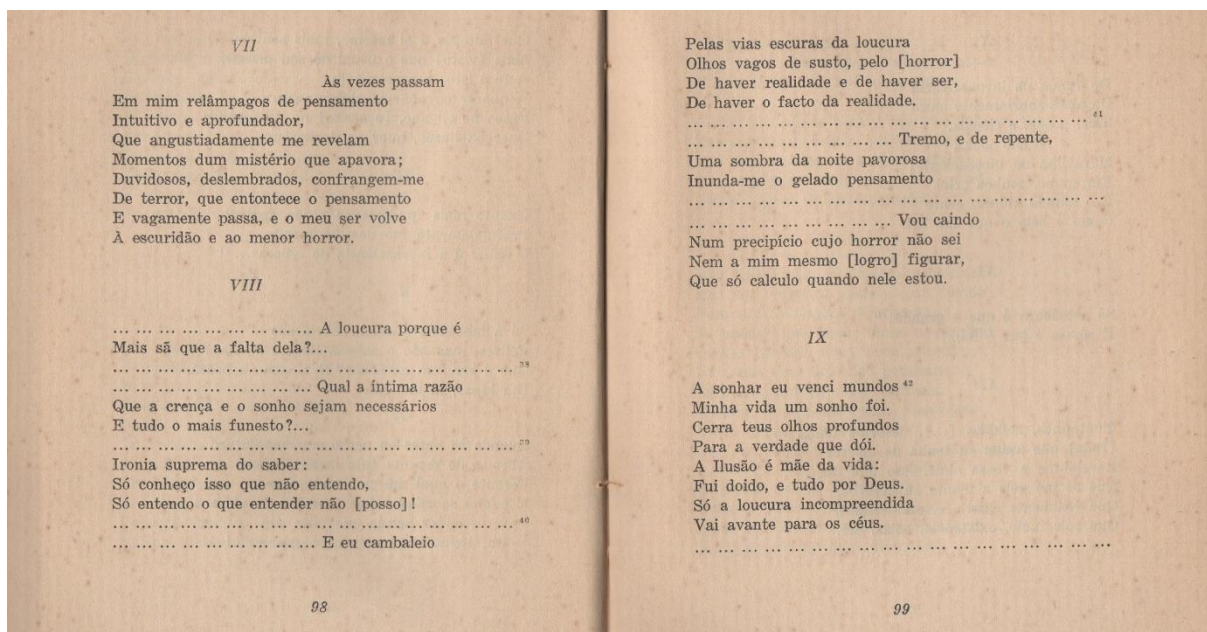
[...] o carácter fragmentário da produção pessoana não é igualmente notável em todas as edições porque em algumas a fragmentação foi “supereditada”, limando as frases incompletas, retirando marcas de dúvida ou redação provisória e compondo textos mais “completos” com partes soltas.

Com efeito, em muitos fragmentos o texto do “Primeiro Fausto” instancia-se na forma de uma *colagem* de partes soltas, compiladas em arranjos que, a fim de apagar a

¹⁰² “Paradójicamente, el carácter fragmentario de la producción pessoana no es igualmente notable en todas las ediciones, porque en algunas, la fragmentación ha sido ‘sobre-editada’, limando las frases incompletas, retirando marcas de duda o redacción provisional y componiendo textos más ‘completos’ con partes sueltas.”

fragmentariedade, terminam por realçá-la, ao mesmo tempo em que *criam* um novo texto. Assim o demonstra o fragmento VIII do Segundo Tema:

Figura 13 – Fragmento VIII (Segundo Tema) do “Primeiro Fausto”



Fonte: PESSOA (1952).

Novamente, os 33 versos anotados como suprimidos (notas de nº 38 a 41) transformam-se em 68 quando em cotejo com a edição Pittella (PESSOA, 2018, p. 77-80). O fragmento permite ainda que se veja em que medida Costa “superedita” o texto, eliminando não apenas versos inteiros, como também partes de outros. Cumpre insistir que se a mediação editorial almejou ocultar a “incompletude” do *Fausto*, terminou, no entanto, por produzir o efeito contrário em muitos dos textos, radicalizando ainda mais a fragmentariedade materializada em sua forma documental.

Revisitemos, enfim, outra hipótese quanto às razões para a supressão dos versos: designados os temas por meio dos quais se propôs a organizar o *corpus*, Costa terá então procedido à recolha não apenas dos poemas que os representassem, como também dos versos – e partes de versos – que se lhes adequassem¹⁰³. Isto é, para figurar no Quarto Tema - O

¹⁰³ No prefácio a *Primeiro Fausto*, Duílio Colombini (1986, p. 10) propõe conjectura semelhante, ao afirmar que “mercê da fidelidade ao critério de organização dos textos por temas, o Sr. Eduardo Freitas da Costa houve por

Temor da Morte, Costa edita o documento BNP/E3 29-102 de modo que o texto fixado apresente-o sem desvios na forma do fragmento V. Para demonstrá-lo, transcrevemos lado a lado as edições Costa e Pittella do mesmo texto:

De vez em quando surge-me nos lábios
 Uma canção de amôr e, instintivo,
 N'ella choro uma amada morta. Sim.
 É a noiva eterna morta de um eu
 Que não soube amar.

Ah que feliz

Seria se eu pudesse aniquillar
 O pensamento, a commoção – o que eu
 Mais odeio e prezo – e m'envolver
 N'uma vida vazia e trabalhosa
 Com amores, ternura! Beberia
 A alegria do regato de existir
 Sem perguntar onde era a sua origem
 Nem onde tinha fim. Felicidade
 Fez-se p'ra quem a não pode sentir.
 Completo e aprehensível horror
 Do mysterio, que eis volta ao pensamento!

Hoje se morre alguém estimo – se eu
 Estou ainda algo em mim absorto
 E no que é mais do que eu – se morre alguém
 Que amo – admittamol-o – já não choro,
 Não sinto dôr: gela-me apenas, muda,
 A presença da morte que triplica
 O sentimento do mysterio em mim.
 (PESSOA, 2018, p. 320-321)

V

...gela-me apenas, muda,¹¹⁶

A presença da morte que triplica
 O sentimento do mistério em mim.
 (PESSOA, 1952, p. 131)

É possível conjecturar que, na leitura de Costa, os 21 versos suprimidos talvez se acomodassem mais apropriadamente no Terceiro Tema - A Falência do Prazer e do Amor, daí que não tenham lugar na fixação do texto, assim editado a corroborar o Tema no qual se abriga. Por sinal, o *incipit* do fragmento V faz eco ao *incipit* do fragmento imediatamente anterior – “Gela-me a ideia de que a morte seja” (PESSOA, 1952, p. 130), estabelecendo com ele continuidade e reforçando a hipótese que ora sustentamos. Tal dispositivo exibe-se à perfeição também no fragmento III do Primeiro Tema e no XIII do Segundo: o documento BNP/E3 29-21^v serve como fonte para os dois, ainda com o acréscimo, no segundo, de versos

bem deixar de lado, em alguns poemas, trechos que não se prestassem à coerência da proposta, mesmo quando, aparentemente, sua leitura oferecesse certa facilidade”.

transcritos de BNP/E3 29-103^v. Transcrevemos abaixo ambos os fragmentos, assinalando, nas margens, as cotas dos documentos correspondentes:

<i>III</i>		<i>XIII</i>	
O perene mistério, que atravessa Como um suspiro céus e corações... (PESSOA, 1952, p. 75)	} BNP/E3 29-21 ^v	Não tenho, não, já dúvida ou alegria; Mas nem regresso mais a essa dúvida Nem a essa alegria regressava, Se possível me fosse; tenho o orgulho De ter chegado aqui, onde ninguém, Nem nas asas do doido pensamento Nem nas asas da louca fantasia, Chegou. E aqui me quedo. Consolado Nesta perene desconolação.	} BNP/E3 29-21 ^v
	 ⁴⁷ Esta Diferença contra a diferença Entre o vazio cepticismo antigo Mudo adivinhador, não compreendendo A força toda do que adivinhou – Entre isto e o meu pensar. Cheguei aqui. Nem daqui sair quero, nem queria Aqui chegar. Mas aqui cheguei e fico. (PESSOA, 1952, p. 101-102)	} BNP/E3 29-103 ^v

Realça-se, assim, o grau de intervenção a que pode chegar o estabelecimento de texto do “Primeiro Fausto”. Na nota de nº 47, Costa informa a supressão de 12 versos (*in* PESSOA, 1952, p. 149) – ao passo que são 19 –, porém, nada adverte quanto à colagem de textos oriundos de manuscritos diversos para a construção do fragmento XIII¹⁰⁴. Operação esta que nos expõe o modo como cada edição reconfigura o arquivo, ao aproximar papéis dispersos e propor novas ordenações de determinado conjunto de documentos (PIZARRO, 2012). E evidencia, além do mais, a extensão variável e a mobilidade contínua dos textos no interior das obras pessoanas, sujeitos a migrar de livro em livro conforme as decisões, critérios e interpretações de cada editor (PIZARRO, 2012), transformando-se sem trégua.

Simultaneamente, tal exemplo permite-nos concluir que, na edição Costa, o estabelecimento do texto está subordinado à organização do *corpus* em temas, levando o editor a *criar*, em cada fragmento, uma espécie de iteração *a fortiori* do todo. Escusado dizer,

¹⁰⁴ Devemos esse dado ao aparato crítico da edição Pittella (*in* PESSOA, 2018, p. 426-427), cuja Tabela 4d registra as cotas da edição *princeps*, acompanhadas das cotas do Espólio 3 da BNP. A fim de discernir a origem documental dos versos que compõem os fragmentos, consultamos ainda os anexos 33 (PESSOA, 2018, p. 298-301) e 36 (PESSOA, 2018, p. 303-304) da mesma edição.

porém, que as considerações que viemos fazendo não se precedem pelo pressuposto de uma unidade textual que se encontraria assim corrompida pelo editor, visto que, em Pessoa, o texto nega a possibilidade de reproduzir-se invariavelmente (MARTINS, 2011). A rigor, como argumenta McKenzie (2018, p. 83), “a unidade ostensiva de qualquer texto ‘contido’ – seja ele em forma de manuscrito, livro, mapa, filme ou arquivo de computador – é uma ilusão”. O que uma breve consulta aos documentos BNP/E3 29-21^v e 29-103^v vem a ratificar, afinal¹⁰⁵.

Do mesmo modo, não está em nosso horizonte subestimar o esforço pioneiro realizado pelo editor do “Primeiro Fausto”, mas demonstrar que, ainda conforme McKenzie (2018, p. 33), “cada leitura é peculiar a sua ocasião, cada uma pode ser ao menos parcialmente recuperada a partir das formas físicas do texto, e as diferenças de leituras constituem uma história informativa”. Sua organização e estabelecimento de texto assomam, assim, como um entre tantos modos possíveis de se ler o *Fausto* a partir de sua materialidade documental. Ainda que surja paradoxalmente no âmbito das chamadas *Obras Completas* da Ática, o caráter antológico da edição, bem como o alto grau de intervenção que exerce sobre o texto, não ofusca o mérito do trabalho de Eduardo Freitas da Costa, verdadeiro visionário responsável por dar início à socialização textual do *Fausto*.

II.2.2 Primeiro Fausto (1986)

Quando pela primeira vez entra em domínio público a obra pessoana, em novembro de 1985¹⁰⁶, inaugura-se à sua volta, nas palavras de Maria Aliete Galhoz (1993), um verdadeiro “surto editorial” cujas repercussões far-se-ão sentir não apenas em Portugal, mas também internacionalmente, com o advento de projetos que vêm revisar o texto estabelecido nas ditas *Obras Completas*¹⁰⁷ e revelar gradualmente um conjunto cada vez maior de inéditos

¹⁰⁵ Cf. os fac-símiles em: <http://faustodigital.com/autores/free/16/O%20perene%20mist%C3%A9rio/False/False> e <http://faustodigital.com/autores/free/41/Nem%20digam/False/False>.

¹⁰⁶ Cf. nota 88.

¹⁰⁷ As edições da Ática vinham sendo contestadas ao menos desde a década de 1950, quando Jacinto do Prado Coelho e Álvaro Bordalo nelas apontaram diversos erros, defendendo o estabelecimento de critérios mais rígidos para a publicação. Por sua vez, Jorge Nemésio propôs uma “estrutura das futuras edições”, baseada em princípios científicos pré-estabelecidos (CELANI, 2020). Para um panorama mais detalhado do processo editorial que se inicia no cinquentenário da morte de Pessoa e se estende até 1996, quando INCM e Assírio &

provenientes do espólio. É nesse contexto, ainda segundo Galhoz (1993, p. 222), que se levanta “o véu sobre um dos mais graves problemas ecdóticos pessoais, o referente à tradição ‘vulgata’ impressa do *Fausto*”, graças ao *Primeiro Fausto* organizado por Duílio Colombini e publicado sob a chancela das Edições Epopeia, de São Paulo, 34 anos após saírem das oficinas gráficas os exemplares de *Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa*¹⁰⁸.

Tendo Eduardo Freitas da Costa ordenado os papéis fáusticos antologicamente, de acordo com os temas por ele identificados, Colombini propõe, por seu turno, organizá-los em cinco Atos e quatro Entreatos, segundo uma leitura dos quatro planos dramáticos referentes ao *Fausto*. Em face da supressão de versos disseminada ao longo de PDFP, dedica-se ainda a “enfrentar os textos, com o fim de integralizar os já publicados e transcrever os inéditos” (COLOMBINI, 1985, p. 9), com base na consulta direta aos documentos do espólio.

Trata-se, pois, de um *Fausto* radicalmente diverso em relação àquele da edição *princeps*, que, por assim dizer, repõe as peças do *puzzle* sobre o tabuleiro e desenha uma nova imagem a contrapelo do texto organizado por Costa. Se este recolhera 95 fragmentos, ou “tudo o que se afigurou verdadeiramente representativo do génio do poeta” (COSTA, 1952, p. 18), Colombini expande o *corpus* a 218 textos encadeados mediante relações que de fato levam a “constituir um *novo* texto, oferto à apreciação dos leitores” (COLOMBINI, 1986, p. 27, grifo nosso).

Assim, à maneira do que se verifica em PDFP, e como sói ocorrer no âmbito da fortuna editorial de obras cuja forma não foi fixada pelo autor, *Primeiro Fausto* consiste em um modo de ler os documentos do arquivo como “inscrição da intencionalidade editorial na seleção e organização usada para aceder à intencionalidade autoral” (PORTELA; SILVA, 2015, p. 34). Por conseguinte, pressupõe outras ideias acerca do que sejam o *Fausto*, o autor Pessoa e a forma de se conceber as suas obras. Conforme notam semelhantemente Manuel Portela e António Rito Silva (2015) quanto às variações editoriais do *Livro do Desassossego*, tais ideias fundamentam em grande medida os critérios a cada vez adotados na concepção de um texto, visto que subjazem tanto à microescala da transcrição dos documentos quanto à macroescala da sua organização e configuração como livro.

Alvim passam a compartilhar a exclusividade da publicação da obra pessoana até 2006, cf. Pizarro, 2012, p. 51-64.

¹⁰⁸ Foram 3.000 os exemplares de *Primeiro Fausto* impressos pela gráfica Palas Athena, em dezembro de 1986. Para a presente pesquisa, foi consultado o de nº 1.953.

Noutras palavras, as variadas formas assumidas pelo *Fausto* enquanto *livro* dependem do gesto eminentemente performativo da mediação editorial, que, ao transformar *documentos* em *textos*, remete-os a uma determinada concepção de *obra*. Afinal, argumentam Portela e Silva (2015, p. 36):

[...] é a performance da leitura que transforma as marcas no documento (isto é, as inscrições numa superfície de inscrição) num texto (isto é, num conjunto de significantes que implicam questões de intencionalidade, agência, autoridade e sentido), e é também o ato de leitura que projeta o texto lido no horizonte instável e mutável da obra.

Dáí que, permanecendo aproximadamente invariáveis, os documentos venham a tomar lugar no interior do livro apenas em virtude de certas condições específicas de leitura – contexto de acesso ao arquivo, perícia paleográfica do sujeito interpretante, conhecimento do *usus scribendi* do autor etc. Logo, tais condições influirão decisivamente no texto a ser estabelecido pelos editores, cuja seleção e organização, por sua vez, pressupõem diversas flutuações da obra refletidas na materialidade do livro, bem como comunicam entendimentos específicos quanto ao estatuto do autor editado.

Questões dessa ordem estão postas ao longo do prefácio de *Primeiro Fausto*, por meio do qual Colombini propõe-se a “bem situar o leitor quanto à natureza do que lhe chega às mãos” (COLOMBINI, 1986, p. 9), reconstituindo com minúcias alguns dos problemas decorrentes da tarefa de se editar um conjunto de manuscritos como o *Fausto*. O primeiro deles, com efeito, concerne à conjuntura material de leitura e transcrição, ostensivamente desfavorável se comparada àquela de que dispôs Eduardo Freitas da Costa, cujo trabalho antecedeu a inventariação do espólio e a quem os laços familiares com Fernando Pessoa permitiram privilégios tais como a própria desterritorialização dos documentos por um período de, aproximadamente, 20 anos.

Colombini, por outro lado, empreende sua “coleta do material” após a inventariação do espólio, embora este ainda não houvesse sido transferido à BNP. Dispondo de bolsa de estudos concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian, com vigência de dezembro de 1976 a fevereiro de 1977, desloca-se a Lisboa a fim de “enfrentar os textos” destinados ao *Primeiro Fausto*. Por razões que não reconstitui, somente em fins de dezembro tem acesso à casa de Henriqueta Rosa Dias, irmã de Pessoa e então responsável pela custódia de seus papéis. Ali,

em turnos de três horas diárias, de segunda a sexta-feira, o editor dispõe-se a compulsar o conteúdo dos envelopes a ele confiados, copiando os manuscritos “conforme os fosse entendendo, para, em posteriores leituras, dirimir as dúvidas que houvesse” (COLOMBINI, 1986, p. 10).

Figura 14 – Capa e folha de rosto de *Primeiro Fausto*



Fonte: PESSOA (1986).

Imediatamente desafiado pela materialidade dos originais, cuja decifração se vê dificultada sobretudo pela caligrafia de Pessoa, Colombini decide solicitar acesso aos microfilmes dos documentos, em razão do curto prazo de que dispunha. Todavia, vem a descobrir que, para além dos altos custos, o processo de licenciamento seria demasiado moroso – podendo estender-se por, no mínimo, três meses – e não menos intrincado, pois “ficaria a cargo da Fundação Calouste Gulbenkian, segundo uns, ou da Ática, segundo outros,

pois esta é que deteria os direitos de autor” (COLOMBINI, 1986, p. 10)¹⁰⁹. Cabe afirmar, portanto, que a essa altura o arquivo pessoano encontrava-se em um entre-lugar topológico e nomológico, pois, não obstante estivesse inventariado, seu domicílio ainda era o da esfera privada e familiar, obedecendo assim tanto às normas dos herdeiros quanto às das instituições que sobre ele já exerciam algum comando.

Devido ainda ao justificado impedimento de retirar os manuscritos da residência a fim de xerocopiá-los, Colombini põe-se a transcrevê-los “o mais conscienciosamente possível” (COLOMBINI, 1986, p. 10), a partir dos envelopes de nº 29, 30 e 30A. No primeiro, segundo a descrição por ele fornecida, havia 108 documentos utilizados na edição *princeps*, dentre os quais sete constituíam-se de poemas afinal excluídos por Costa. O envelope de nº 30, por sua vez, continha “poemas curtos, sendo raros os que pudessem ser tidos como perfeitamente ‘acabados’” (COLOMBINI, 1986, p. 11): 98 manuscritos, um datiloscrito e um misto. O de nº 30A, finalmente, abrigava 23 manuscritos e dois mistos, e, “conforme nota das inventariantes, apresentava os textos agrupados em atos, pelo Sr. Eduardo Freitas da Costa” (COLOMBINI, 1986, p. 11-12), condizentes com uma provável segunda edição que o mesmo não chegou a concretizar.

Pretendendo então “integralizar” os inéditos, Colombini percorre a princípio tais envelopes, cujos textos haviam sido atribuídos por Pessoa ao *Fausto* ou a ele se consideravam atribuíveis. Tendo, porém, obtido permissão para consultar os envelopes de nº 11¹ a 11¹⁵, intitulados Fragmentos Dramáticos, que abrigam obras como *Briareu*, *Marino* e *A Morte do Príncipe*, bem como os Cadernos (144 a 114D²), aventa a hipótese de que “uma visita demorada e percuciente a esses dois conjuntos talvez detectasse poemas filiáveis ao *Fausto*,

¹⁰⁹ Passados mais de 40 anos, as condições de acesso ao espólio pessoano mantêm-se parcialmente inalteradas. Não obstante pesquisadores e demais interessados disponham hoje de reproduções fac-similadas de muitos documentos, graças a edições digitais como o *Fausto: uma existência digital* ou o *Arquivo LdoD*, a consulta à integralidade do BNP/E3 permanece restrita a um grupo limitado de indivíduos. Naturalmente, tal restrição se justifica pela necessidade de preservação do material, porém, como argumenta Aldabalde (2018), há uma evidente elitização do acesso ao espólio, reservado aos pesquisadores, e em especial àqueles que possuem meios econômicos de deslocar-se à BNP, em Lisboa, em cuja seção de reservados podem solicitar a consulta aos documentos ou adquirir as cópias digitalizadas do arquivo. Totalizando mais de 64.017 itens, repartidos em 760 pastas que ocupam 78,8 GB de memória de disco rígido (ALDABALDE, 2018), é preciso dispor de um HD externo e fazer a sua retirada *in loco*. Conforme Aldabalde (2018, p. 19), isto se deve em parte à própria classificação do arquivo como *espólio*, termo que designa “aquilo que será dividido (por exemplo, divisão entre os herdeiros de um patrimônio) ou ainda aquilo que é objeto de partilha, a ser repartido conforme os interesses na arena de disputas”. De todo modo, ainda segundo o autor, tal procedimento termina por contradizer uma das funções arquivísticas de fundos de custódia como o BNP/E3, que consiste precisamente na mediação entre o público e o seu conteúdo via ações afirmativas de ampliação do seu acesso, por meios físicos ou digitais.

sobretudo nos *Cadernos*” (COLOMBINI, 1986, p. 13). Com efeito, a edição Pittella (PESSOA, 2018) viria a revelar listas e alguns poemas fáusticos extraídos dos Cadernos¹¹⁰ e de outros envelopes, o que, no entanto, ainda não se comprovou quanto ao conjunto dos Fragmentos Dramáticos.

Colombini exclui do *corpus* textos editados por Costa, tais como os fragmentos IX, X e XI do Segundo Tema (PESSOA, 1952, p. 89-100), por se lhe afigurarem talvez pertencentes a outro daqueles Fragmentos Dramáticos. Dentre os inéditos, exclui ainda os textos de 30A-18a a 30A-18d, considerando-os atribuíveis a *Calvário* ou a *Prometeu*, bem como os originais em inglês de 30-5 (“To live for ever, horror! To die wholly”), 30A-10 (“To comprehend, to desire and to feel all”) e 30A-11, 30A-11a e 30A-12^f (“Sometimes I, pondering upon the lives”), “não só por eles virem a constituir um corpo estranho lado a lado com os demais textos em português, mas, senão principalmente, por não me julgar habilitado à ‘decifração’ de tais manuscritos” (COLOMBINI, 1986, p. 13).

O caráter “lacunar” e fragmentário dos documentos, enfrentado em tempo tão exíguo e circunstâncias algo adversas, impôs óbvias dificuldades a Colombini, impedindo-o de “inteirar completamente os textos, vencido que fui por algumas passagens espinhosas” (COLOMBINI, 1986, p. 11). Outro índice dos obstáculos provocados pelos manuscritos, de acordo com o relato de Colombini, é a frequente convivência, num mesmo suporte, de textos destinados a projetos diversos, o que ocorre predominantemente nos originais mistos, a exemplo de 30A-8^f, que registra o poema “Fausto ao espelho”, a lápis, ao redor de um rascunho de tradução do ensaio “La Gioconda”, de Walter Pater.

Segundo Colombini (1986, p. 12), o documento inspirou-lhe “dificuldades quase invencíveis de transcrição, a ponto de ter de oferecer dele uma leitura indesejadamente truncada e precária”. Ora, tal exemplo bem ilustra o caráter performativo da leitura ao qual referimo-nos acima, que deve ser compreendido à luz das condições materiais de trabalho experimentadas pelo editor, nem sempre suficientemente propícias a uma decifração inequívoca dos manuscritos à sua disposição.

Dito isto, importa verificar alguns aspectos do estabelecimento de texto de *Primeiro Fausto*, tendo em vista a sua relação com a edição Costa. Como mencionamos, um dos

¹¹⁰ Poemas 55 (144M-29 e 30), 56 (144M-41^v e 42^f) e 120 (144A²-7^v e 8^f), Anexo 89 (144D-2^f), Anexo 91 (144E-4^f), Anexo 97 (144D²-7^f) e Anexo 100 (144G-38^f e 39^f).

objetivos de Colombini consistiu em “integralizar” o *corpus*, recuperando poemas, fragmentos e versos anteriormente suprimidos na edição *princeps*. Contudo, talvez em virtude das referidas condições de trabalho, a fixação do texto “acompanhou de perto a do Sr. Eduardo Freitas da Costa, sendo raras as ocasiões em que propus solução diferente da por ele aventada, o que ocorreu quando a sequência textual assim me parecia exigir” (COLOMBINI, 1986, p. 11). Com efeito, é o que a leitura evidencia, conforme podemos acompanhar a seguir:

Gela-me¹⁰⁸ a idéia de que a morte seja
 O encontrar o mistério face a face
 E conhecê-lo. Por mais mal que seja
 A vida e o mistério de a viver
 E a ignorância em que a alma vive a vida,
 Pior me relampeja pela alma
 A idéia de que enfim tudo será
 Sabido e claro – *e este mistério imenso,*
Que não entendo já, do que é de grande
Para não ser sabido e adivinhado
Me pesa n’alma, venha a ser sentido,
E a realidade em todo o seu horror
Desaba sobre a minha consciência
Condenada ao horror de ser consciente.

Pudesse eu ter por certo que na morte
 Me acabaria, me faria nada,
 E eu avançara para a morte, pávido
 Mas firme do seu nada.

Mas para este mistério do universo
Que solução de realidade outra
Que uma realidade enfim real
E terrível de real, e pavorosa
De ter de ser com consciência sempre (postada)?¹⁰⁹
 (PESSOA, 1986, p. 97-98) [BNP/E3 29-101]

Os trechos em caracteres redondos mantêm-se plenamente correspondentes à transcrição verificada no fragmento IV do Quarto Tema da edição Costa (PESSOA, 1952, p. 130-131). Em itálico, Colombini apresenta os versos inéditos. Vale sublinhar, portanto, que o *Primeiro Fausto* de Colombini ilustra um aspecto decisivo da “vida póstuma do escrito” (PIZARRO, 2012): a mediação editorial depende de um processo dialético no qual convivem acordo e dissenso, ruptura e continuidade. Desdobrado no tempo, o trabalho de transmissão textual se efetiva pela sucessão de editores que necessariamente dependem do legado de seus precursores, mesmo quando o seu contributo marca um esforço de revisão crítica diante

daquele legado. Assim, se a considerarmos diacronicamente, a fortuna editorial do *Fausto* pode demonstrar-nos o que nela se desenvolve como *diversidade*, sem que ignoremos o que haja de *unidade* no conjunto¹¹¹.

Não obstante localizem-se, geralmente, na unidade mínima do texto – ou seja, na palavra –, as divergências de transcrição quanto à edição *princeps* existem e não devem ser menosprezadas, uma vez que produzem sentidos outros no interior do poema ou fragmento em que se encontram. De modo que, por exemplo, a opção por esta ou aquela pessoa verbal implicará óbvias flutuações não apenas no enunciado, mas na natureza do enunciador e, conseqüentemente, repercutirá na significação global do texto em apreço. Vejamos, pois, dois casos de soluções divergentes encontradas por Colombini, em cotejo com a fixação adotada por Costa:

Ironia suprema do saber:
Só conheço isso que não entendo,
Só entendo o que entender não [posso]!
(PESSOA, 1952, p. 98)

Ferve a revolta em mim
Contra a causa da vida que me fez
Qual sou. E morrerei e deixarei
Neste mundo isto apenas: uma vida
Só prazer e só gozo, só amor,
Só inconsciência em estéril pensamento
E desprezo [...]
(PESSOA, 1952, p. 115)

Ironia suprema do saber:
Só conhec~~e~~r isso que não entend~~e~~,
Só entend~~e~~r o que entender não *pode*!
(PESSOA, 1986, p. 48) [BNP/E3 29-53^v]

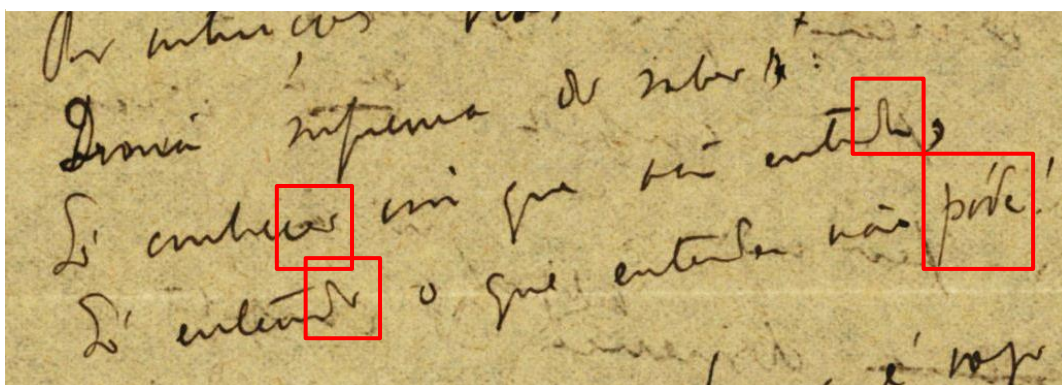
Não as sentir? Ferve a revolta em mim
Contra a causa da vida que me fez
Qual sou. E morrerei e deixarei
Neste mundo *apenas uma vida*
Sem prazeres e *sem* gozo, *sem* amor –
Só *imersa* em estéril pensamento
E desprezo / / *da humanidade*.
(PESSOA, 1986, p. 132) [BNP/E3 29-76^v]

Quanto ao primeiro excerto, seria talvez o caso de derivar as divergências – que transformam “conheço” em “conhecer” ou “posso” em “pode” – do gesto mesmo da escrita pessoana, que, tal como demonstra Luís Prista (1998), mantinha em ambivalência a grafia de determinados logogramas, cuja definição se prestaria ao processo de revisão autoral e admite juízos diversos quando esta não se efetivou. Isto é, assim como *sombra* e *sonho* grafam-se nos manuscritos pessoanos de modo a assumir uma única forma gráfica, variamente lida pelos editores das *Quadras*, poderíamos conjecturar que a fixação adotada por Costa e por Colombini para os vocábulos em questão seriam igualmente válidas, decorrentes de critérios literários na ausência de uma distinção paleográfica absoluta.

¹¹¹ Evidentemente, os termos grifados remetem ao livro seminal de Jacinto do Prado do Coelho (1970), *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, originalmente publicado em 1949.

Porém, uma consulta ao documento BNP/E3 29-53, 54 leva-nos a avaliar que se há um grau de indecisão quanto às palavras citadas, ele pode atenuar-se pelo cotejo com outros segmentos do texto que contenham formas lidas de maneira idêntica pelos dois editores ou que, quando não foram transcritas por Costa (devido à supressão de versos por ele efetuada), apresentem leitura indubitável. Para tanto, tomemos primeiramente os três versos iniciais citados acima, assinalando os logogramas a serem analisados¹¹²:

Figura 15 – BNP/E3 29-53^v (detalhe)



Fonte: www.faustodigital.com, 2021.

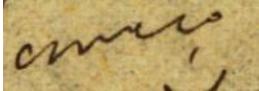
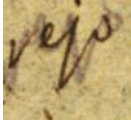
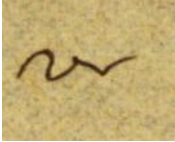
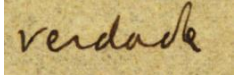
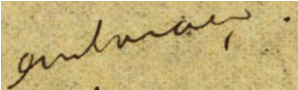
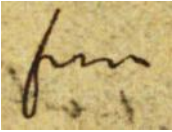
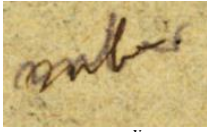
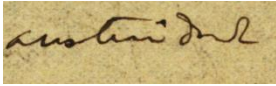
É possível supor em que reside a origem da fixação díspar das edições Costa e Colombini: os grafemas encontram-se em posição final nos seus respectivos logogramas, impedindo uma decifração apoiada na ligação entre letras que permita distinguir inequivocamente <conheço^{/cer}> e <entendo^{/e}>, no caso do segundo verso, e <entendo^{/er}> e <posso^{/de}>, no verso seguinte. A fim de elucidar tal problema, o primeiro procedimento consiste, como dizíamos, em verificar terminações semelhantes produzidas no mesmo documento. Havendo duas ocorrências de terminação em <ço> ao longo do manuscrito, e nenhuma em <cer>, resta observar, quanto a esta, o equivalente <er> – de modo a discernir <conheço> de <conhecer>; por sua vez, outras terminações em <de> ao longo do manuscrito podem esclarecer as divergências de transcrição entre <entender> e <entende>, bem como

¹¹² Tanto na Figura 18 quanto na Tabela 2 *infra*, editamos as imagens, diminuindo o brilho em -25% e aumentado o contraste em 50%, a fim de tornar mais evidentes os grafemas em questão.

entre <posso> e <pode>¹¹³.

Vejam, portanto, na tabela a seguir, algumas ocorrências de <ço>, <o/e>, <er> e <de> no documento BNP/E3 29-53, 54:

Tabela 2 – Quadro comparativo dos grafemas <ço>, <o/e>, <er> e <de> em BNP/E3 29-53, 54

<ço>	<o> / <e>	<er>	<de>
1 <cansaço>  29-54 ^r	3 <vejo>  29-54 ^v	5 <ser>  29-53 ^v	7 <verdade>  29-53 ^v
2 <embaraço>  29-53 ^r	4 <fosse>  29-54 ^v	6 <saber>  29-54 ^v	8 <austeridade>  29-53 ^r

Fonte: O autor (2021).

Ainda que necessariamente parcial, o quadro acima nos permite avançar algumas conclusões quanto ao estabelecimento do texto adotado por Costa e por Colombini para o primeiro dos excertos supracitados. Conforme as transcrições constantes da Tabela 2 – retiradas da edição Colombini (PESSOA, 1986, p. 48-50) –, notamos o seguinte:

a) onde Costa lê “conheço”, falta o traço inferior distintivo de <ç>, observado nas ocorrências equivalentes, de que dão exemplo as imagens 1 e 2. Outrossim, a leitura de Colombini, “conhecer”, se vê reforçada pela forma ascendente do <r> em posição final ilustrada nas imagens 5 e 6, semelhante também àquela observada no logograma <saber> situado um verso acima;

b) no segundo verso, a transcrição “entendo”, realizada por Costa, desconsidera a ocorrência do <o> na mesma posição – cf. *supra* imagens 1, 2 e 3 da Tabela 2. Embora não haja uma forma indubitável de <e>, outras palavras com a mesma terminação endossam a

¹¹³ Cabe advertir que tal tentativa de decifração se dá sem o suporte de uma consulta direta aos manuscritos – capaz de revelar nuances inapreensíveis pela reprodução fac-similada –, bem como não se pretende incontestar, visto que não dispomos de perícia paleográfica suficiente.

leitura de Colombini, como demonstra a imagem 8;

c) quanto ao vocábulo lido por Costa como “entendo”, no terceiro verso, notamos haver a mesma forma ascendente do <r> mencionada em a). A leitura legitima-se ainda pelas mesmas considerações a respeito da forma do <o> em posição final, tecidas em b);

d) finalmente, parece-nos clara a decifração do verbo lido por Colombini como “pode” ao final do terceiro verso. Conjecturamos que Costa o tenha transcrito na primeira pessoa do singular a fim de fazê-lo concordar com os verbos antecedentes, tendo o cuidado de inseri-lo entre colchetes, indicando assim tratar-se de leitura “duvidosa ou obscura”, conforme adverte a “Notação Tipográfica” do volume (*in* PESSOA, 1952, p. 21). Procedimento este de que, no entanto, prescinde ao fixar os outros vocábulos, levando-nos a questionar: se a leitura de “posso” lhe foi duvidosa, por que não seria a dos outros verbos?

Para além de sua natureza paleográfica, tais diferenças merecem ainda ser compreendidas ao nível do conteúdo poético em que emergem os versos aqui em causa, extraídos do poema cujo *incipit* é “O ateísmo”. A transcrição de Costa conforma o enunciado ao teor autorreferencial dos solilóquios nos quais Fausto debate-se com a sua “predestinação” a uma demasiada consciência do “mysterio”, que o torna inconciliável com a humanidade e o aprisiona em disquisições intermináveis. Colombini, por sua vez, direciona a “Ironia suprema do saber” ao saber-ele-mesmo enquanto fenómeno cujo objetivo virá sempre chocar-se com uma impossibilidade fundante. Isto é, o que em Costa apresenta-se como destino individual, torna-se em Colombini a definição do saber *per se*, universalizando assim a “ironia” que sobre ele recai.

Outro aspecto a destacar diz respeito à métrica, um dos elementos auxiliares ao estabelecimento de textos poéticos em verso (CAMBRAIA, 2005). O metro predominante ao longo de todo o *Fausto* – e no poema em questão – é o decassílabo branco, heroico ou sáfico, isto é, acentuado na 6^a e 10^a sílabas, ou na 4^a, 8^a e 10^a, respectivamente – possibilidades estas que incidem, conseqüentemente, sobre o ritmo do verso. Se tomarmos a edição Costa (PESSOA, 1952, p. 98), aplicando-lhe as cesuras necessárias à obtenção de dez sílabas poéticas, teremos o seguinte:

I/ro/ni/a/ su/pre/ma/ do/ sa/ber:
Só/ co/nhe/ço/ i/sso/ que/ não/ en/ten(do),

Só/ en/ten/do /que/ en/ten/der/ não/ po(sso)!

Em Colombini (PESSOA, 1986, p. 48), por seu turno:

I/ro/ni/a/ su/pre/ma/ do/ sa/ber:
 Só/ co/nhe/cer/ i/sso/ que/ não/ en/ten(de),
 Só/ en/ten/der/ o/ que en/ten/der/ não/ po(de)!

Ora, é possível notar que a primeira transcrição negligencia as variações canônicas do verso decassílabo, visto que os dois últimos versos, que aqui nos interessam especialmente, não apresentam acentuação heroica ou sáfica, nem mesmo constituem o chamado decassílabo imperfeito – cujas tônicas recaem na 4ª e na 10ª sílabas. O que nos leva a concluir que o texto não traduz o esmero técnico de Pessoa, amiúde preocupado com questões de metrificação, como demonstra Patricio Ferrari (2012) ao discutir a importância da métrica na edição da poesia pessoana. Na leitura de Colombini, por outro lado, obtêm-se dois decassílabos sáficos precedidos pelo heroico “Ironia suprema do saber”, igualmente transcrito por Costa. Preserva-se, assim, a unidade rítmica afeita ao caráter especular que Pessoa parece ter procurado imprimir aos versos, além de respeitar-se a própria forma do decassílabo, cultivado como verso característico (embora não exclusivo) do *Fausto*.

Fica evidente, assim, em que medida o sentido pode ser afetado pelo estabelecimento do texto, sobre o qual incidem variados métodos e contingências de leitura a cada edição. Se retornarmos ao segundo trecho supracitado, podemos mesmo dispensar a análise paleográfica que ensaiamos anteriormente e concentrar-nos apenas no contexto poemático em que surgem os versos:

E morrerei e deixarei
 Neste mundo *apenas uma vida*
Sem prazeres e *sem* gozo, *sem* amor –
 Só *imersa* em estéril pensamento
 E desprezo / / *da humanidade*.
 (PESSOA, 1986, p. 132)

A fixação empregada por Costa no terceiro verso – “Só prazer e só gozo, só amor,” (PESSOA, 1952, p. 115) – a rigor desfigurava o poema, que versa, propriamente, sobre a impossibilidade fáustica de amar, e que, aliás, foi por ele inserido no Terceiro Tema - A

Falência do Prazer e do Amor. Aqui, Fausto define a fronteira entre si e aqueles que alcançam a felicidade – “Alegres camponesas, raparigas alegres e ditosas” –, embora envolvidos em “inconsciências fundas”, e que por isso lhe provocam horror, a ele, em quem não nasce “nem sombra de alegria”¹¹⁴. Afirmando então a sua revolta diante da impossibilidade de sentir, Fausto lamenta a vida *sem gozo* e *sem amor* que o “estéril pensamento” lhe terá custado. Logo, a leitura de Costa contradiz o sentido geral do poema, que consiste na inadequação de Fausto à experiência sensível e, por extensão, à capacidade de amar, impedida pelo seu excesso de racionalização.

Ambos os casos, tratados aqui de forma sumária e a título de exemplo, dão conta dos problemas impostos à decifração dos papéis pessoais. Ao tomar determinada decisão, diante de logogramas cuja leitura se vê dificultada pela caligrafia de Pessoa, o editor está sujeito a intervir sobre o texto e corromper-lhe o sentido ou mesmo a forma, visto que suas opções incidem não apenas sobre aspectos linguísticos, mas também sobre elementos formais como a métrica e o ritmo. Intervenções semelhantes devem ser reconhecidas de acordo com o que Pedro Tiago Ferreira (2007, p. 30) define por “responsabilidade textual”, isto é: a participação ativa de diversos agentes durante o processo de transmissão de textos póstumos implica concluir que “todas as obras literárias publicadas têm múltiplos autores que nunca são reconhecidos como tal, entendendo-se, por ‘autor’, criador intelectual de um texto”. Noutros termos, “os filólogos *criam* textos que nunca chegariam a existir sem a sua intervenção” (FERREIRA, 2017, p. 30, grifo do autor)¹¹⁵, já que deles depende o acesso às obras nesta ou naquela forma, em casos como o de Pessoa, em geral, e do *Fausto*, em particular.

Com efeito, *Primeiro Fausto* constitui um esforço de revisão crítica do trabalho pioneiro de Eduardo Freitas da Costa, responsável pelas primeiras transcrições das garatujas

¹¹⁴ Como se sabe, esse é um tema recorrente na obra pessoana, exemplarmente desenvolvido no poema “Ela canta, pobre ceifeira”, cujo *topos* é o “confronto de um ‘eu’ com um ‘outro’, ao ar livre, [que] serve para pôr face a face, alegoricamente, a consciência e a inconsciência de si” (MARTINS, 2010, p. 232). Em estrutura antitética, o eu-lírico opõe, em um impasse irresolúvel, a “alegre inconsciência” da “pobre ceifeira” à sua própria consciência infeliz. Conclui Martins (2010, p. 233) que “não é só de razão ou de consciência que se trata, por oposição a sensação ou acção. É de uma razão que não pode senão raciocinar, de uma consciência que jamais se esquece do facto de ser consciente. Em suma, o que no ortónimo é inerradicável é a consciência da consciência”, desdobrada, pois, na figura de Fausto.

¹¹⁵ “Filólogo”, na acepção que lhe emprega Ferreira (2017), diz respeito aos revisores editoriais e críticos textuais enquanto agentes responsáveis pela edição de textos. Conforme ressalta, porém, todos aqueles que se dedicam à análise científica de textos – linguistas e críticos literários, por exemplo – podem ser considerados filólogos, visto que, *lato sensu*, a filologia compreende disciplinas cujo objetivo é “o texto e a sua escrita” (CASTRO *apud* FERREIRA, 2017, p. 37), embora possuam metodologias diferentes e tenham alcançado relativa autonomia desde o século XIX.

personas atribuíveis ao *Fausto*, muito embora Colombini a ele reserve o devido débito. Consideradas as circunstâncias em que se deu a sua “coleta do material”, as passagens discutidas talvez demonstrem a medida da contribuição de Colombini, consubstanciada não apenas na decifração de inéditos, mas na retificação de leituras prévias, pelo que adquire, por assim dizer, valor histórico no âmbito da transmissão textual do *Fausto*. Assim parece reconhecer quando afirma: “Apresento, pois, a compreensão dos textos que me foi possível [...]. Mesmo distante do ideal, julgo-a honesta e criteriosa o bastante para figurar, pelo menos, como um válido contributo à ‘exumação’ de alguns textos inventariados para o *Fausto*” (COLOMBINI, 1986, p. 12).

Tal esforço se prende, sobretudo, com a iniciativa de organizar o *Fausto* em atos e entreatos, visando a reconstruir uma possível dramaticidade a partir do *corpus* material e textualmente fragmentário preservado no arquivo pessoano. Para tanto, são ao menos três as premissas fundamentais de Colombini: i) os documentos do arquivo devem ser ordenados conforme uma dedução tanto mais aproximada quanto possível da intenção suposta do autor, que, conforme se conjectura a partir de alguns planos dramáticos, visava a um gênero específico ao escrever o conjunto de textos atribuídos e atribuíveis à rubrica vinculativa *Fausto*; ii) não sendo essa intenção mais do que suposta, visto que Pessoa deixou inacabado tal projeto e, ao que tudo indica, não reuniu os textos escritos sob qualquer ordem, o único meio de constituí-la está em ler os documentos à luz dos planos dramáticos expressamente atribuídos ao *Fausto*, compreendidos como instância capaz de certa estabilização do sentido, disperso na forma do arquivo, mesmo que nada garanta haver uma dependência textual efetiva entre os poemas e os planos; iii) por fim, em razão da existência de quatro planos não totalmente coincidentes, e tendo Pessoa neles mencionado não apenas um, mas três *Faustos*, a relação planos-textos existentes só pode estabelecer-se mediante um exercício interpretativo necessariamente subjetivo, em consequência de i) e ii).

Ora, a simples existência dos quatro planos dramáticos abrigados entre os papéis do *Fausto* representa, por si só, um desafio interpretativo e ecdótico que incide sobre a totalidade dos textos fáusticos até agora conhecidos. Se assumidos no horizonte do que Louis Hay (2007, p. 62) designa por “escritura programada”, isto é, caso a eles se atribua uma função integradora e imperativa direcionada aos textos *por escrever*, uma pergunta logo se insinua: que fazer dos textos escritos *ante quem*? Deve-se reconhecê-los virtualmente circunscritos

pelos planos e, assim, considerá-los parte do *corpus* ou, em caso contrário, tomá-los como textos alheios ao *Fausto* e excluí-los do mesmo? E a qual dos planos, em todo caso, deveria ser atribuída maior autoridade diante dos textos: ao mais antigo, ao mais recente, ou se deve julgar os quatro como variações ou lições de um mesmo plano e interpretá-los em bloco? Questões como essas de imediato atestam os embaraços suscitados a uma organização dramática do *Fausto*, que, para Pittella (2018, p. 22), não pode realizar-se senão como um “jogo de pura adivinhação”.

Colombini estava consciente de tais adversidades e as discutiu em pormenor no prefácio de *Primeiro Fausto*. O primeiro problema de que trata diz respeito ao fato de haver, entre os planos, menção a três *Faustos*. Um deles intitula-se, propriamente, “Plano dos 3 Faustos” (cf. *infra* Anexo II.2) e estabelece as “oposições” constitutivas de cada poema – entre a Inteligência e a Vida, entre o Desejo e a Realidade, entre Não-Ser e Ser, respectivamente –, tratando o “Primeiro Fausto” como “o atual, meio escrito”. Por conseguinte, tal plano leva Colombini (1986, p. 14) a questionar: “Aquele ‘o atual, meio escrito’ a que momento de tempo aludiria? Quais e quantos poemas estariam até então escritos?”.

A julgar pela cronologia dos suportes proposta pela edição Pittella, o plano citado terá sido escrito *c.* 1917, ou seja, à altura em que aproximadamente 90% dos textos fáusticos já estariam redigidos. Embora pudesse auxiliar na recolha dos poemas constituídos pela “Oposição entre a Inteligência e a Vida”, esse dado, porém, não bastaria para assegurar que, diante dos textos já escritos, Pessoa não pudesse vir a fazê-los migrar de um *Fausto* a outro: “[...] com que critério decidir se alguns dos textos constantes do inventário não se destinariam a um dos outros dois *Faustos*, mesmo que eventualmente Fernando Pessoa tivesse desistido de um plano tão arrojado quanto extenso?” (COLOMBINI, 1986, p. 14).

Tendo em vista que os poucos textos expressamente atribuídos contêm as rubricas “1º Fausto”, “Fausto” ou, simplesmente “F.”, isto é, como nenhum apresenta atribuição ao segundo ou terceiro *Fausto*, Colombini ressalva que tão somente Pessoa poderia decidir quais poemas seriam incorporados em um dos três projetos. Isto se, “quando de tal hipotética distribuição, mantida também hipoteticamente a organização dos poemas por três *Faustos*, julgasse adequados ou bastantes a tal fim os poemas que *então* tivesse escrito” (COLOMBINI, 1986, p. 15, grifo do autor).

Assim, desprovido de meios para estabelecer a datação de planos e poemas, a fim de supor a incidência de uns sobre outros caso a caso, e ciente de que tal cronologia não poderia certificar a atribuição inequívoca dos poemas, prerrogativa de que apenas Pessoa poderia dispor, Colombini resolve ater-se à “correlação planos/textos existentes” (COLOMBINI, 1986, p. 15). Em face da impossibilidade objetiva de subsumir os poemas neste ou naquele *Fausto*, decide tratá-los todos como pertinentes ao “Primeiro Fausto”, apoiado ainda no entendimento de que os textos contemplam o conteúdo planejado para os três *Faustos* e teriam, assim, tornado os planos indistintos. Por conseguinte, Colombini prescinde do “Plano dos 3 Faustos” e concentra-se em uma interpretação sintética da descrição dos atos previstos para o “Primeiro Fausto” nos planos restantes¹¹⁶:

1º acto – Conflito da Inteligência consigo própria
 2º acto – Conflito da Inteligência com outras Inteligências
 3º acto – Conflito da Inteligência com a Emoção
 4º acto – Conflito da Inteligência com a Acção
 5º acto – Derrota da Inteligência
 (PESSOA *apud* COLOMBINI, 1986, p. 17)

Acto I – Pensamento e sua dor (coro da tragédia)
 II – Procura da imortalidade
 III – Procura do amor para encher a vida mortal
 IV – Procura da ação intensa para (abstrair) a imortalidade e o amor
 V – Morte
 (PESSOA *apud* COLOMBINI, 1986, p. 18)

1. O cansaço de nada saber – *o elixir da ciência*
 2. Querer *saber*, conhecer a verdade
 3. Querer *conhecer* o amor, ou a vida
 4. Querer sentir a vida – abdicar da individualidade na vida
 5. Cansaço final – abdicação da individualidade na morte
 (PESSOA *apud* COLOMBINI, 1986, p. 19)

Segundo a leitura de Colombini, os atos terceiro, quarto e quinto esboçados em cada plano admitem uma afinidade digna de conciliá-los, visto que consistiriam, respectivamente, no conflito entre Fausto e a experiência amorosa, entre Fausto e a ação ou a realidade exterior – cujo desdobramento seria a sua inadequação à vida “comum” e, portanto, à sociabilidade em geral – e, por fim, quanto ao quinto ato, este trataria da morte como consequência da “derrota da inteligência”.

¹¹⁶ Enquanto preparava *Primeiro Fausto*, Colombini parece não ter tomado conhecimento da existência de outro plano (Anexo II.4), que destina a cada ato os seus personagens, inédito até a publicação do *Fausto* de Pittella.

No entanto, Colombini ressalta tratar-se de um esquema que comporta imprecisões decorrentes, sobretudo, do previsto para o primeiro e o segundo atos. Pois se o “Conflito da Inteligência consigo própria” coincide com o “Pensamento e sua dor”, por ser a inteligência incapaz de realizar o desiderato do conhecimento, o “cansaço de nada saber”, por sua vez, insinua um “elixir da ciência” que em muito ampliaria o escopo do ato, já demasiado abrangente: “[...] de um lado, o pensar voltado para si mesmo [...]; de outro, a imantação pela Ciência, mesmo que não a tomemos como ‘saber que se adquire pela leitura ou meditação’ e sim como ‘conjunto organizado de conhecimentos relativos a um determinado objeto’” (COLOMBINI, 1986, p. 22). A saída estaria em recolher os textos relativos ao “mistério do Mundo (tema geral, aliás, da obra inteira, pois que é o tema central da Inteligência)” (PESSOA *apud* COLOMBINI, 1986, p. 22), levando tal abrangência ao ponto de, no limite, turvar a distinção do que, sendo parte do todo, faz-se contudo específico do I Ato.

Por seu turno, o segundo ato concerne ora ao “Conflito da Inteligência com outras inteligências”, ora à “Procura da Imortalidade”. Colombini nota que “Querer saber, conhecer a verdade” também pode coadunar tanto com o “elixir da ciência” quanto com a “Tentação da Ciência” previstas para o primeiro ato no “Plano dos 3 Faustos”. O “Conflito da Inteligência com outras Inteligências” admitiria ainda entender “‘outras inteligências’ como configuráveis por formas de pensamento, claras ou subentendidas, com que a mente de Fausto se defrontasse, e não especialmente por pessoas concretas” (COLOMBINI, 1986, p. 22-23). Mais uma vez, os planos admitem diversas nuances e contradições que bloqueiam uma interpretação unificada, bem como induzem porventura a uma indefinição das fronteiras entre os atos.

Quanto aos entreatos, as dúvidas são de igual importância, pois o único plano que os menciona (cf. *infra* Anexo II.3) demonstra que Pessoa estava incerto de sua natureza: “Um dos principais estudos a fazer aqui é o da natureza dos extractos” (PESSOA, 2018, p. 345). Todavia, Colombini a eles destina poemas que consistam em “comentários líricos aos atos” (COLOMBINI, 1986, p. 24), conforme prevê o plano citado. Pessoa ficou por decidir, porém, o *corpus* de cada qual, de maneira que o editor procedeu à recolha de poemas líricos (rimados todos, a maioria em redondilha maior ou menor) que se lhe afigurassem afeitos aos atos precedentes e parecessem resumi-los.

Esse plano, o mais substancial dentre os quatro conhecidos, foi escrito *c.* novembro de

1918, conforme a cronologia dos suportes estabelecida na edição Pittella (PESSOA, 2018, p. 344-346). Ainda que seja, com efeito, o mais detalhado, ou o mais extenso de todos, a sua existência não é suficiente para elidir os problemas de uma organização dramática (póstuma) do *Fausto*, pois mantém em suspenso decisões que Pessoa ainda não havia tomado ao menos até a sua redação, como demonstra ao tratar do terceiro entreato: “[...] lírico também, é difícil de determinar que orientação tenha” (PESSOA, 2018, p. 345). Em suma, trata-se de um plano que fornece, apenas “aproximadamente quanto aos detalhes, o âmbito dramático do Primeiro Fausto” (PESSOA, 2018, p. 346).

De acordo com Pittella, há, portanto, três maneiras possíveis de se interpretá-lo:

a) Pessoa teria um plano mental desde 1907-1908, mas não o escreveu até 1918; b) em 1918, Pessoa reviu todos os poemas e fragmentos do seu *Fausto* e escreveu uma explicação, *a posteriori*, de tudo o que já tinha feito; c) em 1918, Pessoa fez um plano do que ainda queira fazer, incluindo não um, mas três *Faustos*, e os textos já escritos não seriam necessariamente todos aproveitados, ou poderiam ser incluídos num ou noutro *Fausto* (PITTELLA, 2018, p. 23).

Julgamos improcedente a primeira opção, visto que, por um lado, é improvável que Pessoa, tão afeito às listas e planos, se mantivesse a escrever ao longo de dez anos um poema do gênero dramático ancorado tão somente em um “plano mental”, a não ser que apenas em 1918 houvesse decidido tratá-lo como drama, o que a existência de planos mais antigos de pronto desautoriza a pensar. Basta lembrarmos que o primeiro plano conhecido (cf. *infra* Anexo II.1) é de c. 24-6-1915, quando, ainda segundo a edição Pittella, já teriam sido escritos 96 dos 119 poemas portugueses, três dos quatro poemas ingleses e 64 dos 82 textos sem atribuição expressa, mas que o editor integra no volume por semelhança temática ou formal com os textos atribuídos ao *Fausto* (*in* PESSOA, 2018, p. 341).

Parece-nos, pois, que o plano de c. 1918 conjuga as duas interpretações apontadas por Pittella em b) e c). Tendo Pessoa já escrito à altura dois planos, teria então “explicado” o conteúdo do drama consoante o que estava “feito” e, ao mesmo tempo, esboçado aquilo que haveria por escrever, sem que, ao fim, apontasse quais poemas se destinariam aos atos correspondentes, o que afinal implica tomá-los (aos textos) somente como *potencialmente* atribuíveis ao *Fausto*.

Logo, entre o reconhecimento dos poemas e fragmentos como partes pertencentes a

uma totalidade textual chamada *Primeiro Fausto* e a sua organização dramática por atos e entreatos, é impossível escapar, como reconhece Colombini (1986, p. 26), a “boa dose de subjetividade, que o bom senso exige não seja confundida com arbitrariedade”. A ressalva é justa, pois, conforme argumenta, apenas na hipótese de Pessoa ter organizado o *Fausto* sob uma ordem definitiva é que tal intervenção se classificaria como arbitrária, já que violaria a intenção autoral ao substituí-la pela do editor. O que equivaleria, por exemplo, a publicar, sob o título *Mensagem* ou *O Guardador de Rebanhos*, livros que contenham outra disposição interna dos poemas a despeito daquela fixada por Pessoa. No caso presente, entretanto, “o que temos é, de um lado, um conjunto de textos, selecionados previamente como destinados ao *Fausto*, e, de outro, ‘Notas para um poema dramático sobre o Fausto’” (COLOMBINI, 1986, p. 26), as quais, como vimos, oferecem apenas uma aproximação do que *viria a ser* o drama caso Pessoa o houvesse concluído e/ou organizado.

Noutras palavras, diante da ambígua realidade genológica do *Fausto*, Colombini põe sob reserva a organização por si próprio realizada, posto que, como adverte, uma questão torna-se imperativa: “[...] em que medida o conflito fáustico, tal como o concebeu Fernando Pessoa, reclamaria de fato um suporte dramático no sentido tradicional?” (COLOMBINI, 1986, p. 25). A pergunta incide, pois, não sobre a relação entre os textos e os planos – que se encontra assim tacitamente suspensa –, mas sobre a possível dramaticidade inerente aos poemas e fragmentos *per se*. A hipótese avançada por Colombini para se pensar o drama fáustico coincide com a de Manuel Gusmão (1986), a saber: o *Fausto* pessoano testemunha uma impossibilidade de gênero radicada na onipresença de uma voz única que bloqueia qualquer ação, em uma espécie de monólogo permanente cujo tema é a angústia do Mistério e de outros absolutos, impedindo o desenvolvimento de conflitos que não sejam vividos senão interiormente pelo protagonista. Colombini (1986, p. 25) argumenta, em chave semelhante, que “a verdadeira ‘ação’ do Fausto [...] consiste na mobilidade da palavra que expõe o lancinante drama do símbolo Fausto/Homem/Pessoa, em seu doloroso afã de ponderar a ‘gravidade misteriosa de existir’”¹¹⁷.

¹¹⁷ *O Poema Impossível: o Fausto de Pessoa*, livro pioneiro de Manuel Gusmão, derivado de sua tese de licenciatura (defendida em 1970), foi publicado em janeiro de 1986, ao passo que o *Primeiro Fausto* editado por Colombini veio a lume em dezembro do mesmo ano. Segundo o crítico, em formulação que de imediato relaciona-se à de Colombini: “A única acção neste poema dramático é a de falar, a de escrever uma voz, e a dessa voz que, escrita, se exerce. [...] Falar não é uma acção que se mova sobre gestos ou que a eles conduza. Antes se constitui sobre (com) a ausência e a impossibilidade deles” (GUSMÃO, 1986, p. 148-49). É de se notar,

Daí que Colombini pondere se o *Fausto* pessoano de fato reivindicaria o suporte dramático tradicional, associando-o antes ao conceito de teatro estático, cujo modelo é *O Marinheiro*. A intuição crítica do editor justifica-se ao lembrarmos a definição dada por Pessoa (2005, p. 283) ao teatro estático:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações.

Com efeito, há aqui uma definição coerente com o *Fausto*, ressaltado o fato de que neste não há “criação de situações” – à exceção de cenas como a da Taberna ou dos diálogos de Fausto com Maria, com o Velho ou com discípulos, que entretanto revelam, para Gusmão (1986), a existência de uma única voz intransitiva e insularizada na figura de Fausto. Segundo defende Flávio Penteado (2021, p. 37), o que o teatro estático põe em jogo é a “deteatrização” do gênero dramático tradicional, ao subverter os seus princípios básicos, quais sejam, “o encaminhamento básico da ação, a concatenação da fábula e do diálogo ou, ainda, o delineamento de personagens claramente discerníveis umas das outras”. No entanto, a conclusão a que se deve chegar, conforme argumenta o autor, não é a de que tais textos sejam “pouco teatrais”, senão que neles a estrutura básica do teatro se encontra subvertida *positivamente*, no âmbito de um processo de renovação teatral contemporâneo a Pessoa e do qual este teria assim tomado parte.

Como nota Kenneth D. Jackson (2010), a técnica literária pessoana consistia justamente na subversão dos grandes gêneros tradicionais, transformando-os em “gêneros adversos” por meio de tensões entre forma e conteúdo, linguagem e sentido, texto e autor etc. Trata-se, pois, de exercer cada gênero à sua revelia, ou seja, praticá-lo a contrapelo da tradição e, conseqüentemente, pôr em revista a prática literária ocidental e suas convenções formais. Jackson não se ocupa especificamente do *Fausto* em seu estudo, mas parece-nos que o conceito de “gêneros adversos” se lhe aplica perfeitamente, bem como o de “deteatrização”,

portanto, a contemporaneidade de dois pontos de vista tão afins e que vieram a ter, em seu núcleo, grande receptividade na crítica especializada sobre o *Fausto* pessoano.

proposto por Penteado, que também não toma o *Fausto* como objeto específico de reflexão, concentrando-se antes em *O Marinheiro*, *Salomé* e *A Morte do Príncipe*. Dito isto, faz-se claro que o caráter dramático do *Fausto* merece ser avaliado em um horizonte mais amplo, que envolva as outras produções “teatrais” pessoanas e considere as ideias de Pessoa sobre o drama enquanto gênero, debate este que por ora não nos compete aprofundar.

Conforme dizíamos, Colombini estava consciente dos impasses sucessivos à leitura do *Fausto* que propunha, e os enfrentou tendo por critério interpretar a descrição dos atos esboçada por Pessoa nos planos dramáticos, por si só dubitativa. Assim, visando à organização interna de cada ato, dispôs, para o primeiro, de poemas e fragmentos “cuja tônica fosse a consciência do mistério do mundo e que apresentassem (para mim) caráter abstrato e intelectual” (COLOMBINI, 1986, p. 28). Haja vista que, em geral, todos os textos possuem teor semelhante, Colombini (1986, p. 28) integra ao I Ato aqueles que tematizam: “a) a *sensação* baudelairiana da correspondência entre o mundo material e outras realidades mais profundas, que apontem para o mistério cósmico”, dentre os quais pode-se colher, como exemplo, o seguinte excerto:

*Outro mistério – o de vários seres –
Formas, talvez, dum mesmo que os transcende
Compreendendo-me / / por serem
Profundamente o mesmo. [...]
(PESSOA, 1986, p. 43) [BNP/E3 30-9]*

Igualmente, recolhe poemas e fragmentos cujo tema é “b) a sensação de um tremor metafísico, que percorre a alma de Fausto, impregnando-a de um terror feito de impotência e intuição de um segredo tanto mais inatingível quanto mais inenfretável [*sic*]” (COLOMBINI, 1986, p. 28):

*É abismadamente curioso
E transcendentemente negro e fundo
Ver os seres, os entes mover-se,
A ser, a / / , a falar, a / /
Na luz e no calor; e neles todos
Um mistério que torna tudo negro
E faz a vida horror incompreendido.*

*Uma noite de Tudo que é um Nada,
Um abismo de Nada que é um Tudo.*

(PESSOA, 1986, p. 45) [BNP/E3 29-129]

Outros, ainda, nos quais se revela “c) a impotência de traduzir em palavras o sentimento de tal horror” (COLOMBINI, 1986, p. 28):

*Quantos o sentem, quantos ao ouvir-me
Estar aqui compreenderão
Íntima e interiormente, ouvindo n'alma,
A alma da minha voz?
A expressão
Fez-se para o vulgar, para o banal:
A poesia torce-a e dilacera-a;
Mas isto que eu em vão impor-lhe quero,
Transcende-lhe o poder e a sugestão.*
(PESSOA, 1986, p. 42) [BNP/E3 29-59, 60]

Bem como aqueles em que se faz presente “d) a decorrente auscultação da alma do Universo, que inclui a reflexão sobre a essência dos seres, de Deus e do Absoluto” (COLOMBINI, 1986, p. 28):

*Apareceu-me o universo inteiro
Do misterioso avesso... E eu vi
O outro-lado das cousas, não das cousas
Aparentes apenas, mas o outro
Lado até do Essencial, do Inaparente,
Do além divino e do divino em Deus...*
(PESSOA, 1986, p. 59) [BNP/E3 29-68]

E, por fim, os que evidenciam “e) o sentimento misto do orgulho de ter penetrado além das aparências e da dor de só ter aprofundado o mistério, cuja essência paira além do Pensamento” (COLOMBINI, 1986, p. 28):

*Como varia
A normalidade, a inteligência,
A vontade, o / / de um a outro,
Assim varia em todos a intuição
Do universal mistério. Sentem todos,
Uns vagamente, outros conscientemente,
O mistério, mas eu mais que todos.*
(PESSOA, 1986, p. 39) [BNP/E3 30-7]

*Concordar não posso
Em que alguém mais do que tenha sentido
O mistério completo do universo –*

Completo e profundo.
(PESSOA, 1986, p. 51) [BNP/E3 30-68]

Colombini (1986, p. 28) adverte, entretanto, que tais itens não constituem blocos monolíticos, mas sim entrecruzam-se, “sendo constantemente retomados diversos aspectos do mesmo mistério, o de existir e ser”, tema geral do I Ato. Ao II Ato, por seu turno, destina os poemas e fragmentos que versam sobre o temor da morte, encarado como o “temor de, pela transição, ir ao encontro de um Mistério maior que a Vida” (COLOMBINI, 1986, p. 29):

*Quem sabe se morrendo eu passarei
Apenas para outro grau de ignorância (,)
Outra forma do mesmo atroz mistério,
Outro e novo mistério enfim o mesmo?
[...]
Ah, não morrer, e não morrer nunca, ainda
Que me quebrassem¹²⁶ dores todo o corpo,
Que grão a grão da carne endurecida
Apodrecesse em mim... Tudo, tudo, tudo...
Mas ficar-me a vida! Nunca ir
Ao encontro do abismo do Possível
Onde apesar de tudo talvez haja
A Verdade...
(PESSOA, 1986, p. 105-106) [BNP/E3 30A-3]*

Quanto ao III Ato, reserva-lhe Colombini os poemas que têm por tema o amor – ou, antes, a sua impossibilidade vivida por Fausto. Em uma nota referente ao “Primeiro Fausto – Acto terceiro”, transcrita por Eduardo Freitas da Costa na edição *princeps*, e que Colombini retoma, escreve o poeta que:

A desilusão de Fausto é de três espécies: (1) verifica, no facto de que Maria o ama, em parte sem saber por quê e em parte por qualidades que lhe supõe e ele não tem, que *o amor é cousa que não se pode querer compreender e entre o qual e ele há um abismo profundíssimo*; (2) verifica, na sua incapacidade de não só compreender o amor, como até de o sentir, ou, talvez melhor, de se sentir sentindo-o, que esse abismo que existe entre ele e o amor *começa por ser um abismo que existe entre ele e ele-próprio* (PESSOA *apud* COLOMBINI, 1986, p. 30).

Para Colombini (1986, p. 30-31), a nota implica reconhecer a impossibilidade de amar não apenas em relação a Maria – que Fausto simplesmente não *saberia* amar –, mas em si mesma, isto é, como a manifestação de sua “falta de empatia” e amor para com a própria humanidade (ou seja, sua misantropia) “e pelo horror *metafísico* do contacto carnal [...]. No

fundo, incapacidade de amar, sair de si para o Outro, abandonar os meandros de si mesmo para o encontro de outra individualidade, respeitada como sujeito na relação”. Por conseguinte, inclui no III Ato tanto os diálogos com Maria, quanto todos os textos em que contemplou a impossibilidade de um relacionamento afetivo *tout court*, não importa qual seja o objeto de tal amor frustrado:

*Nada sinto em mim que nasce, surja
E vá d'encontro ao seu amor. Não posso
Fazer erguer em mim um sentimento
Que dê as mãos àquele. [...]
[...]
Quero falar ternura e não o sei.
Tenho a alma fria – oh amor! é impossível*
(PESSOA, 1986, p. 148-149) [BNP/E3 29-123^v]

*Há entre mim e a humanidade um golfo,
E esse golfo está dentro do meu ser.¹⁴⁷*
(PESSOA, 1986, p. 128) [BNP/E3 30-36]

E eu tenho do alto orgulho a timidez
E sinto o horror a abrir o ser a alguém,
A confiar nalgum. Horror eu sinto
A que perscrute alguém, ou levemente
Ou não, quaisquer recantos do meu ser.
(PESSOA, 1986, p. 139) [BNP/E3 29-91^r]

No IV Ato, por sua vez, Colombini (1986, p. 32) integra os poemas que contêm, “[...] de um lado, a tentativa de dissolver a vida na ação intensa, a que Fausto se devota [...]; de outro, o início do desejo de diluir na inconsciência da morte”. Para tanto, recolhe os diálogos entre Fausto e o velho, os que se dão na Taberna, além dos que “contivessem indícios de que um longo percurso já se cumprira, deixando como rescaldo apenas amargura e desolação” (COLOMBINI, 1986, p. 32):

Folgaria
De encher num dia, *numa hora*, num trago,
A medida dos vícios, inda mesmo
Que fosse condenado eternamente –
Loucura! – ao tal inferno,
A um inferno real.²⁰⁴
(PESSOA, 1986, p. 171) [BNP/E3 29-75]

Um cansaço violento e desmedido
De existir e sentir-me aqui, e um ódio
Nascido disto, vago e horroroso,

*A tudo e todos, por não saber
A causa exata de tudo*²⁰⁵
(PESSOA, 1986, p. 172) [BNP/E3 29-95]

Não obstante, segundo Colombini (1986, p. 33), temas como a dor, angústia, impossibilidade de transcendência e horror ao Mistério perpassem todos os poemas, decide por coligar no V Ato, finalmente, os fragmentos e poemas nos quais se intensifica a “a aspiração à Morte, em cujo abraço Fausto deseja adormecer, sem sonos nem sonhos, e sem jamais despertar”, num desdobramento do cansaço observado no ato precedente:

*Sufoco em alma! Suma-se-me a vida
E a consciência e eu deixe de pensar
De fitar o mistério e sem querer
Compreender-lhe o horror! Abra-me o sonho
Ou a loucura a tenebrosa porta,
Que a treva é menos negra que esta luz.*
(PESSOA, 1986, p. 202) [BNP/E3 29-26]

A despeito de os planos não mencionarem Prólogo ou Epílogo para o *Fausto*, Colombini os organiza, dispondo no início do I Ato o poema “A inocência perdida”, rimado como os que constam dos entreatos; fazendo as vezes de Epílogo, por seu turno, decide por reunir poemas que, a princípio, “sugerissem atmosfera de passagem para um eventual refrigério” (COLOMBINI, 1986, p. 33), também rimados. No entanto, o poema “Uma voz como um suspiro”, cogitado por Pessoa para representar o “Fim de tudo” e que, portanto, Colombini destina a encerrar o volume, suspende qualquer solução do “Conflito da inteligência consigo própria” ou da impossibilidade de conhecer em que reside o drama fáustico:

*Quem sabe se ainda
Não é mais profundo
Do que pensaste
O vazio do mundo!*

*Quem sabe! Quem sabe!
Horror! ai horror!
Se também sonhaste,
Voraz pensador!*

*Mais frio, mais (doudo)
O mistério será
Do que tu olhaste!*

Se ainda haverá

Além do além

Horror mais horror!

Também deliraste

*Oh monstro de Dor!*²⁷⁹

(PESSOA, 1986, p. 216-217) [BNP/E3 30-83]

Logo, o fim de *Primeiro Fausto* reconduz ao problema fundante do drama. Não há, com efeito, qualquer “refrigério” no fim do percurso, mas apenas a promessa de um “Além do além” no qual o horror do mistério se faça reiterado. Afinal, conforme o plano de c. 1918, “o conjunto do drama representa a luta entre a Intelligencia e a Vida, em que a Intelligencia é *sempre* vencida” (PESSOA, 2018, p. 344, grifo nosso). Colombini (1986, p. 34) reconhece, assim, que o Epílogo “não põe fim à inquieta e cruciante peregrinação de Fausto em busca da força e da plenitude existenciais, mas, imergindo-o em completa insegurança metafísica, inscreve-o no restrito círculo da perplexidade e da frustração da aventura humana”.

Como vimos, o critério de organização seguido por Colombini não pôde prescindir da “boa dose de subjetividade” que naturalmente mediou a sua leitura dos poemas e fragmentos, a fim de adequá-los aos planos dramáticos encontrados no arquivo pessoano. Procurou o editor, desse modo, atender legitimamente à intenção expressa por Pessoa, embora esta não possa ser subscrita simplesmente a partir dos planos, visto que a sua existência apresenta ao menos dois problemas: as divergências entre as descrições dos atos, que abrem margem a variadas interpretações, e a impossibilidade de atribuição inequívoca dos textos aos (supostos) atos respectivos, da qual decorreria, ainda, a probabilidade não desprezível de haver textos que Pessoa excluísse do *corpus* numa hipotética publicação em vida do *Fausto*. Em tal cenário, afirma Colombini (1986, p. 26-27):

Os textos são os únicos dados rigorosamente objetivos à minha frente. Constituem o símile dos fatos ou fenômenos observados pelo cientista. Textos como os do *Fausto* são dados linguísticos. Organizar a todos por esta ou aquela forma implica, portanto, uma qualquer subjetividade, mesmo quando a postura se pretendesse a mais objetiva ou “científica” possível. Subjetividade, insista-se, enquanto estabelecimento de critério pelo qual se empreenda uma “leitura” relacionante de dados cuja única objetividade, por sua vez, consiste na existência material [...]. Da leitura de cada um deles, com a compreensão que se lhe dê, dependerá a natureza das relações a estabelecer. Tais relações, uma vez firmadas mediante certa ordenação, vêm constituir um novo texto, oferto à apreciação dos leitores.

A passagem ratifica a consciência de Colombini quanto ao caráter necessariamente subjetivo e, portanto, “criativo”, da mediação editorial de obras como o *Fausto*. Os próprios manuscritos, enquanto instância materialmente “objetiva”, exigem, por um lado, a decifração adequada dos signos neles inscritos, ao passo que por vezes são mesmo ilegíveis em alguns trechos, ou admitem, em outros, duas ou mais transcrições. Como afirmamos no início desta subseção, com base em Portela e Silva (2015), é de fato a performance da leitura que transformará determinados “dados” ou “fenômenos” linguísticos num *texto*, e as diferentes leituras, empreendidas no âmbito da crítica textual, o farão apresentar-se segundo uma ideia específica de *obra*.

Colombini (1986, p. 27) adverte, enfim, que o seu trabalho não foi presidido pela intenção de reconstituir em definitivo “[...] o que, parece-me, jamais chegou a ser íntegro [...]. Viso apenas à apresentação dos textos coligidos, submetidos a uma ordenação por atos, com a consciência de que ela instaura uma das muitas ‘leituras’ possíveis”. Tal ressalva parece-nos pertinente, por reservar ao *Primeiro Fausto* de Colombini o seu estatuto verdadeiro, que consiste em *uma* leitura dos poemas e fragmentos orientada pelo princípio dramático, assim como o “Primeiro Fausto” de Eduardo Freitas da Costa é uma leitura temática dos mesmos. Ao levantá-la, Colombini abre mão, portanto, de suplantar o autor na tarefa que apenas a ele caberia, ou seja, “integralizar” o *Fausto* numa totalidade fixa – embora seja, efetivamente, o que busca fazer, pois de outro modo se absteria de editá-lo. E, por outro lado, inscreve a sua edição num horizonte algo colaborativo, quase a convocar futuras leituras desse que, nas palavras de Manuel Gusmão (1986), é um poema não somente inacabado, mas inacabável.

II.2.3 *Fausto* – Tragédia Subjectiva (Fragmentos) (1988)

No contexto da passagem do centenário de nascimento de Fernando Pessoa, celebrado em junho de 1988, Teresa Sobral Cunha¹¹⁸ publica o seu *Fausto* – Tragédia Subjectiva

¹¹⁸ Cumpre destacar o relevante contributo de Teresa Sobral Cunha (1943) em prol da edição da obra pessoana, tendo sido responsável, ainda, com Maria Aliete Galhoz, pela recolha e transcrição de texto da primeira edição do *Livro do Desassossego* (organizado por Jacinto do Prado Coelho), publicada pela Ática em 1982. Em 1991 e 1992, publicaria uma edição do *Livro* sua inteira responsabilidade, sob a chancela da Presença, que teve, até o presente, duas novas versões substancialmente revisadas, de 2008 e 2013, ambas publicadas pela editora Relógio d’Água.

(Fragmentos)¹¹⁹, pela casa editorial Presença, fruto de pesquisa realizada com subsídio do Instituto Português do Livro e da Leitura no primeiro semestre do ano anterior. Num esforço semelhante ao de Duílio Colombini, Cunha visa à reconstituição do drama fáustico em cinco Actos e quatro Entreactos, também dispondo, para tanto, dos planos dramáticos como um grau zero do ordenamento textual¹²⁰. Os resultados a que chega, porém, configuram-se sobremaneira distintos, uma vez que decorrem, inevitavelmente, de outra leitura estruturante das relações a estabelecer entre os textos e os planos, que, como vimos, não admitem uma abordagem unívoca.

Embora menos minucioso, o prefácio editorial de Cunha, intitulado “Nota à edição”, dá conta de preocupações bastante afins àquelas expostas por Colombini na “Introdução” ao seu *Primeiro Fausto*. A principal delas, de que se ocupa com algum vagar, compreende os percalços impostos à organização de um texto nas condições em que se encontra o *Fausto* no arquivo pessoano, cuja fragmentariedade e inacabamento bastam para afastar qualquer possibilidade de uma edição definitiva, conforme temos comentado ao longo deste capítulo.

Na ausência de um conjunto previamente fixado pelo autor e, por conseguinte, investido de um estatuto realmente *definitivo*, o editor não pode, no entanto, isentar-se da imposição de atribuir uma forma que articule os poemas e fragmentos numa estrutura qualquer, entre tantas possíveis. Sendo assim, Cunha (1998, p. XVIII) cogita como dispositivo suplementar à organização do *Fausto* o conhecimento da cronologia dos processos de escrita desse *work in progress* enquanto via de acesso a um “trajecto rudimentar que contribuisse para a compreensão do conjunto complexo e problematizante que este é”. Todavia, ressalta que o critério cronológico não poderia subsidiar exclusivamente a organização, tendo em vista que “para as publicações em vida do poeta o momento genesíaco não funcionou como fio condutor” (CUNHA, 1988, p. XVIII). O que de fato se comprova, por exemplo, em *Mensagem*, no qual se sucedem poemas de datação não consecutiva.

¹¹⁹ A edição seria reimpressa em 2013, sob a chancela da Relógio d’Água. *Fausto – Tragédia Subjectiva* (Fragmentos) foi publicado também no Brasil, porém com a supressão do prefácio de Eduardo Lourenço e das reproduções fac-similares constantes da edição portuguesa (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991).

¹²⁰ O surgimento, em um intervalo relativamente curto, de duas edições que se propõem a tarefa similar é um dado digno de atenção. Para Pittella (*in* PESSOA, 2018, p. 387), tal coincidência testemunha certa “sinergia de interesses dos dois lados do Atlântico”, que poderia ter resultado em colaboração se os editores tivessem tomado conhecimento do trabalho mútuo em tempo oportuno. No entanto, Cunha (1988, p. XVII) esclarece ter procedido à sua edição “ainda no desconhecimento” daquela preparada por Colombini, cujo *Primeiro Fausto*, aliás, esteve em organização desde 1976.

Por outro lado, a escassez de documentos datados – dez apenas, dentre os mais de 200 – impunha-se como o obstáculo material a uma organização nesses termos, motivo pelo qual Colombini também descartara a cronologia como princípio ordenador do *Fausto*. Segundo Carlos Pittella (*in* PESSOA, 2018), que buscava levá-lo a cabo em sua edição (cf. *infra* II.2.4), a parca quantidade de edições crítico-genéticas da obra pessoana à altura em que os dois editores preparavam os seus *Faustos*, além dos insuficientes recursos tecnológicos então disponíveis, compunham o pano de fundo da recusa mútua à disposição dos fragmentos conforme o percurso temporal da escrita.

Se esse não poderia ser o critério único da organização, não significa, porém, que Cunha o tenha descartado por inteiro, pois a sua leitura do *Fausto* reside precisamente na constatação de que há uma *cronologia poética* testemunhada nos manuscritos, ainda que estes, em sua maioria, não tenham sido identificados pelo autor com um tempo concreto. Assim, definindo os anos de 1908 a 1933 como prováveis limites do processo de escrita¹²¹, afirma que “a presença do *Fausto* começou a habitar Pessoa no limiar dos vinte anos [...] e prosseguiu numerosa, embora divergindo da primeira matriz estrutural, durante a grande exultação heteronímica e nos anos que lhe foram proximamente subsequentes” (CUNHA, 1988, p. XIX). Na ruptura entre uma primeira “matriz estrutural” e os poemas que a ultrapassam – ou mesmo negam – é que estaria o fio condutor da criação fáustica, rastreado então por Cunha.

Essa matriz fundante remete ao que por certo terá sido a intenção primeira de Pessoa ao iniciar a escrita do *Fausto*, isto é, o projeto de medir-se com Goethe, enraizado no “juvenil anseio de emular a sua grandeza, propondo-se o poeta a constituir uma réplica, em português, à majestosa saga do romantismo germânico” (CUNHA, 1988, p. XIX). A despeito de o *Fausto* goetheano não constituir a única referência para o poema de Pessoa (cf. *supra* I.1.4), é inegável que a menção a um *Primeiro*, *Segundo* e *Terceiro Fausto* nos planos e listas editoriais revela o projeto continuado de uma tal réplica pessoana ao Mestre de Weimar¹²², que

¹²¹ A data mais recuada diz respeito ao caderno em que Cunha identificara dois poemas fáusticos, utilizado, segundo ela, entre 1907 e 1909. Trata-se do caderno BNP/E3144M, que apresenta testemunhos de 29^r a 30^v e de 41^v a 42^r (cf. poemas 55 e 56 da edição Pittella e respectivas notas, *in* PESSOA, 2018, p. 12-129, 469-471). O ano de 1933, por seu turno, remete ao documento BNP/E3 29-16, datado de 20/10/1933, que apresenta o último texto com datação atribuída pelo autor (PESSOA, 2018, p. 257).

¹²² Com efeito, essa ideia parece persistir enquanto dura o processo de escrita do *Fausto* pessoano, visto que a última lista editorial a mencionar um *Terceiro Fausto* (BNP/E3 51-89^v) terá sido elaborada *ad quem* 14/2/1933,

escrevera “somente” dois *Faustos*, se não levarmos em conta o *Urfaust*, primeira versão da tragédia posteriormente revogada pelo poeta alemão¹²³. A esse primeiro impulso criativo corresponderiam, segundo Cunha (1988, p. XX), “os poemas que mais sinais de enquadramento cênico contêm e mais cripto-goetheanos se apresentam”, isto é, aqueles em que Fausto surge em seu laboratório ou diante do “povo alegre”, além dos “embrionários diálogos” com os discípulos e com Maria, ou, ainda, as cenas na Taberna, “bem evocadoras da atmosfera de Auerbach”.

No entanto, isso que seria a “matriz estrutural” do poema, planejado, portanto, como um drama pelo autor, se vê confrontada por um tipo de discurso que ao mesmo tempo a preserva – sob o tema abrangente da “tragédia do conhecimento” – e nega sua possibilidade de se efetivar em uma forma dramática tradicionalmente concebida. De modo que os planos em que Pessoa detalha, não sem dúvidas, o teor dos atos e entreatos do que seria o drama, “são as únicas indicações organizacionais de que dispomos para uma considerável massa textual que contém, e largamente extrapola, a intenção fáustica do início” (CUNHA, 1988, p. XIX, grifo nosso). Assim, conforme se desenvolvia a tragédia do *Fausto* pessoano,

Cada vez mais a veemência da dicção, ontológica e metafísica, deste seu modo de discorrer, o arredava de herói situado, mesmo que precariamente, num tempo e num espaço; cada vez mais a impossibilidade de *ser* com os outros impunha ao poeta-personagem a consciência da sua radical singularidade e lhe inviabilizava a comunicação interlocuíal donde o diálogo mana e outras figuras se fixam. A preocupação dramática obediente a um desenho (desígnio) prévio, vai-se esbatendo em favor duma deriva de tipo filosófico tão ortonimamente Pessoa doutros momentos poéticos que o “monólogo prolongado e analítico” substancia (CUNHA, 1988, p. XX, grifo do autor).

Trata-se, pois, como também notara Duílio Colombini, da qualidade monológica do *Fausto*, que afinal se sobrepõe aos poemas de maior estatuto “cênico”, por mais problemática que possa ser essa designação. Em chave semelhante, porém de maneira mais específica,

segundo a datação proposta pela edição Pittella (cf. anexo 105 e respectiva nota, in PESSOA, 2018, p. 364, 545), sendo contemporânea, portanto, do último poema datado por Pessoa (cf. *supra* nota 85).

¹²³ Segundo Marcus Vinicius Mazzari (2016, p. 13), Goethe escreveu *Urfaust* (em tradução literal, “Fausto Zero” ou “Fausto Original”) entre 1772 e 1775, conforme os preceitos do movimento pré-romântico *Sturm und Drang* (“Tempestade e Ímpeto”), ou seja, “em linguagem arrebatada e vigorosa, mais empenhado em conferir expressão poética às visões de seu gênio indômito do que em construir uma organização coerente do conjunto, em estabelecer a lógica do conjunto”. Ao firmar-se definitivamente em Weimar, em 1775, Goethe faz leituras do poema nos círculos da corte, com calorosa recepção, mas destrói o manuscrito anos mais tarde. Apenas em 1887 viria a ser descoberta uma cópia feita por Luise von Göchhausen a partir dos originais, publicada então pelo pesquisador Erich Schmidt sob o título *Urfaust*.

Cunha refere o conflito entre essas duas linhas de força como um estorvo à organização dramática dos fragmentos fáusticos, uma vez que haveria ali, a rigor, dois *Faustos* distintos – um com maiores afinidades goetheanas em sua “matriz estrutural” e outro, “dramaticamente estático” (CUNHA, 1988, p. XX) –, imbricados, porém, num mesmo conjunto textual, sem que possamos aceder a uma real particularização de ambos, dado o estado em que se encontram os documentos no espólio: “Não se particularizaram suficientemente as duas faces do(s) *Fausto(s)* de Pessoa [...] nem para reconhecermos dois corpos diferenciados nem para ser nítida a vontade autoral de os distinguir” (CUNHA, 1988, p. XXI).

Tal distinção, que assim formulada soa incontestável, se apresentou ao próprio Pessoa ao menos como incerta após escrever o fragmento abaixo:

Quanto mais fundamente penso, mais
Profundamente me descompreendo.
O saber é a inconsciência de ignorar,
Mesmo quem sabe muito nada sabe.

Quanto mais fundamente penso, sim,
Mais fundamente me sinto ignorar,
Mais fundamente sinto alguma coisa
Além do que profundamente penso.
E é isto que dizer me faz: eu penso
Profundamente.
(PESSOA, 1988, p. 68) [BNP/E3 29-49^f]

Concluída a redação, o poeta questiona à margem dos versos, segundo nota de Cunha: “este tom paradoxal é de monólogo ou diálogo?” (PESSOA, 1988, p. 210), a realçar uma indeterminação que desse modo se faz imanente à própria escrita e que não deixa de incidir sobre o *Fausto* como um todo. Novamente, estamos diante do caráter intransitivo dessa voz, que, segundo Manuel Gusmão (1986), estrutura o regime discursivo do *Fausto*, em que falar é uma atividade intrinsecamente insularizada, da qual não resulta ação e que se faz reveladora de uma identidade totalizante, cuja palavra vacila no limiar entre o que é da ordem do eu e do outro. Em tais condições, como discernir categoricamente os poemas mais afinados a uma intenção dramática *stricto sensu*, mesmo que em estado “embrionário”, daqueles que denotam o reconhecimento de “uma única *dramatis persona*, aflorada muito ligeiramente por vozes que não passam de refrações dela” (CUNHA, 1988, p. XXI)?

Com efeito, os fragmentos fáusticos abrigados no espólio pessoano se assemelham a

uma espécie de cabeça de Janus que contempla, a um só tempo, ao menos duas possibilidades de realização de um projeto tão ambicioso quanto irreduzível aos ditames do gênero que primeiramente almeja, “obra em constante metamorfose, rizoma a crescer para todos os pontos cardeais e colaterais”, na expressão de Pittella (*in* PESSOA, 2018, p. 388). Não será, portanto, por alguma casualidade que a capa do livro editado por Cunha reclame a imagem de uma face dupla, simultaneamente voltada para duas direções e sintomaticamente de olhos fechados, como a negar a iminência de uma eventual estabilidade que o mero gesto de olhar implicaria:

Figura 16 – Capa e folha de rosto de *Fausto* – Tragédia Subjectiva (Fragmentos)



Fonte: PESSOA (1988).

Como índice dessa indeterminação, Cunha menciona, ainda, as variações que Pessoa imprime ao título do poema em sucessivas listas e projetos editoriais (cf. *infra* Anexo I), indicativas dos desvios que levam de um *Fausto* com ressonâncias goetheanas a outro “cuja

dimensão trágica do conhecimento é o grande *leit-motiv* e a exclusiva análise de tipo autopsicográfico determina” (CUNHA, 1988, p. XXII). Haja vista que Pessoa alude ao projeto simplesmente como *Fausto* em alguns daqueles planos, acrescentando o subtítulo “Tragédia Subjetiva” uma ou outra vez, Cunha (1988, p. XXII) decide fugir ao título que Eduardo Freitas da Costa e Duílio Colombini adotaram em suas edições, mirando a “melhor correspondência desta opção para o conjunto textual de que dispomos”. Opção essa para a qual também deve ter concorrido a impossibilidade de definir, entre os textos existentes, aqueles que seriam destinados ao *Primeiro Fausto*, devido à exígua quantidade de documentos com atribuição a um dos *Faustos* planejados. Por outro lado, ao adotar um título inédito, Cunha obviamente pretende marcar uma distinção conceitual frente às edições precedentes, reiterando assim a legitimidade da forma do texto publicado enquanto evidencia o esforço de destacar-se na concorrência do mercado editorial. Pois, como argumentam Portela e Silva (2015), as diferentes formas textuais assumidas pelas obras pessoais dependem tanto dos critérios manifestados pelos editores quanto de fatores socioliterários implícitos, como a disputa pelo seu capital cultural e financeiro.

Dito isto, importa retomarmos as premissas da organização proposta por Cunha para os poemas e fragmentos do *Fausto*. Conforme discutíamos, elas assentam no entendimento de que os manuscritos testemunham dois momentos criativos contraditórios, condizentes a uma “matriz estrutural” cujo horizonte é o gênero dramático e, por outro lado, aos textos que a extrapolam, dando lugar a um *Fausto* que se desenvolve como “tragédia mental sem episódios” (CUNHA, 1988, p. XXI). Em cada um desses momentos, Cunha reconhece expressamente uma *forma*, mesmo que não se possa distingui-las sem hesitação. Não obstante Colombini tenha chegado a conclusão equivalente, o passo decisivo de Cunha está em constituir um maior encadeamento entre ambas. A esse respeito, cita carta de Mário de Sá-Carneiro remetida a Pessoa em 14 de maio de 1913, na qual o poeta de *Dispersão* comenta o “grato labirinto” dos projetos editoriais do amigo e advoga pela publicação em separado das “duas obras-unas (*Fausto*)”, opondo-se a “um *propósito unificador* certamente manifestado pelo seu correspondente e que nós aqui cumprimos na arrumação final dos fragmentos” (CUNHA, 1988, p. XXI, grifo nosso).

Embora tal unidade só se produza por meio da “violência” que inevitavelmente consiste em “introduzir, sem dispor de qualquer esquema prefixado pelo poeta, episódios com

alguma carga e intenção dramáticas, na paisagem imóvel da tragédia em alma que eles objectivam” (CUNHA, 1988, p. XXI), a organização de *Fausto* – Tragédia Subjectiva procura estimular

[...] a leitura dum tecido verbal que, o mais das vezes, constrói e desconstrói sobre o impronunciável articulando-o – com os olhos postos nos únicos planos existentes (e, esporadicamente, lembrando *Urfaust*) – na imediação dos incipientes episódios que participam, no entanto, pelo seu mesmo modo, na densa malha poética do discurso dominante (CUNHA, 1988, p. XXI).

Nessas linhas se condensa a justificação do ordenamento textual, sem pormenores mais detalhados como aqueles expostos por Colombini no prefácio ao *Primeiro Fausto* (cf. supra II.2.2). Permitem, entretanto, compreender o princípio seguido por Cunha, especificamente quanto ao papel auxiliar que o *Urfaust* goetheano adquire na construção do texto, à maneira de um aparato aos planos dramáticos redigidos por Pessoa. Assim, para os textos cuja filiação à “matriz estrutural” lhe parece evidente, mas que não foram identificados por Pessoa com um ato em particular – situação comum, afinal –, Cunha recorre em alguns casos à tragédia alemã, como demonstra a nota ao poema “Fausto no seu laboratório” (BNP/E3 29-20, 21¹): “Não existe nenhuma indicação do A. quanto à colocação deste frag. e de alguns que considerámos seus afins. A posição que para ele escolhemos resulta, analogicamente, da situação que Goethe lhe faz caber em *Urfaust*” (in PESSOA, 1988, p. 208), migrando, portanto, do II Ato, em que o situara Colombini (PESSOA, 1986, p. 104), para as primeiras páginas do Acto I, logo após dois textos que cumprem função de prólogo na edição Cunha (PESSOA, 1988, p. 6-7).

O mesmo dispositivo é convocado quanto ao poema “Fausto perante o povo alegre” (PESSOA, 1988, p. 14-15) [BNP/E3 29-76], por ecoar, no entendimento editorial, a cena “Fausto às portas da cidade”, do drama goetheano, que funciona, “também aqui, como modelo para a atribuição meramente topográfica deste quadro e textos que lhe são adjacentes, pese embora a diferenciação temática” (in PESSOA, 1988, p. 212). Para Ludwig Scheidl (1992, p. 490), tal critério se demonstra injustificado, pois “Teresa Sobral Cunha admite erradamente a existência de cenas em *Urfaust* que só encontram realização na Primeira Parte do *Fausto* de Goethe, como o caso de ‘Fausto diante das portas da cidade’”. Com efeito, Cunha não expõe argumentos de qualquer ordem para fundamentar a escolha de *Urfaust* como um modelo

dramático para a sua organização do *Fausto* pessoano, sejam textuais – como a existência de referências à obra no espólio – ou materiais – como a possibilidade de que Pessoa o tenha lido. Colombini, por sua vez, fixara o poema citado no III Ato (PESSOA, 1986, p. 131-132), talvez por considerá-lo tributário do “Conflito da Inteligência com a Emoção”, mencionado em um dos planos. Logo, ambas as edições aproximam “Fausto perante o povo alegre” de outros poemas e fragmentos que com ele compartilham o tom e o tema misantropo (vide, por exemplo, 29-81, 30-95, 29-131), dispondo-o, porém, em atos diferentes.

Para ficarmos exemplarmente no âmbito do Acto I, os textos que Cunha lhe reserva, mesmo quando coincidem com aqueles recolhidos por Colombini para a mesma sequência, surgem, porém, noutra ordem. Sob esse aspecto, são ilustrativos “Fausto ao espelho” e “Lucifer” (BNP/E3 39A-19, 19a), contíguos nas duas edições por critérios temáticos – o questionamento da essência divina e a evocação de um “além-Deus” –, mas que tomam posições contrárias no interior do primeiro ato¹²⁴. Trata-se, aqui, uma vez mais de perceber o que Pizarro (2012) define como a “mobilidade contínua” dos textos no interior das obras pessoanas, que se deve não só às decisões e aos critérios de cada editor, mas também ao “caráter migratório” de certos escritos, condição *sui generis* dos fragmentos fáusticos.

Por mais problemático que seja o procedimento de lançar mão de *Urfaust* como um modelo para o ordenamento do texto, a edição Cunha obtém êxito em seu “propósito unificador”, tanto quanto permite um corpo textual à maneira do *Fausto* pessoano. Embora não nos seja esclarecida a apreciação editorial dos planos dramáticos autorais, comentário ausente da “Nota à edição”, os atos não se distinguem radicalmente do que Pessoa projetara ou do resultado alcançado por Colombini em seu *Primeiro Fausto*, apresentando, porém, outra topografia dos poemas e fragmentos no interior dos mesmos. Muitos textos migram, naturalmente, de um ato a outro, como, por exemplo, 30A-17 (em Colombini, no II Ato, e no Acto V em Cunha), mas afinal preserva-se o “âmbito dramático” delineado nos planos.

Quanto ao estabelecimento do texto, e por razões que temos discutido ao longo deste capítulo, Cunha também alude à tarefa por vezes inglória de se transcrever os originais pessoanos, em cujo rastro assentam possibilidades variadas de leitura que o editor deverá resolver segundo a sua interpretação do texto em causa, quando a técnica paleográfica não for

¹²⁴ No caso do poema “Fausto ao espelho” (30A-8r), há atribuição autoral ao Ato I, motivo determinante para que Colombini e Cunha ali o situem.

suficiente para se decifrar determinado signo ali inscrito. Experiente em peregrinações pelo Espólio Pessoa, Cunha (1998, p. XVIII) atesta:

Sabe quem alguma vez se acercou dos manuscritos do poeta – muitos deles vertiginosa e convulsamente grafados, em sucessão de palavras estilizadas nas sílabas finais –, o sobressalto, o risco, o custo (os custos) com que se avança por entre aquela floresta caracteriológica: o desentendimento de um primeiro termo pode desencadear uma onda de associações espúrias para outros de também incerta significação e assim o texto principal desfigurar-se numa versão que ficará suspensa da hora feliz duma decifração reparadora ou guardará, ainda, o seu segredo inaugural.

Vimos anteriormente (cf. *supra* II.2.2) em que medida tais ondas de associações equivocadas podem corromper o texto transcrito, pela incidência de um ou mais termos que, se mal entendidos, vêm a provocar um verdadeiro efeito de cascata sobre segmentos posteriores, remetendo o significado global à suspensão de uma leitura “reparadora”. Daí que se justifique a “diversificação de esforços na procura da lição primeira, em circunstâncias e por mediadores diferentes, conduzindo, portanto, a propostas que, em sua eventual variação, multipliquem as hipóteses de coincidência na mensagem inicial” (CUNHA, 1988, p. XVIII). Se há, portanto, uma “hora feliz” em que se dissipa o “segredo inaugural” de determinados textos fáusticos, ela resulta de uma leitura progressiva e coletiva, na qual o consenso se estabelece não somente a despeito, mas também em razão das eventuais variações.

Na “Nota à edição”, Cunha (1988, p. XVII) afirma ter dado início ao seu trabalho “ainda no desconhecimento” daquele realizado por Colombini. No entanto, como conjectura Pittella, é perfeitamente possível supor que, uma vez tomando contato com a leitura feita pelo editor brasileiro, ela pôde confrontá-la com a sua própria decifração dos manuscritos, avaliando coincidências e contrastes, fato que, aliás, “em nada rebaixa o trabalho editorial de Cunha sobre o *Fausto*, sem dúvida o mais minucioso até então, que deve ser justamente reconhecido por sua resolução de inúmeras dúvidas de transcrição” (in PESSOA, 2018, p. 387). Afinal, Colombini também pudera comparar a sua leitura com a de Eduardo Freitas da Costa, assim como o próprio Pittella, editor mais recente dos fragmentos fáusticos, dispôs de uma tradição textual sobre a qual se debruçar.

Nessa perspectiva, se o *Primeiro Fausto* de Colombini promoveu a “exumação” de documentos até então inéditos, bem como restituiu versos “suprimidos” aos poemas e

fragmentos já editados por Eduardo Freitas da Costa, construindo assim um *corpus* mais “integral”, Cunha também preenche lacunas e equívocos de transcrição da edição precedente. Textos que constituíram dúvida para Colombini, ou cuja leitura lhe foi em parte inexequível, surgem desse modo mais íntegros, como no fragmento a seguir¹²⁵:

<i>O mistério supremo do universo,</i>	O mistério supremo do Universo
<i>O único mistério, todo e em tudo,</i>	O único mistério, tudo e em tudo
<i>É haver um mistério do universo.</i>	É haver um mistério do universo,
<i>É haver o universo, qualquer cousa,</i>	É haver o universo, qualquer cousa,
<i>É haver haver. Ó forma abstracta e vazia</i>	É haver haver. Ó forma abstracta e vaga
<i>Que tão (.....)</i>	Que tão corrente haver em mim demora
<i>Que pensar isto é-me no corpo um frio</i>	Que pensar isto é-me no corpo um frio
<i>Que sopra d'além terra e d'além túmulo</i>	Que sopra d'além terra e d'além túmulo
<i>E (vem) de achar a Deus.</i>	E vai da alma a Deus.
(PESSOA, 1986, p. 45)	(PESSOA, 1988, p. 11) [BNP/E3 30A-21]

Mesmo breve, o exemplo permite avaliar a importância do trabalho de Cunha para o progressivo conhecimento dos textos fáusticos. Seja resolvendo dúvidas ou corrigindo erros aparentemente menos consequentes (como no último v.), ou, ainda, propondo solução para um verso que ficara incompleto na leitura de Colombini (*vide* o v. 6), o texto estabelecido por Cunha se faz mais legível, se renova em significados e, sobretudo, é mais eficaz em transmitir o conteúdo escrito do documento que lhe serve de testemunho.

Pela resolução de muitos trechos que haviam ficado em aberto na leitura de Colombini, dos quais o poema acima oferece um simples exemplo, a edição Cunha vem afinal continuar o esforço iniciado pelo editor do *Primeiro Fausto*, no sentido de “integralizar” o *corpus* tanto quanto possível, tarefa sempre em processo quando se trata da obra pessoana. Como afirma na “Nota à edição”:

Não seria, com certeza, este o *Fausto* que Fernando Pessoa daria à estampa e não pela montagem, forçosamente descoincidente, não ainda pelo carácter do fragmentário que releva dum propósito e duma idiosincrasia autorais, mas pelo flagrante informismo de alguns dos versos (cuja eliminação não poderia nunca caber-nos), pela existência de propostas alternantes para soluções de natureza dramática [...] ou para a formulação duma mesma ideia [...] Só quem teve oportunidade do confronto com os borrões originais poderá inferir a vertigem ainda oficial de muita daquela escrita e do refazimento a operar sobre ela, caso a sua publicação se tivesse propiciado em vida do autor (CUNHA, 1988, p. XXIV).

¹²⁵ Em Colombini (PESSOA, 1986), vale ressaltar, o itálico corresponde a texto inédito (cf. *supra* II.2.2). Por seu turno, trechos entre parênteses curvos significam dúvidas de leitura por parte do editor.

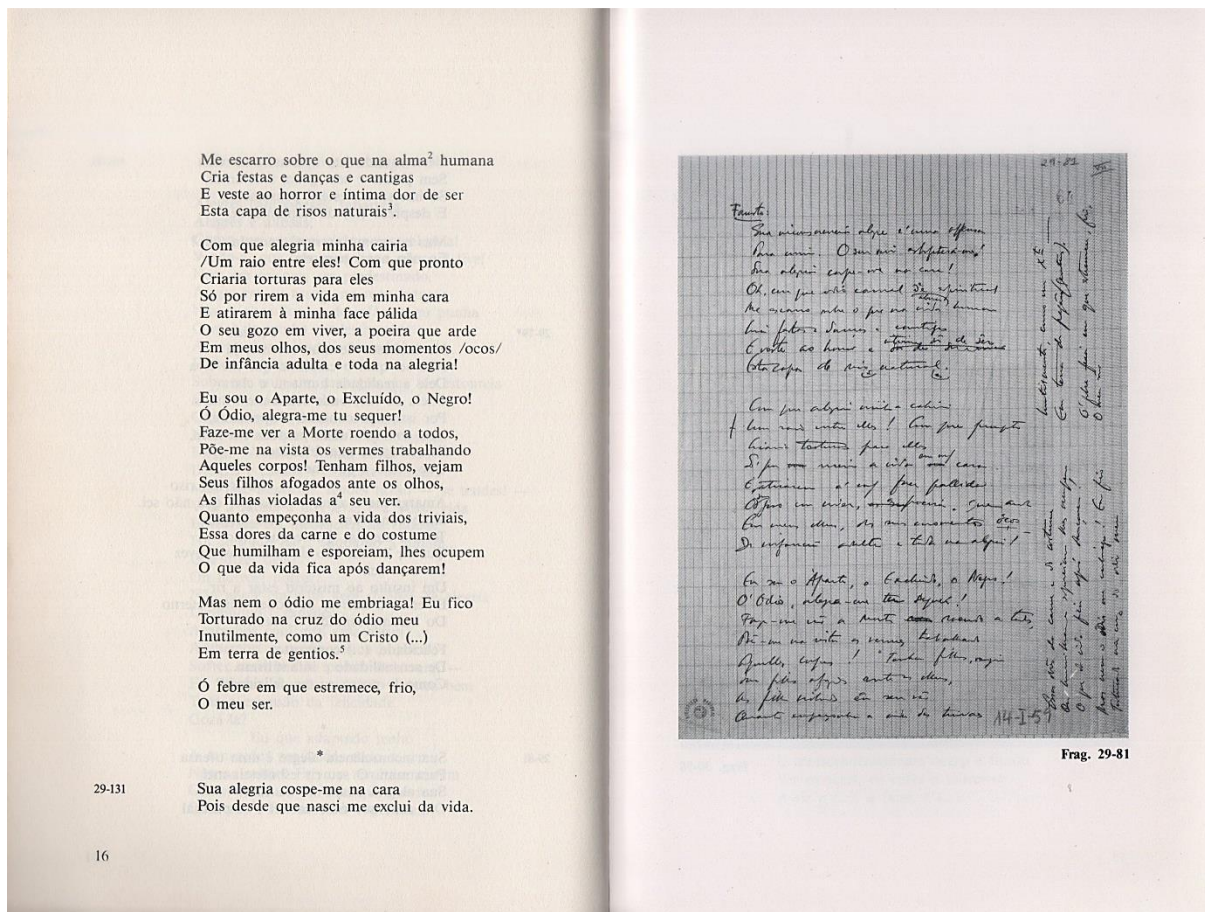
Com efeito, Cunha não suprime dos textos recolhidos aqueles versos de “flagrante informismo”, quando ocorrem no interior de poemas e fragmentos mais “completos”, como fizera, ou quisera fazer crer, Eduardo Freitas da Costa (cf. *supra* II.2.1). Todavia, diante de alguns dos “borrões” cujo “refazimento” ficaram por vir, lampejos de escrita nos quais Pessoa registra febrilmente uma ideia a desenvolver, e que assim permaneceram, opta por excluí-los do *corpus*, “sem qualquer espécie de relutância”, quando representam “fragmentos excessivamente lacunares por inconclusão do autor” (CUNHA, 1988, p. XXIV). Tal decisão pode ser exemplificada pela ausência do fragmento 30A-20^f, assim editado previamente por Colombini (PESSOA, 1986, p. 182):

Sombrio e / / labirinto
Da dor. O isolamento, o / /.
Perdi a forma e a cor do gesto humano.
O humano me (falhou) e (.....).
Foi-se-me o que em nós vive pelos outros.

Por fim, outro aspecto a considerar é a aproximação entre texto e arquivo que Cunha introduz na fortuna editorial do *Fausto*, ao citar a topografia de todos os originais conforme suas respectivas cotas no Espólio 3 da BNP – é por meio delas, inclusive, que se organiza o aparato de notas, sequencialmente dispostas de 29-8 a 144M-42. A edição ainda compulsava 18 documentos referentes aos planos e projetos editoriais que citam o *Fausto*, procedimento pioneiro, haja vista que apenas dois planos (29-5, 6 e 30A-3^f) haviam sido até então transcritos integralmente, um na edição *princeps* (PESSOA, 1952, p. 69-73) e outro no *Primeiro Fausto* (PESSOA *apud* COLOMBINI, 1986, p. 18), restando os demais inéditos em sua totalidade. Por sua vez, as listas de livros por publicar, nas quais Pessoa foi idealizando o lugar do poema no interior de sua obra, e que permitem verificar as transformações aí implicadas, aparecem pela primeira vez, como um contributo inestimável para a compreensão do projeto de uma vida que foi o *Fausto*, ainda que organizadas de forma não cronológica, pois somente o documento 48E-29 possui data.

O arquivo também se faz presente pela reprodução de fac-símiles (oito, ao todo) lado a lado com o texto, num esforço de representação dos manuscritos e da “floresta caracteriológica” que os constitui:

Figura 17 – Reprodução fac-similar em *Fausto* – Tragédia Subjectiva (Fragmentos)



Não obstante se restrinja ao estatuto representacional, sem consequências quanto à metodologia da edição, o dispositivo testemunha um interesse então crescente, e hoje plenamente consolidado, nas materialidades do arquivo de Fernando Pessoa, por um lado decorrente da mitologia construída em torno da “arca” (DIONÍSIO, 2010) e, por outro, como índice do empenho em prol do progressivo conhecimento do conteúdo do espólio e de uma transmissão textual que lhe seja o mais fidedigna possível, compartilhado por editores e investigadores. Basta lembrarmos que a primeira edição crítica e fac-similada de uma obra pessoana havia sido publicada apenas dois anos antes, por Ivo Castro¹²⁶, a quem competiria a

¹²⁶ Cf. *O Manuscrito de “O Guardador de Rebanhos” de Alberto Caeiro*. Ed. fac-similada, apresentação e texto crítico de Ivo Castro. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

coordenação do Grupo de Trabalho para o Estudo do Espólio e Edição Crítica da Obra Completa de Fernando Pessoa, amplamente conhecido como Equipa Pessoa, instituído pelo governo português em 1988 com a dupla atribuição de catalogar exaustivamente os documentos do espólio e publicar a edição crítica das obras de Pessoa por meio da Imprensa Nacional – Casa da Moeda (CELANI, 2020)¹²⁷.

O *Fausto* de Teresa Sobral Cunha inscreve-se, pois, na fortuna editorial pessoana como um trabalho de fôlego sobre esse colosso textual fragmentário e inacabado, vindo a ser reconhecido, nas palavras de Manuel Gusmão (2010, p. 273), como aquele que “mais intensa e meticulosamente tenta não só reconstituir mas ordenar o texto em busca da forma dramática que Pessoa teria imaginado”.

II.2.4 *Fausto* (2018)

O estado constelar em que os escritos fáusticos se encontram no arquivo de Fernando Pessoa, como uma metonímia da galáxia textual que esse nome instaura e resume, vem tomando a forma de uma aporia ecdótica ao longo de impressionantes sete décadas. Multiplicam-se as edições e, com elas, a obra se transforma ou, por que não, se reescreve: primeiramente leitores, os editores se convertem naqueles que escrevem a cada vez um novo *Fausto*, retirando do espólio um texto que lá está e ao mesmo tempo nunca esteve. O labirinto interpretativo do qual saem tantos *Faustos* pessoanos quantos são os editores que se dedicam a editá-lo reside, como temos vindo a sublinhar, no caráter fragmentário e inacabado dos originais, nunca publicados nessa ou naquela ordem pelo autor, e cuja leitura consiste, por si só, num desafio eventualmente intransponível.

É com o objetivo de responder a essa inquieta materialidade dos papéis fáusticos, ainda não contemplada a contento, que em 2018 vem a público o *Fausto* de Carlos Pittella, com a colaboração de Filipa de Freitas¹²⁸, no âmbito da Coleção Pessoa, coordenada por

¹²⁷ É ainda em 1988 que se publica o primeiro volume da Equipa: *A Passagem das Horas – Álvaro de Campos*. Ed. crítica de Cleonice Berardinelli. Lisboa: INCM, 1988.

¹²⁸ Pittella (2018, p. 28) credits a Filipa de Freitas a descoberta de inéditos, a solução de passagens “ilegíveis” e a revisão “do que poderia ser revisto”. Menciona, ainda, Patricio Ferrari, Nicolás Barbosa, Antonio Cardillo,

Jerónimo Pizarro, sob a chancela da editora lisboeta Tinta-da-china¹²⁹. Ao passo que Eduardo Freitas da Costa, Duílio Colombini e Teresa Sobral Cunha procuraram conformar o *corpus* a uma leitura radicada ora em eixos temáticos, ora no drama perdido entre as descrições de atos e entreatos esboçadas por Pessoa, o *Fausto* de Pittella privilegia a organização cronológica dos poemas e fragmentos, apresentando-os assim na perspectiva do imenso *work in progress* que os circunscreve.

Para tanto, o método adotado é o da edição crítico-genética, que, segundo Duarte (2019), combina os objetivos e os procedimentos da edição crítica e da edição genética, isto é: por um lado, estabelece o texto criticamente, procurando reproduzir a versão que se considera representativa da última vontade do autor, ressaltadas todas as intervenções editoriais, e, no caso de textos que já tenham sido publicados e que, portanto, originaram tradição, elabora-se um aparato de variantes no qual se registram as possíveis divergências de leitura em relação a ela; por outro, realiza a recensão de todos os manuscritos relacionados com o texto, organizando-os e descrevendo-os detalhadamente, bem como compulsa, em um aparato genético, as sucessivas variantes autorais observadas nos testemunhos, permitindo ao leitor reconstituir a gênese do texto e optar por variantes alternativas àquelas propostas pelo editor no caso de textos que não tenham sido claramente acabados pelo autor.

A edição Pittella se propõe, portanto, a dispensar um tratamento científico ao *Fausto* pessoano, inserindo-se no amplo espectro teórico-metodológico suscitado pela *vexata quaestio* que constitui a edição crítica das obras de Pessoa, como discutiremos adiante. Sua

Fernanda Vizcaíno, Pauly Ellen Bothe e José Barreto, “sem os quais este livro estaria cheio de marcas de palavras ilegíveis” (PITTELLA, 2018, p. 29), realçando assim o estatuto eminentemente coletivo que subjaz à prática editorial, de várias formas explicitado ao longo da socialização do *Fausto* pessoano.

¹²⁹ Desde 2013, a Coleção Pessoa tem editado poesia e prosa de Fernando Pessoa, além de ensaios sobre a obra pessoana e uma biografia do poeta. Até o presente, foram publicados 20 títulos: *Livro do Desassossego* (2013), ed. de Jerónimo Pizarro; *Eu Sou Uma Antologia* (2013), ed. de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari; *Obra Completa de Álvaro de Campos* (2014), ed. de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; *O Silêncio das Sereias* (2015), ensaio de Paulo Medeiros; *A Mais Incerta das Certezas: itinerário poético de Fernando Pessoa* (2016), ensaio de Pierre Hourcade; *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar* (2015), ed. de José Barreto; *Obra Completa de Ricardo Reis* (2016), ed. de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe; *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a Sua Vida* (2017), ed. de Jerónimo Pizarro e Carlos Pittella; *Obra Completa de Alberto Caeiro* (2016), ed. de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari; *Teatro Estático* (2017), ed. de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari; *Fausto* (2018), ed. de Carlos Pittella e colaboração de Filipa de Freitas; *Ler Pessoa* (2018), ensaio de Jerónimo Pizarro; *O Mistério da Boca do Inferno* (2019), ed. de Steffen Dix; *Poetry – Minimal Anthology* (2020), trad. de John Pedro Schwartz e Roberto N. Schwartz, ed. de Jerónimo Pizarro; *Poesia – Antologia Mínima* (2020), ed. de Jerónimo Pizarro; *Fernando Pessoa, the Poet with Many Faces* (2019), biografia de Hubert D. Jennings; *As Índias Espirituais: Fernando Pessoa e o Orientalismo Português* (2019), ensaio de Duarte Drummond Braga; *Mensagem* (2020), ed. de Jerónimo Pizarro; e *Fernando Pessoa e Outros Fingidores* (2021), ensaio de Maria Irene Ramalho.

publicação vem, no entanto, concretizar uma hipótese já levantada por Colombini (1986, p. 12):

Para uma rigorosa edição crítica, sei imprescindível um verdadeiro trabalho de ecdótica, a que não faltassem nem os “fac-símiles” dos originais, nem os resultados de um demoradíssimo confronto de vários manuscritos, do *Fausto* e outros, que facultasse a leitura de passagens dificultosas de textos então filiáveis a um mesmo lapso de tempo, mercê das características materiais de registro (lápiz, tinta, tipo de papel, etc.)...

Segundo Pittella (*in* PESSOA, 2018, p. 386), “este já não é o caso de hoje; com base na abundância de edições crítico-genéticas, avanços tecnológicos e editoriais, a intenção deste novo volume é, com efeito, ser semelhante edição”, talvez impraticável em meados da década de 1980. De fato, os editores dispõem atualmente de meios quiçá imaginados à altura em que Colombini escreveu aquelas linhas ou quando, dois anos mais tarde, Cunha (1988, p. XIX) também lamentava a “enorme mancha” de textos fáusticos “inidentificada com um tempo concreto”. Para ficarmos em dois exemplos dos recursos hoje disponíveis, as características materiais de registro da produção escrita de Pessoa encontram-se vastamente documentadas no extenso catálogo da Edição Crítica de Fernando Pessoa, publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda como um dos atributos da Equipa Pessoa; por seu turno, a digitalização de todo o espólio pessoano favorece o “demoradíssimo confronto de vários manuscritos”, de modo que se faz mais viável aceder a uma organização cronológica, por meio da aproximação entre textos datados e não datados, baseada em informações materiais observadas nos documentos.

O segundo critério-chave da edição consiste no entendimento de que os textos fáusticos devem ter a sua imanente fragmentariedade respeitada, evitando-se, por conseguinte, a pretensão a uma totalidade que a forma do arquivo insiste em contradizer. Ao fundamentar, em 2017, a necessidade de uma edição crítica do *Fausto*, Pittella (2017b, p. 83) já defendia que esta “deveria evitar, tanto quanto possível, impor ao texto de Pessoa uma coerência global que os seus fragmentos (ou poemas independentes) simplesmente não possuem”, a contrapelo, portanto, das edições Colombini e Costa, que “intentaram editar um *Fausto* completo, organizando as peças deste quebra-cabeças pessoano num todo que julgaram coerente” (PITTELLA, 2017b, p. 82).

Uma vez que o autor não organizou os documentos atribuídos e atribuíveis ao *Fausto*,

e que nem mesmo a sua ordem topográfica dele depende inteiramente, haja vista as inúmeras intervenções por que passou o espólio, Pittella (2017b, p. 83) argumentava então que, “à medida que fragmentos foram justapostos em busca da unidade pretendida, o papel do editor aproximou-se, perigosamente, do de coautor”. Essas são considerações que reapareceriam no prefácio editorial do *Fausto*, por meio das quais Pittella (2017b, p. 90) punha em debate a própria fiabilidade das edições precedentes, chegando a afirmar que, “sem uma nova edição crítica que considerasse a fragmentação essencial da obra pessoana, é como se o *Fausto* de Fernando Pessoa ainda não existisse”.

Embora não o formulasse explicitamente, tal juízo tinha como fundo teórico o conceito de “ansiedade da unidade”, desenvolvido por Pizarro (2016) e afinal referido na “Apresentação” que abre o volume lançado um ano depois. Em resumo, a “ansiedade da unidade” nomeia certo paradigma segundo o qual entes como Autor, Obra, Texto e Original possuiriam uma identidade supostamente unitária, imune a transformações materiais ou a inflexões históricas, ansiedade esta “que nos leva a defender um mundo mais uno e coeso do que aquele que existe, quer na sua origem, quer na sua produção, quer na sua recepção, quer na sua circulação” (PIZARRO, 2016, p. 288).

A fim de se superá-la, Pizarro (2016, p. 288) propõe que a crítica textual e a crítica literária reconheçam e se ajustem ao caráter histórico, coletivo e material dos seus objetos, renunciando ao paradigma da unidade em favor do paradigma da multiplicidade, posto que um autor “não é necessariamente o único responsável pela produção de um texto [...]; que uma obra pode ser múltipla [...]; que um texto [...] pode ter múltiplas variantes [...]; e que um original é apenas um dos muitos testemunhos materiais” que registram um processo criativo.

Assim, Pittella advoga por um *Fausto* que não pretenda “acabar” o que Pessoa deixou em devir. Se, conforme argumenta, as edições Colombini e Cunha relevaram uma aspiração em comum, nomeadamente a “ansiedade da unidade”, mais coerente seria fazer jus ao caráter “rizomático, polimórfico e fragmentário” do texto. A esse propósito, cita uma passagem em que, ao comentar o caso do *Livro do Desassossego*, cujos problemas afinal em muito se assemelham aos do *Fausto*, Pizarro (*apud* PITTELLA, 2018, p. 20) questiona:

[...] como é possível sintetizar o que se ramifica, o que se desdobra, o que fica em aberto, o que está cheio de alternativas, o que passou por inúmeras intervenções? Não estaremos, porventura, a transferir para o nosso trabalho com os rascunhos a

nossa mentalidade de impressores e compositores? Não estaremos esquecidos que os textos têm uma história e que as edições vão transformando os universos letrados? Por algum motivo, *humano demasiado humano*, ansiamos a unidade, embora a multiplicidade seja mais real e torne tudo mais complexo e interessante.

O principal desdobramento dessa virada epistemológica seria a radical relativização do estatuto dos planos dramáticos atribuídos ao *Fausto*, em especial aquele intitulado “Primeiro Fausto”, que pode ser encarado como o único documento em que se encontra pormenorizada a vontade autoral de constituir um todo a partir dos poemas e fragmentos identificados com o projeto. Utilizado por Colombini e Cunha como uma espécie de “mapa geral” da interpretação dos textos, na expressão de Pittella (2018), o plano se impõe como um duplo problema, pois, por um lado, acarreta a leitura do *Fausto* pessoano na chave da “competição fracassada contra Goethe”, que levou Luciana Stegagno-Picchio a chamá-lo de a “Waterloo de Pessoa”; por outro, se assumido como representativo da última vontade autoral, “então associar documentos do espólio à descrição de actos e cenas do plano seria um jogo de pura adivinhação” (PITTELLA, 2018, p. 22).

Praticamente insolúveis, algumas questões são levantadas por Pittella em relação a essa hipótese: como ordenar documentos que não possuem indicações cênicas ou que, quando as possuem, apresentam variantes ou hesitações?¹³⁰; uma vez que a maioria dos textos não está atribuída ao *Primeiro*, *Segundo* ou *Terceiro Fausto*, como proceder à recolha do *corpus*?; como hierarquizar os planos, visto que há, no mínimo, quatro?; e, por fim, “como determinar se um plano incidiria sobre o já feito, ou sobre o ainda por fazer?” (PITTELLA, 2018, p. 22). Conforme Pittella, tais impasses, de que já nos ocupamos (cf. *supra* II.2.2 e II.2.3), não por acaso levariam Colombini e Cunha a ordenações amplamente distintas da peça.

Daí que os planos sejam considerados, eles mesmos, como fragmentos entre fragmentos, peças a mais no arquivo fáustico, despojados de qualquer autoridade sobre os demais textos. As razões para tanto seriam, ainda, de ordem documental, visto que, segundo Pittella (2018, p. 22), não se pode provar que nenhum dos planos contenha a “última vontade de Pessoa sobre o *Fausto*”. Com efeito, a própria cronologia da edição assim permite inferir, pois os planos conhecidos datariam da década de 1910 e 1920, enquanto os últimos poemas

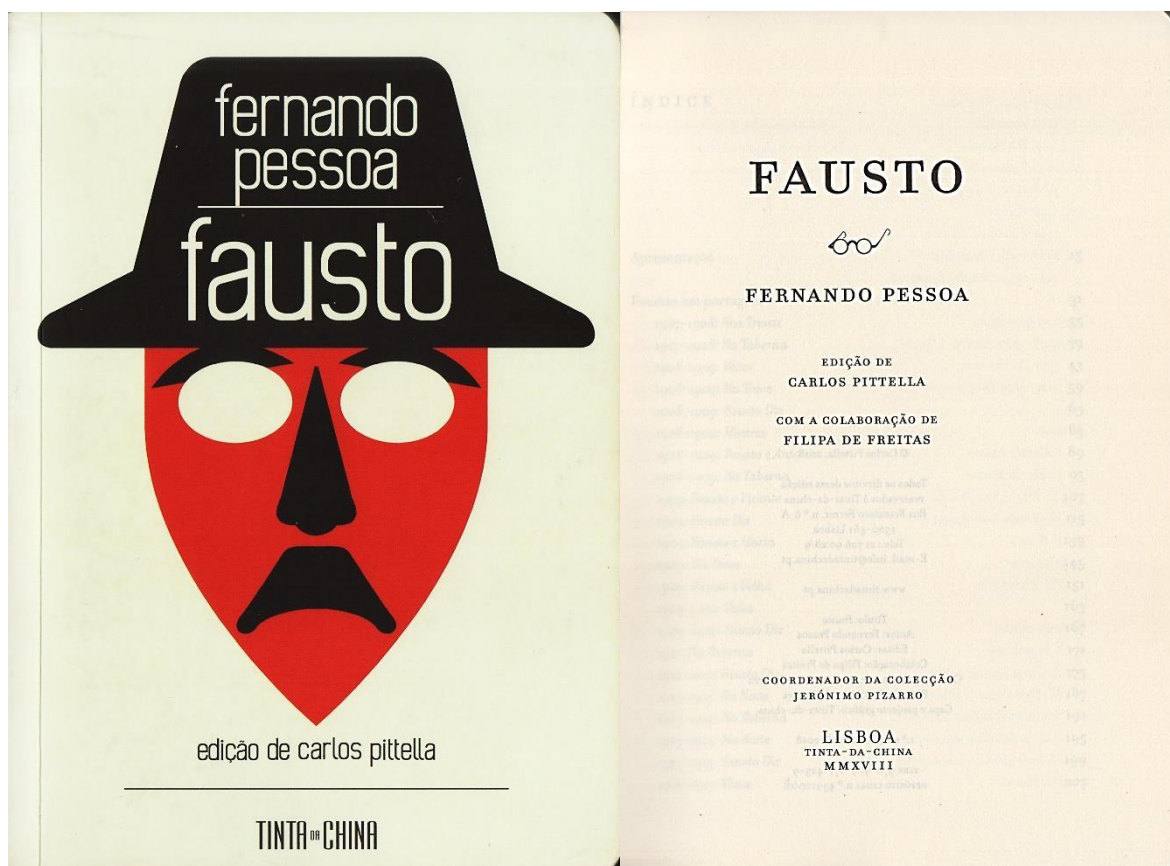
¹³⁰ Os exemplos citados por Pittella são o poema 3 (29-126^f), atribuído primeiramente ao “Prólogo”, mas que apresenta variantes – [↑ Entreacto I] [↑ ou Interacto] [↓ <ou Acto I>] –, e o poema 60 (30-95^f), cuja atribuição Pessoa (2018, p. 472) deixou em suspenso: “*F.* [→ 1º ou 2º acto? No 1º deveria haver consciencia da misantropia]”.

datados pelo autor são de 1933, o que desautoriza a pensar numa permanência hierárquica dos planos por tão longo período, quanto mais se levarmos em conta o reiterado conflito entre projeto e contingência que a escrita pessoana não deixa de figurar. Por outro lado, o plano mais antigo, de c. 24-6-1915, seria posterior a 96 poemas em português (de um total de 119), três dos quatro poemas em inglês e 64 dos 82 textos editados em anexo, “donde se pode questionar a adequação desses projetos pessoanos, elaborados *a posteriori*, aos textos fáusticos já existentes” (in PESSOA, 2018, p. 341).

Trata-se, portanto, de um critério apoiado em evidências arquivísticas que não podem ser desprezadas no debate a respeito da relação entre planos dramáticos e poemas atribuídos ao *Fausto*. Para além do fato de que apenas Fernando Pessoa poderia decidir, entre os planos existentes, por um que correspondesse à sua “vontade final” – ressalvada a possibilidade não menos importante de que viesse a escrever um novo plano que revogasse todos aqueles até então escritos –, a cronologia estabelecida pela edição Pittella de fato leva a questionar a sua incidência sobre os textos. Teríamos, por conseguinte, que considerá-los não como planos – designação que necessariamente implica a ideia de algo *por fazer* – mas, talvez, como uma *explicação* de Pessoa para aquilo que já se encontrava escrito, hipótese vislumbrada por Pittella quanto ao plano “Primeiro Fausto”, de c. novembro de 1918. Nesse caso, que fazer então dos poemas compostos posteriormente? E assim por diante, em *looping*, os problemas se reconfiguram.

Não obstante admita que toda edição implique a presença de um editor e que, portanto, “a neutralidade absoluta é um mito”, Pittella (2018, p. 20, grifo do autor) conclui que existe “uma grande diferença entre apresentar *Fausto* como peça *inacabada* e – como propôs Manuel Gusmão em 1986 – *inacabável*, e essa diferença acarreta julgamentos distintos do seu valor artístico”. Isto é: como drama *inacabado*, sugere uma incapacidade criativa que estaria no núcleo da produção pessoana dedicada ao gênero, repetidamente glosada pela crítica, conforme demonstra Flávio Penteadó (2015); já como *inacabável*, para citarmos Gusmão (1986, p. 226), *Fausto* figura “uma impossibilidade prática de que se faz a admirável possibilidade da actividade que esta poesia é”, radicada não numa suposta falta de “talento” para o drama, mas na própria experiência de linguagem que se instaura e irradia na poesia pessoana como um todo.

Figura 18 – Capa e folha de rosto de *Fausto* (2018)



Fonte: PESSOA (2018).

Buscando, pois, escapar à “ansiedade da unidade” e à tentação de assumir um arriscado papel autoral junto a Pessoa, notáveis, segundo ele, nas edições Colombini e Cunha, o editor propõe “um caminho ainda não percorrido: uma edição cronológica do *Fausto* pessoano, que pergunte aos papéis no arquivo do poeta *o que é que são*, em vez de julgar *o que queriam ou não conseguiram ser*” (PITTELLA, 2018, p. 23, grifo do autor). Eis um programa que serve, de certo modo, como a aplicação ecdótica da teoria pessoana do fragmento formulada em “O homem de Porlock”: “E assim, do que poderia ter sido, fica só o que é: – do poema, ou dos *opera omnia*, só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida – *disjecta membra* que, como disse Carlyle, é o que fica de qualquer poeta” (PESSOA, 1999b, p. 492).

Pittella (2018, p. 23, grifo do autor) assim resume a hipótese que norteia o seu *Fausto*:

Como seria o *Fausto* de Pessoa sem a pretensão da completude? Dado que Pessoa não publicou o *Fausto* em vida, a pergunta é pertinente, conquanto ousada. Mesmo que alguma ansiedade da unidade tenha movido Pessoa na sua ambição de completar uma peça teatral à altura da de Goethe, por que não libertar a edição do *Fausto* do produto que não chegou a ser e, editar, em vez disso, o processo?

O processo criativo revelado pela organização cronológica propicia uma perspectiva situada do *Fausto* no conjunto da obra pessoana, com profundas repercussões críticas. A principal delas, como nota Rui Sousa (2019, p. 448), decorre da possibilidade de acompanharmos, *pari passu* com a escrita dos poemas e fragmentos fáusticos, o desenvolvimento de outros grandes veios poéticos, permitindo uma leitura dialética entre diversos núcleos do universo textual de Pessoa e contribuindo “para o clássico debate entre a unidade e a diversidade temática de um todo que gira em torno de premissas, teses e inquéritos fundamentais”. Basta lembrarmos, a esse respeito, das relações intertextuais entre o poema 17 (“Alegres camponezes, raparigas”) e “Ela canta, pobre ceifeira”, que comentamos *supra* (cf. nota 114)¹³¹, ou, ainda de acordo com Sousa (2019, p. 450), dos poemas fáusticos acerca da “ficcionalidade inerente às mais diversas correntes religiosas”, tópico sobre o qual Pessoa se debruça constantemente em outros recantos de sua obra.

Não à toa, Pittella recorre a uma expressão lapidar, afirmando que, liberto do “*produto* que não chegou a ser”, “*Fausto* ressurge como diário poético, como ‘novo’ livro de poemas sobre a busca incessante do conhecimento e seus abismos” (PITTELLA, 2018, p. 23). A ideia do *Fausto* como *diário*, aliás já esboçada por Eduardo Lourenço (1988), encontra forma cristalina na organização cronológica proposta por Pittella, e, com efeito, merece ser aprofundada, pois certamente iluminaria novos pontos de contato entre o *Fausto* e outras zonas da obra pessoana, a partir de um estudo em que se fizessem presentes não apenas os temas em comum, mas também os dados fornecidos pelo aparato genético da edição.

Por ora, importa sublinhar que a cronologia estabelecida em *Fausto* endossa o “clássico debate” referido por Sousa (2019), que tem em Jacinto do Prado do Coelho (1977) a sua mais abrangente definição, mas também subsidia uma tese há muito estabelecida na

¹³¹ Segundo a cronologia da edição, o documento 29-76 data de c. 1908-1909, sendo, portanto, muito anterior às duas versões do poema referido, que seriam publicadas nas revistas *Terra Nossa*, nº 3 (1916), e *Athena*, nº 3 (1924). Martins (2010) nota, ainda, que o mesmo *topos* encontra-se desenvolvido em poema de Caeiro (“Pastor do monte, tão longe de mim com as tuas ovelhas”), de 1919, e, com um sentido diferente, em ode de Reis (“De Apolo o carro rodou pra fora”), de 12-6-1914.

fortuna crítica pessoana: a de que no *Fausto* se encontram, em casulo, os problemas metafísicos, gnosiológicos e linguísticos que a heteronímia fará convergir na poesia de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis (GUSMÃO, 1986; LOURENÇO, 1988). Nessa perspectiva, a edição permite acompanhar os poemas fáusticos contemporâneos aos anos de eclosão da tríade heteronímica, como, por exemplo, o de nº 90 (c. 1914), que parece mesmo refletir, em sinal trocado, o poema V de *O Guardador de Rebanhos*:

O mysterio supremo do Universo,
 O unico mysterio, tudo e em tudo
 É haver um mysterio do universo,
 É haver o universo, qualquer cousa,
 É haver haver. Ó forma abstracta e vaga
 Que tão corrente haver em mim demora
 Que pensar isto é-me no corpo um frio
 Que sopra d'além-terra e d'além-túmulo
 E vae da alma a Deus.
 (PESSOA, 2018, p. 202) [BNP/E3 30A-21]

Igualmente constitui uma espécie de réplica à poética caeiriana o poema 108 (30A-5^r), embora mais tardio (c. 1918-1921): “O unico mysterio no universo/ É haver um mysterio do universo.” (PESSOA, 2018, p. 238). E, como observa Sousa (2019), o poema 32 (29-75), de c. 1908-1909, antecipa o que poderia ser uma introdução ao Sensacionismo, corrente que seria teorizada em meados da década de 1910, adquirindo então centralidade na obra pessoana: “[...] Quero hoje apenas/ Sensações, muitas, muitas sensações,/ De tudo, de todos n'este mundo – humanas/ Não outras de delirios pantheistas/ Mas sim perpetuos choques de prazer,/ Mudando sempre a personalidade/ Para synthetisal-as n'um sentir” (PESSOA, 2018, p. 97).

Por sua vez, o poema 85 (“Monólogo á noite”), datado de c. 1912-1913, às vésperas, portanto, do mítico Dia Triunfal, de certa forma antecipa os “Dois excertos de odes”, de Álvaro de Campos (SOUSA, 2019). Vale citar alguns versos de ambos, lado a lado, para que se explicita a intertextualidade:

Toma-me, ó noite enorme, e faz-me parte
 Do teu frio e da tua solidão,
 Consubstancia-me com os teus gestos
 Parados, de silêncio e de incerteza,
 Casa-me ao teu sentido de ◊
 E anulamento... Que eu me torne parte
 Das raízes nocturnas e dos ramos

Vem, Noite, antiquíssima e idêntica,
 Noite Rainha nascida destronada,
 Noite igual por dentro ao silêncio, Noite
 [...]
 E traz os montes longínquos para o pé das árvores
 próximas]
 Funde num campo teu todos os campos que vejo,

Que se agitam ao luar... Seja eu p'ra sempre
 Uma paisagem n'uma encosta em ti...
 (PESSOA, 2018, p. 189)

Faze da montanha um bloco só do teu corpo,
 Apaga-lhe todas as diferenças de que de longe vejo,
 (PESSOA, 2007, p. 311)

Torna-se, pois, plausível a ideia do *Fausto* como um diário no qual Pessoa fosse registrando motivos e formas de expressão a serem retomados posteriormente, sem que isso signifique, porém, reduzi-lo a tanto. No caso acima, é exemplar a ressonância do mesmo tom, entre grandiloquente e mínimo, empregado para desenvolver o tema da progressiva perda da identidade, pelo que o seu ressurgimento na voz de Campos ganha um efeito fático, de verdadeira *atualização* do que no *Fausto* se apresentava, por assim dizer, em potência: “Tenha eu a dimensão e a forma informe/ Da sombra e no meu proprio ser sem forma/ Eu me disperse e suma!” (PESSOA, 2018, p. 189).

A relação também se estabelece na materialidade do arquivo, visto que, como demonstra o aparato crítico, ao menos quatro textos fáusticos dividem o mesmo suporte com odes de Ricardo Reis (*vide* poema 98 e Anexos 46, 47 e 81¹³²), cujas consequências textuais e hermenêuticas caberia investigar. Assinala-se, assim, em que medida as diversas edições do *Fausto* pessoano influem sobre a sua recepção crítica, alterando ou aprofundando marcos interpretativos, de acordo com os procedimentos a cada vez adotados. Como afirma Pizarro (2016, p. 290), novamente a respeito do *Livro do Desassossego*, aquilo que entendemos por obra “pode ser, em parte, uma construção alheia e, se nós admitirmos que uma obra define determinados limites [...], então devemos admitir que a existência de muitas versões dessa obra pode ter claras repercussões sobre a sua interpretação”.

Dito isto, importa retomarmos os procedimentos ecdóticos de *Fausto*, que se orientam por três princípios basilares: i) a revisão do *corpus*, amparada na atribuição autoral, na afinidade métrico-temática e em relações intertextuais – todas expostas com clareza no aparato crítico –, as quais levam a dividir os textos em Poemas e Anexos, e à subdivisão dos Anexos em Clearly Fausto, Maybe Fausto, Maybe Non-Fausto e Clearly Non-Fausto; ii) a datação de todos os documentos editados, a partir da cronologia dos suportes, e a consequente organização cronológica de Poemas e Anexos; e iii) a formação de seções temáticas (dentre elas, “Nas Trevas”, “Vozes”, “Fausto Diz”), “quando não é possível determinar com maior

¹³² Cf. PESSOA, 2018, p. 210, 307, 334. Trata-se, respectivamente, dos documentos 29-77^r, 30A-18^r (Anexos 46 e 47) e 52-36^v.

precisão a ordenação temporal de vários papéis escritos no mesmo tipo de suporte” (PITTELLA, 2018, p. 28).

Segundo Pittella (2017b), o *corpus* da tradição representava um problema crucial a ser enfrentado pela edição crítica do *Fausto*, primeiramente porque as edições até então disponíveis não expunham com clareza os critérios seguidos para se chegar à recolha dos textos considerados pertinentes à obra. Também não indicavam, caso a caso, se os documentos apresentavam atribuição explícita ou hesitante, tampouco se seriam implicitamente atribuíveis ao *Fausto*. Apenas a edição Teresa Sobral Cunha o faz, porém de maneira irregular. Em geral, o método parecia ser o da proveniência: uma vez abrigados nos envelopes 29, 30 e 30A do espólio, os documentos tornavam-se quase automaticamente atribuídos ao *Fausto*, embora muitas mãos tenham interferido na classificação dos manuscritos. Por conseguinte, “um editor não deve interpretar o fato de documentos estarem num envelope intitulado ‘Fausto’ como um sinal de certeza de que tais papéis teriam sido lá postos pelo próprio Pessoa” (PITTELLA, 2017b, p. 85).

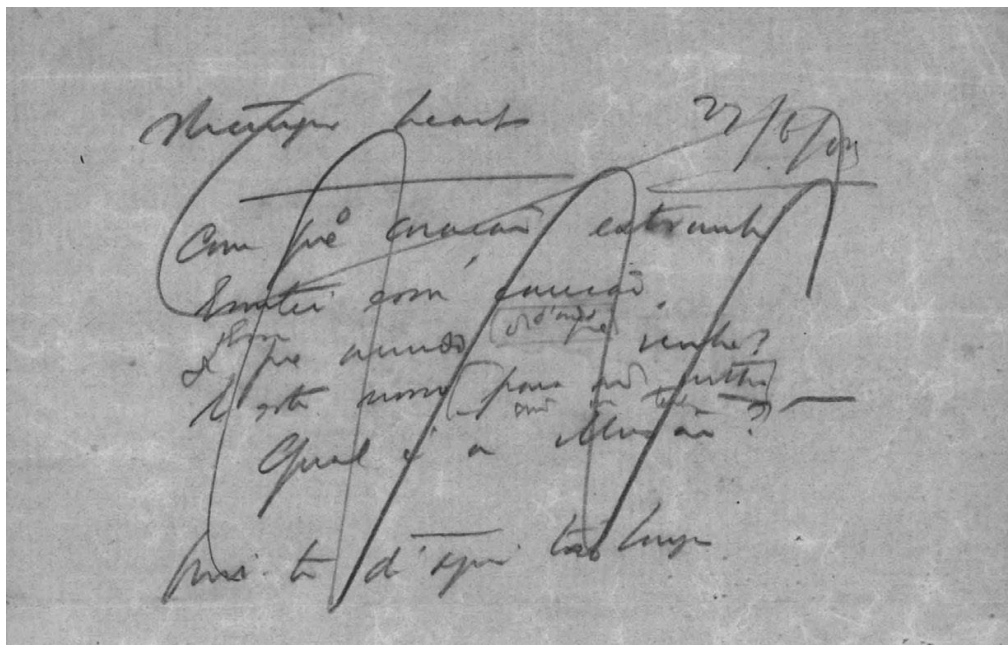
Competiria, então, à edição crítica estabelecer quantos e quais textos deveriam ser excluídos ou acrescentados ao *corpus*, recorrendo-se a outros dados para além da topografia arquivística (PITTELLA, 2017b). Como exemplo de textos cuja atribuição necessitava ser retificada, Pittella (2017b) menciona o fragmento “Stranger heart”, previamente editado por Cunha (PESSOA, 1988, p. 154) a partir da lição constante no documento 29-8^v (cf. *infra* Figura 18). Pizarro (2012) já havia contestado os motivos que levaram Cunha a incluir o texto no Entreacto IV de sua *Tragédia Subjectiva*, pois, segundo ele, as evidências materiais desencorajam tal conclusão: a despeito da relativa afinidade temática que possui com os poemas fáusticos, o testemunho está completamente riscado, o que bastaria para destiná-lo a um apêndice, retirando-o do *corpus* do drama.

Logo, o método adotado por Cunha nesse caso se afigurou estritamente topográfico, uma vez que o fragmento se encontra no envelope de nº 29 e divide o mesmo suporte com dois textos, um explicitamente atribuído ao *Fausto* e outro de atribuição hesitante (ambos em 29-8^r)¹³³; no entanto, como argumenta Pittella (*in* PESSOA, 2018, p. 538), a ausência de atribuição e o estado rasurado dificultam considerá-lo atribuível à obra apenas pelo critério da contiguidade aos dois textos no outro lado da folha. Por essas razões, Pittella o integra na

¹³³ Cf., respectivamente, os anexos 3 e 40 (PESSOA, 2018, p. 288, 305).

seção Clearly Non-Fausto, como anexo 84, transcrevendo outra lição que terá sido copiada por Pessoa em 35-5^r (PESSOA, 2018, p. 338, 538).

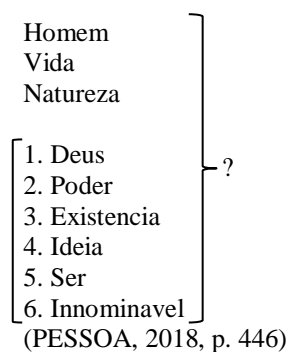
Figura 19 – BNP/E3 29-8^v, detalhe



Fonte: PIZARRO, 2012, p. 84.

O crivo principal para a constituição do *corpus* é, portanto, o da atribuição, verificado segundo marcas explícitas de pertencimento, como o título “Fausto” ou as rubricas à esquerda do primeiro verso, indicando que o personagem a falar é o protagonista – muitas vezes, Pessoa deixava apenas a abreviatura “F.” cumprindo semelhante função –, seja em monólogos ou diálogos com Maria, com Vicente ou com o Velho. Ocorre, ainda, de a atribuição ser constatada pela afinidade temática, pelas características idênticas do suporte, da tinta e da caligrafia, além da própria contiguidade topográfica a outros textos de atribuição explícita, como no caso do poema 40 (29-111), que discorre sobre o “horror” à morte, um dos temas centrais do *Fausto*, retomado em diálogo de Fausto com Vicente no poema 41 (29-109, 110) (PESSOA, 2018, p. 109-113, 464).

Noutros documentos, surgem apenas vozes metafísicas atribuíveis à obra e listadas, por exemplo, em 30-25^r, que enumera algumas dessas entidades (os poemas 7, 9 e 12 são ilustrativos da presença das vozes “Existencia”, “Ideia”, “Ser” e “Innominavel”):



Há também os textos cuja atribuição se comprova por meio de cenas claramente identificadas com o *Fausto*, como “Nas Trevas” ou a sua variação “Na noite”, bem como aquelas que se desenrolam “Na Taberna”. Em relação a esta, é exemplar o já citado poema 32, que não contém atribuição explícita, mas guarda afinidade métrico-temática com os poemas fáusticos e, segundo o aparato crítico, “relaciona-se com a cena da taberna, servindo-lhe como espécie de prólogo” (PESSOA, 2018, p. 459). Situação semelhante à do poema 33, que possui apenas a rubrica “Acto III | Sc. I”, mas se integra ao *corpus* em razão da afinidade temática com a mesma cena (PESSOA, 2018, p. 98, 460). Informações como essas, aqui mencionadas a título de exemplo, constam do aparato crítico e servem para embasar a inclusão dos textos entre os Poemas, isto é, os textos que a edição classifica como pertinentes ao *Fausto* pessoano (em um total de 123).

A metodologia empregada por Pittella permite, ainda, expandir o *corpus* até então conhecido, com a edição de alguns inéditos: os poemas em inglês, 121 (30-5^r), 122 (30A-11, 11a e 12^r) e 123 (PESSOA, 2018, p. 267-268, 271-277, 281), excluídos por Colombini e Cunha devido a dificuldades de decifração¹³⁴, além de textos publicados alhures e que são incorporados ao *Fausto*, a saber, os poemas 120, 99 a 101 e 103 a 105 (PESSOA, 2018, p. 213-218, 225-228), por critérios que, no entanto, merecem apreciação.

Tais poemas pertencem ao chamado “Auto das Bacchantes” e datam de 1916 e 1917. Em uma pequena nota autoral editada como apêndice ao poema 100, lê-se que o auto foi escrito para “solemnizar a entrada do Sol em Aries, em Março de 1917 [...]”. Começa por uma série de canções de alegria e de saudação á entrada ou da primavera, ou do dia, ou de ambos,

¹³⁴ Quanto a esses, Cunha (1988, p. XXV) chega a cogitar se se trataria de traduções de alguns textos fáusticos ou, quiçá, de “um outro *Fausto* a redigir nessa segunda língua materna”.

ou, em todo o caso, de Baccho [...]” (PESSOA, 2018, p. 499), conforme demonstram os versos a seguir:

Este é o dia, este é o dia
 Em que de Baccho vae explender
 Toda a alegria.
 Vinde colher, vinde colher
 As flores para a vossa orgia.
 Vinde colher para as perder.
 (PESSOA, 2018, p. 216) [58-60^r]

Trata-se, portanto, de textos que, à primeira vista, não possuem afinidade temática com o *Fausto*, antes constituindo um ciclo poético autônomo. Integram a edição Pittella porque o documento “Plano dos 3 Faustos”, de c. 1917, estabelece a sua absorção por um dos entreatos do “Primeiro Fausto”, que deveria ser “composto das canções destinadas ao auto das Bacchantes que aqui ficam certas e muitos melhor – ou o 2º ou o 3º entreato, naturalmente” (PESSOA, 2018, p. 343), levando o editor a reunir as canções no *corpus*, tendo em vista o princípio crítico da correspondência à última vontade autoral. Contudo, o “Auto das Bacchantes” surge como peça independente em listas editoriais de c. 1920, a exemplo do que demonstra o anexo 98, parcialmente citado abaixo:

Auto das Bacchantes.
Auto de Orpheu.
Trilogia dos Gigantes – (3 dramas).
Ligéa (poema dramático)
 [*Primeiro Fausto.*
Segundo Fausto.
Terceiro Fausto.
Theomachia (ou *Os Argonautas*).
D. Sebastião.
 (PESSOA, 2018, p. 357) [52-36^r]

Em face da cronologia proposta pela edição, seria o caso de ponderar se as listas mais tardias não revogam ou, ao menos, relativizam a atribuição do auto ao *corpus* fáustico. Pittella não delinea outros argumentos para a decisão, restringindo-se à evidência do “Plano dos 3 Faustos”, embora reconheça a presença autônoma do “Auto das Bacchantes” em listas posteriores (PITTELLA, 2018, p. 27). Sendo assim, por que não destiná-lo à seção Maybe Fausto, haja vista que os dados materiais desautorizam a atribuição inequívoca, ao sugerirem

que a última vontade conhecida de Pessoa terá sido outra?

Em linhas gerais, são esses os procedimentos adotados para a constituição do *corpus* de *Fausto*. Cumpre agora visitarmos os Anexos e suas seções, em que os poemas encontram-se classificados de acordo com o grau de compatibilidade aos critérios que temos vindo a comentar e segundo “a terminologia das edições críticas mais recentes” (PITTELLA, 2018, p. 27): Clearly Fausto, Maybe Fausto, Maybe Non-Fausto e Clearly Non-Fausto.

Em Clearly Fausto, constam textos de atribuição explícita, editados, porém, como anexos devido ao estado acentuadamente mais fragmentário que apresentam, se comparados aos poemas. Distinguir, entre os textos fáusticos, aqueles que se consideram mais “acabados” daqueles tidos como “fragmentos” não será uma tarefa fácil, como nota Pittella; no entanto, segundo ele, “não se trata de uma oposição clara, mas, antes, de uma questão de gradação” (*in* PESSOA, 2018, p. 287). Para explicá-la, Pittella recorre à comparação entre os três quartetos completos e datilografados de “Ah, tudo é simbolo e analogia!” (poema 117) (PESSOA, 2018, p. 257) e os cinco versos, três dos quais incompletos, do anexo 25:

FAUSTO Ha ◊ dolorosas, e a sua
 O goso n'ellas tira: umas especies
 Da Inveja são ◊ nobremente
 E a maioria das ◊
 Vão ter a ricos fins.
 (PESSOA, 2018, p. 293) [30A-13^r]

Consequentemente, “qualquer texto com menos de quatro decassílabos contínuos será considerado um fragmento e, portanto, incluído nesta secção de anexos, desde que apresente atribuição” (*in* PESSOA, 2018, p. 287). Isto é, deixam de efetivamente fazer parte do *corpus*, não obstante estejam explicitamente atribuídos ao *Fausto*, o que nos leva a questionar se o critério aqui não terá sido contaminado por certa “ansiedade da unidade”, tão negada ao longo do prefácio à edição. À exceção do anexo 3 e do referido anexo 25, inéditos, todos os outros 29 textos já haviam sido publicados anteriormente nas edições Costa, Colombini ou Cunha.

Por sua vez, os fragmentos cuja atribuição é apenas conjectural, por dividirem os mesmos documentos com poemas mais “completos”, são editados como apêndices nas respectivas notas. Assim, além de inéditos (*vide*, por exemplo, os apêndices 1 e 2 do poema 111), ganham tal estatuto inúmeros textos que integraram o *corpus* da tradição, como o verso “Para mim ser é admirar-me de estar sendo” (29-36^f), publicado nas três edições precedentes e

que se desloca ao apêndice do poema 71 (*in* PESSOA, 2018, p. 482). Outros fragmentos, de fato lacunares, mas de beleza inegável, também passam a essa condição, a exemplo do apêndice ao poema 86, que encerra com os versos “Uma noite de Tudo que é um Nada/ Um abysmo de Nada que é um Tudo” (29-129^v) (PESSOA, 2018, p. 492), oximoro semelhante àquele do famoso *incipit* do poema “Ulisses”, de *Mensagem*.

Como já referimos anteriormente, não era incomum que Pessoa fizesse oscilar a atribuição de determinados textos, levando-os a migrar de um projeto a outro, ou mesmo entre *autorias* diversas. Assim, uma canção a princípio destinada a “Portugal” pode em seguida ser redistribuída ao *Fausto*, como acontece com o poema 73 (PESSOA, 2018, p. 166, 483). Noutros casos, Pessoa deixa ao redor dos títulos apenas um ponto de interrogação a indicar dúvida, sem filiá-los a outros projetos, o que se verifica em alguns papéis do *Fausto*: “for Fausto?” (cf. nota ao anexo 40, *in* PESSOA, 2018, p. 525). A seção Maybe Fausto compreende textos nesse estado, os quais, uma vez escritos para integrar a obra, vêm a receber marcas de hesitação e assim permanecem.

Ao todo, são 24 anexos classificados como Maybe Fausto e, portanto, retirados do *corpus*. De especial importância são os anexos 45 a 52 (PESSOA, 2018, p. 307-311), todos inéditos, escritos para o projeto “Lucifer” entre c. 1924-1925. Colombini e Cunha já haviam publicado outros três textos pertencentes ao projeto, dentre os quais o poema de *incipit* “Como quando o mortal, que a terra habita”¹³⁵, editado por Pittella como o anexo 53 (PESSOA, 2018, p. 311). Este apresenta, à direita do título, o acrescento “[→ Integrar no ‘Fausto’ como falla de Lucifer?]” (PESSOA, 2018, p. 529), motivo pelo qual Pittella anexa os demais. Por outro lado, inclui no *corpus* o poema 123 (PESSOA, 2018, p. 281), que também apresenta atribuição incerta, como atesta a respectiva nota: “Lucifer | or Faust? | Lucifer symbol of aspiration?” (PESSOA, 2018, p. 511). Pittella ressalta, porém, que este “bem poderia estar nesta secção [Maybe Fausto], mas que foi agrupado com os poemas em inglês” (*in* PESSOA, 2018, p. 297), sem maiores justificativas.

Em Maybe Non-Fausto, por seu turno, integram-se 25 textos sem atribuição explícita, que haviam sido anteriormente editados como parte do *corpus* por Costa, Colombini ou Cunha. Segundo Pittella, “a maioria desses textos tem afinidade métrico-temática com poemas do drama; por exemplo, o Anexo 59 é um poema em decassílabos brancos (na sua

¹³⁵ Cf. PESSOA, 1986, p. 56-57; 1988, p. 23-24.

maioria completos), exibindo as palavras-chave ‘pensar’, ‘consciencia’ e ‘innocencia’” (*in* PESSOA, 2018, p. 315), ou seja, métrica e tema afeitos ao *Fausto*, pelo que se conclui que são implicitamente atribuíveis a ele. Todavia, Pittella argumenta que a presença de tais documentos nos envelopes de nº 29 e 30 do espólio não basta para se comprovar a sua atribuição, pelos motivos que já apontamos. Afirma, ainda, que diante de documentos que apresentam rubricas de atos ou quadros, “(no caso do Anexo 59, a nota ‘Acto II’), isso não equivale a uma atribuição material definitiva, mas apenas acresce evidência circunstancial” (*in* PESSOA, 2018, p. 315)¹³⁶. São excluídos, assim, outros 37 documentos sem atribuição: do envelope 29, as folhas 29, 30, 32, 34, 39, 43, 50, 51, 64, 71, 80, 86, 89 e 108; e, do envelope 30, as folhas 4, 8, 9, 11, 13, 15 a 18, 23, 46, 48, 51, 52, 59, 68, 69, 81, 85, 86, 94, 99 e 100 (*in* PESSOA, 2018, p. 316).

Merecem destaque os anexos 81 e 82, ambos de cota 52-36^v, pois, já publicados alhures no interior da obra de Ricardo Reis¹³⁷, passam aqui a fragmentos potencialmente pertencentes ao *Fausto*. Vale citar a nota ao anexo 81, em que se expõe a hipótese de Pittella:

DESCR. Fragmento de folha com carimbo “Ricardo Reis”, manuscrita a tinta preta. Em 52-36^v, entre este texto e o que se edita como Anexo 82, uma nota levanta a possibilidade de os fragmentos terem sido considerados para o *Fausto*: “Acto II – Discipulos – professor da Universidade de Bolonha”; tais discipulos são detalhados no esquema em 52-36^t, embora aí sem nomes de personagem [...]; os poemas 30/31 e 41 apresentam, respectivamente, Antonio e Vicente, dois aparentes discipulos de Fausto. A métrica dos vv. do Anexo 81 (série de decassílabos concludindo em hexassílabo) suporta a associação ao *Fausto* (*in* PESSOA, 2018, p. 537).

A publicação prévia de tais anexos como poemas ricardianos guiara-se, portanto, pela referida marca de carimbo, que conferiria valor de atribuição a todos os textos contidos no documento, bem como pela contiguidade a uma ode atribuída a Reis em 52-36^t. Também a métrica dos textos deve ter contribuído para tanto, levando-se em conta que os decassílabos brancos alternados com hexassílabos foram igualmente cultivados por Reis. Contudo, os fragmentos indicam tratar-se de textos de intenção dramática, o que reforça a probabilidade de a nota autoral citada referir-se ao *Fausto*. Senão, vejamos, respectivamente, os anexos 81 e 82, ambos de c. 16-11-1923:

¹³⁶ Colombini e Cunha incluem o anexo referido no segundo ato de suas edições (cf. PESSOA, 1986, p. 110-111; 1988, p. 68-69).

¹³⁷ Cf. PESSOA, Fernando. *Obra Completa de Ricardo Reis*. Ed. de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-china, 2016, p. 429-430.

<p>Quiz que commigo visseis A sombra essencial, o abstracto fundo Do innumero universo. Mas não fostes Mais que uma luz extincta em noite densa, Um *pereiral sem fructo.</p> <p style="text-align: center;">– Que é pensar</p> <p>Sem ser? Mestre, o que pensa vive o que é, E a raiz não medita. (PESSOA, 2018, p. 334)</p>	<p>Fazer parar o giro sobre si Do vacuo pensamento, pôr a roda Em movimento sobre a terra dura</p> <p>Poção que por magia de bebel-a A dormente vontade em mim desperte De viver... (PESSOA, 2018, p. 334)</p>
---	--

Ora, alguns elementos saltam à vista: a perscrutação de um “abstracto fundo/ Do innumero universo”, tipicamente fáustica, além das palavras-chave “pensar” (anexo 81) e “vacuo” (anexo 82), que retornam em diversos poemas de atribuição explícita. Já a nota autoral de 52-36^v, transcrita por Pittella (“Acto II – Discipulos – professor da Universidade de Bolonha”), fornece um subsídio decisivo para a atribuição, especialmente por mencionar um segundo ato em que apareçam “discipulos”, pois o mesmo documento contém, em 52-36^r, um plano inédito, editado como anexo 88, onde se lê, junto à descrição dos atos já conhecida, os nomes dos personagens a integrá-los. Ali se planeja, com efeito, a entrada em cena de Fausto e três discípulos no segundo ato, tendo como motivo o “Conflictu da Intelligencia com a sua Expressão” (PESSOA, 2018, p. 346)¹³⁸.

No plano “Primeiro Fausto”, por sua vez, se previa para o mesmo ato o embate entre a “Intelligencia” e a “Vida”, representada por “discipulo ou alguém assim, em quem, por não comprehender a subtileza e o *genero* de ambição do Mestre, as pretensas vontades e imposições d’este nenhuma impressão causam, ou causam uma impressão falsa” (PESSOA, 2018, p. 344, grifo do autor). Vale notar, ainda, a referência, no anexo 82, a uma “Poção que por magia de bebel-a/ A dormente vontade em mim desperte/ De viver...”, claramente identificável com o “filtro” capaz de provocar um “terrível excitar da vida”, pelo qual Fausto mata o Velho no poema 70 (PESSOA, 2018, p. 158).

Finalmente, a subseção Clearly Non-Fausto agrega dois textos que, previamente editados como pertencentes ao *Fausto*, são suprimidos do *corpus*. Segundo Pittella, o primeiro deles (anexo 83) se exclui porque, embora divida o mesmo suporte com o poema 2 (29-78^v), é atribuível ao “Auto de Orpheu”, listado nos anexos 98 a 100: “[...] esse texto apresenta ‘Orpheu’ e sua ‘lyra’ em versos polimétricos rimados, ao passo que o *Fausto*

¹³⁸ Cf. *infra* o referido plano, integralmente transcrito no Anexo II.4.

consiste, em geral, em decassílabos brancos ou redondilhas rimadas” (*in* PESSOA, 2018, p. 337). Quanto ao anexo 84 (“Stranger heart”), esclarecemos acima os motivos de sua exclusão.

Os Anexos contam, também, com uma seção dedicada aos planos dramáticos atribuíveis ao *Fausto*, transcritos integralmente pela primeira vez, como já sublinhamos. Na sequência, editam-se 17 listas de projetos editoriais, em que constam os diversos títulos atribuídos à obra por Pessoa. Além daquelas publicadas por Cunha, Pittella recolhe outras quatro que, tendo sido editadas alhures, aludem diretamente ao *Fausto* ou a algum projeto a ele atribuível. São elas: 144G-38^f e 39^f (anexo 100), com datação conjecturada de 1920, onde se projeta a tripartição do *Fausto* e a respectiva correspondência às figuras de Fausto, Adão e Lusbel; 137A-21^f e 22^f (anexo 101), de *c.* 1921, que lista o “Auto das Bacchantes”; e o documento sem cota (anexo 104), de *c.* 1930, no qual persiste a ideia de um *Terceiro Fausto*, reiterada em 51-89^v (anexo 105), cuja datação se estipula *ad quem* 14-2-1933 (*cf. supra* Figura 8). Há, ainda, um documento inédito, de cota 48E-39^f (anexo 102), que prevê algumas “Legendas”, sendo “Lucifer” a primeira delas.

Por fim, a seção Miscelânea, que encerra os Anexos, inclui um envelope, três notas inéditas e duas cartas. O envelope, de cota 104-67 (anexo 106), possui certa aura mítica, pois se acredita ter sido nele que Pessoa foi depositando os manuscritos destinados à obra ao longo dos anos, graças ao sobrescrito autógrafo “Notas para um poema dramático sobre o Fausto”, situado no *verso*. Caso tenha mesmo servido em primeira hora de abrigo aos textos fáusticos, Pittella adverte, no entanto, que “jamais saberemos o que o invólucro chegou a conter (os envelopes 29, 30 e 30A da BNP não seriam equivalentes a esse primeiro sobrescrito, tendo sido criados muito tempo depois e por outras mãos [...])” (*in* PESSOA, 2018, p. 367). Podemos conjecturar, assim, que o envelope guardasse não os poemas ou fragmentos, mas exatamente as ditas “Notas”, isto é, os esquemas nos quais Pessoa descreve o conteúdo do drama, pelos atos e entreatos a desenvolver.

Já os três apontamentos editados como anexos 107 a 109 referem-se a um “Fausto” indeterminado, sendo apenas o 108 diretamente ligado à obra, na avaliação de Pittella: “Fausto – Tragédia” (PESSOA, 2018, p. 370). No entanto, o anexo 107, de *c.* 1908-1909, contém um rascunho de argumento valioso para a compreensão da obra: “Faust like *man* | *Argument: no | *god* is | or | *exists*.” (PESSOA, 2018, p. 369), tema desenvolvido em textos a ele contemporâneos (*vide*, por exemplo, poema 20). Por sua vez, as duas cartas (anexos 110 e

111) são, respectivamente, de Sá-Carneiro a Pessoa, e deste a João Gaspar Simões. Segundo Pittella, a missiva remetida por Sá-Carneiro, de 5 de fevereiro de 1916, testemunha uma das duas únicas menções ao *Fausto* feitas por outrem em vida de Pessoa de que se tem notícia – a segunda é do próprio “irmão de alma”, em carta de 14 de maio de 1913¹³⁹. Finalmente, na carta a Gaspar Simões, de 26 de outubro de 1930, Pessoa alude a “Lucifer”, ao responder a um possível pedido de comentário sobre a gênese do poema “O Último Sortilégio”:

[...] Causou-lhe estranheza, talvez, o assumpto. Isso, porém, procede de você desconhecer outros poemas meus, ineditos, no mesmo genero. Tenho um, incompleto, “Lucifer”, que vae muito além d’este na mesma direcção; e esse já é antigo. A mesma nuvem paira sobre os cinco poemas a cujo conjuncto chamei “Além-Deus”, e que escrevi ha ainda mais tempo; são cinco pequenos poemas, completos, e estiveram para ser publicados (chegaram a ser impressos) num “Orpheu 3” que foi frustrado de cima (PESSOA, 2018, p. 375-376).

Tais relações são também sublinhadas por Pittella (*in* PESSOA, 2018, p. 529) quanto ao anexo 53, que, segundo ele, “ecoa a temática de ‘Além-Deus’”. Expandem-se assim, ainda mais, as potenciais intertextualidades entre textos atribuíveis ao *Fausto* e outros núcleos da obra pessoana – vale notar que o poeta cita como exemplo de poemas desse “genero” “um soneto sobre Gomes Leal, que deve conhecer, *pelo menos* da Anthologia do Salão de Outomno” (PESSOA, 2018, p. 376, grifo nosso), coletânea esta que Pittella cogita ser o “*Cancioneiro* publicado na ocasião do I Salão dos Independentes, decorrido em Maio de 1930” (*in* PESSOA, 2018, p. 547). Em todo caso, a julgar pela ressalva feita por Pessoa, cremos que o soneto seja o mesmo impresso anteriormente n’*O Notícias Ilustrado*, em 28 de outubro de 1928, que citamos integralmente (cf. *supra* I.1.4.3). Merece atenção, igualmente, o fato de que “Lucifer” seja mencionado como poema autônomo, dando-o Pessoa apenas por “incompleto”, sem quaisquer referências ao *Fausto*, ao menos cinco anos depois de tencionar reuni-los em um único projeto.

Cumprido, por fim, nos dedicamos ao vultoso aparato crítico da edição Pittella, em que convergem a teoria e o método próprios da edição crítico-genética, cujo objetivo, vale reiterar, é estabelecer o texto crítico de determinada obra, respeitante à última vontade do autor observada nos testemunhos disponíveis, e recensar as variantes autorais neles registradas

¹³⁹ Cf. SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência com Fernando Pessoa*. Ed. de Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 136-145, 354-356.

(DUARTE, 2019). Discutiremos adiante a controvérsia em torno da edição crítica da obra pessoana, de que tomam parte posições aparentemente inconciliáveis, para que esclareçamos a posição nela assumida por *Fausto*; por ora, importa descrevermos as seções do referido aparato, divididas em:

- I Introdução – A vida póstuma do *Fausto* e suas diferentes ordenações
- II Cronologia de suportes
- III Cronologia de títulos
- IV Cronologia de atribuições
- V Lista de indicações de cenas e atos
- VI Divergências de leitura da tradição
- VII Notas

A Introdução consiste em apurado estudo sobre a materialidade dos papéis fáusticos de Pessoa, traçando uma pequena história dos diversos arcontes que sobre eles intervieram, dos deslocamentos topográficos aos quais estiveram sujeitos e das diferentes cotas a eles atribuídas, indicadores de sua sinuosa “vida póstuma”, expressão cunhada por Pizarro (2012) para tratar de manuscritos modernos que sobrevivem ao autor e dão origem, portanto, a obras não controladas por ele. Tais informações, que abordamos anteriormente (cf. *supra* II.1), contribuem sobremaneira para o estudo do *Fausto*, pois permitem notar de que modo a sua instabilidade textual decorre não apenas de uma fragmentariedade inerente aos textos, mas também da topo-nomologia que incide sobre os documentos. Complementam-nas, ainda, breves considerações sobre os critérios subjacentes à organização dos *Faustos* de Costa, Colombini e Cunha.

A seção II (também designada como Tabela 1) representa, por sua vez, a descrição minuciosa dos suportes nos quais Pessoa escreveu os textos atribuídos ou atribuíveis ao *Fausto* (poemas, planos e notas, excetuadas as listas), tendo como meta principal o auxílio ao estabelecimento de datações no caso dos documentos não datados, por meio de suas características físicas. Haja vista que, na ausência de data manuscrita ou datiloscrita pelo autor, não se pode chegar a uma datação inequívoca – um suporte pode, por exemplo, ser reaproveitado, servindo a campanhas de escrita temporalmente distintas entre si –, Pittella (2019, p. 24) afirma que “a investigação requer, pois, uma série de datações aproximadas ou relativas, por vezes conjecturais, a partir de um estudo de texturas de papel, tintas, caligrafias

e relações intertextuais”. Tomemos como exemplo um dos suportes descritos por Pittella, a fim de verificarmos como procede a esse estudo:

SUPORTE Papel timbrado CHAVE D’OURO (273 x 211): bifólio de papel com timbre CAFÉ CHAVE D’OURO e anúncio impresso da loteria GAMA | ANTIGA CASA MANAÇAS. DATAÇÃO E OUTRAS OBSERVAÇÕES 1916-1917. O poema do *Fausto* está em 66-75^v, consistindo numa versão passada a limpo do poema em 29-77 (este, em guardanapo pardo datável de 1908). Na mesma folha (em 66-75a^v) há um testemunho dos primeiros versos de uma ode de Ricardo Reis (que seria, noutras lições, datada de 12-6-1914) e abriria o projecto de 1917 das odes desse heterónimo (48G-21 [...]). Como o CAFÉ CHAVE D’OURO seria fundado apenas em 1916, situamos o papel em questão entre a inauguração do café e o projecto ricardianos.

EXEMPLOS NESTA EDIÇÃO **66-75**

(in PESSOA, 2018, p. 407)

A cota referida remete ao poema 98, que recebe, portanto, a seguinte datação conjecturada: 1916-1917 (PESSOA, 2018, p. 210). Como ostenta a rubrica “Uma voz na escuridão”, em redondilhas menores, destina-se à seção temática “1916-1917: Vozes”, junto ao poema 97, de métrica e tema semelhantes, este datado de 6-10-1917. A mesma metodologia serve a todas as outras datações, em maior ou menor grau de exatidão quanto à data estabelecida. Por vezes, a proximidade material com papéis de datação explícita permite uma hipótese mais precisa, como ocorre com o poema 99: o documento 58-58, no qual se encontra, apresenta semelhança com duas folhas datadas por Pessoa de 10-11-1916, e assim recebe a data *c.* 10-11-1916 (in PESSOA, 2018, p. 407). Ou com o poema 75 (PESSOA, 2018, p. 173-174), cujas características materiais induzem a uma datação ainda mais provável:

SUPORTE Papel timbrado NOGUEIRA DE FREITAS (133 x 174): folha amarela pautada com o timbre NOGUEIRA DE FREITAS | LISBOA.

DATAÇÃO E OUTRAS OBSERVAÇÕES *Circa* 4-6-1911. O poema estende-se pelas duas faces da folha, numa delas sobre um bilhete previamente manuscrito por Nogueira de Freitas, com a data de 4-6-1911.

EXEMPLOS NESTA EDIÇÃO **30-41**

(in PESSOA, 2018, p. 400)

Embora sujeita a equívocos, a cronologia proposta por Pittella ampara-se, assim, em um rigoroso recenseamento dos variados suportes em que se preservam os textos fáusticos, abrindo uma privilegiada fresta para as práticas de escrita de Pessoa e para os vínculos entre materialidade e sentido que os manuscritos podem revelar. Contributos dessa espécie, aliás, fazem-se urgentes, pois, como adverte Ivo Castro (2001), é importante não esquecer que os

espólios de escritores modernos compõem-se de manuscritos eminentemente perecíveis, cuja legibilidade, nas melhores circunstâncias de preservação, terá se perdido em um século: além de recolhê-los e inventariá-los, há, portanto, que se descrevê-los com minúcia enquanto é possível. Edições críticas como as da INCM vêm se esforçando nessa direção, haja vista, por exemplo, o volume *Poemas de Fernando Pessoa – 1934-1935*, editado por Luís Prista, que, segundo Pittella (2018, p. 28), “se deu ao trabalho de descrever cada tipo de suporte usado por Pessoa em 1934-1935, fornecendo o modelo para a minha tabela de suportes”¹⁴⁰.

Já a seção III (que também recebe o título de Tabela 2) registra a cronologia dos títulos do *Fausto* nas diversas variantes concebidas por Pessoa, em planos, listas e notas sobre o projeto (transcrevemo-la *infra* no Anexo I), com exceção das ocasionais atribuições dadas aos poemas. Estas, por seu turno, dispõem-se na Tabela 3, que abre a seção IV do aparato crítico, condensando dados como cronologia, *persona* ou cena e afinidade métrico-temática, desconsiderados, no entanto, os textos que se editam como anexos (Clearly Fausto, Maybe Fausto, Maybe Non-Fausto e Clearly Non-Fausto).

Ainda na seção IV, encontram-se outras seis tabelas dedicadas aos diferentes sistemas topográficos inscritos nos documentos fáusticos: em 4a, anotam-se as cotas a lápis vermelho, estabelecidas provavelmente entre 1950-1970, por Eduardo Freitas da Costa; a Tabela 4b registra as cotas a lápis cinza, criadas pelas primeiras inventariantes do Espólio 3 da BNP entre 1969 e 1970, distinguindo-se as cotas dos poemas e fragmentos, dos poemas em inglês e das listas, planos e notas; em 4c, por seu turno, registram-se as cotas a carimbo vermelho, instituídas em uma fase posterior de inventariação (1979-1980); por fim, de 4d a 4f, expõem-se, respectivamente, as ordenações textuais das edições Costa, Colombini e Cunha, junto às cotas da BNP anteriormente catalogadas em 4b.

Tais tabelas são de extrema relevância para o conhecimento do *mise en archive* dos papéis fáusticos e dos procedimentos adotados nas edições precedentes. Por meio delas, configura-se a possibilidade de se percorrer as diferentes ordens já atribuídas aos documentos, contribuindo para “uma aproximação em papel ao que começa a ser equacionado como um novo avatar da recepção da obra de Pessoa junto do leitor contemporâneo, a disponibilidade oferecida pelas edições digitais para infinitas rearrumações dos textos por parte do leitor”

¹⁴⁰ Cf. PESSOA, Fernando. *Poemas de Fernando Pessoa — 1934-1935*. Ed. crítica de Luís Prista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, vol. I, t. V. (Série Maior).

(SOUSA, 2019, p. 449). Como se sabe, o modelo mais acabado de iniciativas desse tipo é o *Arquivo LdoD*, projeto colaborativo em linha que combina o princípio representacional com um princípio simulatório, ao permitir que os utilizadores acedam às diferentes organizações e transcrições de quatro edições do *Livro do Desassossego* (Jacinto do Prado Coelho, Teresa Sobral Cunha, Richard Zenith e Jerónimo Pizarro) e criem, eles próprios, novas edições da obra, utilizando as potencialidades oferecidas pelo meio digital para pôr em prática processos de leitura, escrita e edição (PORTELA; SILVA, 2017)¹⁴¹.

Vale sublinhar, aliás, que a edição impressa de *Fausto* está diretamente associada ao projeto *Fausto: uma existência digital*, disponibilizado em versão *beta* em junho de 2018, que oferece como funcionalidades, por ora, a leitura de textos (poemas em português, poemas em inglês, atribuições hesitantes, apêndices, planos), com o suporte de aparato crítico-genético e fac-símiles, bem como o acesso a bibliografia e a ferramentas de pesquisa¹⁴². Pittella passou a integrar o projeto em junho de 2015, por meio de concurso oferecido pelo Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a fim de liderar o processo de seleção e transcrição dos documentos (PITTELLA, 2017b), vindo assim a coordenar a edição junto a José Camões, Jerónimo Pizarro, Filipa de Freitas, Patricio Ferrari e Nicolás Barbosa.

Há que se notar, portanto, as correspondências circunstanciais, teóricas e práticas entre os projetos, que guardam técnica editorial análoga e propiciam ambos um acesso privilegiado ao texto em sua forma-arquivo. Não à toa, Pittella (2018, p. 29) menciona no prefácio à edição impressa que esta foi acolhida por José Camões e o CET como “versão *offline* do projecto ‘Fausto: uma existência digital’ (a edição online *in fieri*)”. Contudo, não cabe aqui explorar a fundo a produtiva sugestão aí implícita, uma vez que os recursos da edição digital extrapolam os objetivos desta pesquisa, ficando à espera de aprofundamentos posteriores.

De volta ao aparato crítico de *Fausto*, restam por comentar os itens V. Lista de indicações de cenas e actos; VI. Divergências de leitura da tradição; e VII. Notas. A seção V, também classificada como Tabela 5, compulsa todos os documentos que possuem qualquer tipo de indicação de cenas ou atos do drama, sejam elas hesitantes ou ambíguas. Importa ressaltar que, segundo Pittella (*in* PESSOA, 2018, p. 432), dos 265 textos fáusticos, apenas 83

¹⁴¹ Cf. o *Arquivo LdoD* em: <https://ldod.uc.pt/>.

¹⁴² Cf. a edição *Fausto: uma existência digital* em: <http://faustodigital.com/>.

(ou 31%, aproximadamente) apresentam marcas desse gênero, número que cai a 62 documentos (em torno de 23% do total) se consideradas apenas as indicações unívocas. Já a seção VI registra as divergências de leitura da tradição relativas aos textos editados como poemas, tendo como parâmetro a edição Cunha ou, no caso de textos publicados alhures, a publicação mais recente – não se consideram diferenças de pontuação, ortográficas, de divisão estrófica ou de variantes adotadas. Assim, onde Cunha leu “Pensar é viver”, por exemplo, registra-se que a leitura estabelecida para o v. 19 do poema 14 é “Pensar e viver” (*in* PESSOA, 2018, p. 435).

O aparato crítico encerra-se com as notas, que nos encaminham diretamente para questões como o estabelecimento do texto e a metodologia crítico-genética, além de complementarem a já comentada cronologia dos suportes. Convém, portanto, iniciarmos pelo conceito de edição crítico-genética, para dele partirmos à sua aplicação em *Fausto*. Como esclarece Ivo Castro (2001), a crítica textual praticada sobre manuscritos modernos distingue-se da crítica textual tradicional em seu objeto, objetivo, método e aplicações, primeiramente porque tem diante de si um objeto autêntico, isto é, o original que testemunha a gênese de determinada obra, enquanto a crítica textual tradicional dedica-se a textos cuja transmissão se faz por meio de cópias mais ou menos distanciadas do original.

Por conseguinte, Castro define a segunda como “crítica do original ausente”, ao passo que, à crítica textual que se debruça sobre manuscritos como os de Pessoa, reserva a designação de “crítica do original presente”. Daí que, segundo o autor, o objetivo desta seja não a reconstituição de um original perdido, mas a reprodução exata de um objeto que, afinal, está presente. O método, para tanto, será o da transcrição semidiplomática, de acordo com a quantidade de autógrafos existentes para o texto em questão e respeitando-se as eventuais variações ortográficas verificáveis em cada um, isto é, a transcrição deve obedecer estritamente à forma ortográfica dos testemunhos, em razão de sua origem autoral.

Fixado o texto crítico – aquele que “representa a intenção do autor tal como foi, pela última vez, materializada através da escrita” (CASTRO, 2001, p. 71) –, cabe, então, destinar ao *aparato genético* as variantes autorais não adotadas pelo editor, que subsidiarão o leitor com informações valiosas sobre o processo de escrita do texto em causa, devendo-se, portanto, organizá-las cronologicamente. A crítica textual tradicional, por sua vez, constrói um *aparato crítico*, no qual recenseia as variantes rejeitadas pela sua suposta falta de

autoridade em relação ao original ausente, também conhecidas como variantes da tradição. O campo semântico empregado por Castro indica, portanto, que tais considerações também servem, *grosso modo*, para uma definição do tipo de aparato elaborado em uma edição crítico-genética.

É parcialmente como aparato genético que as notas de *Fausto* se configuram, permitindo ao leitor acompanhar a gênese do escrito pela representação das variantes preteridas no texto crítico, graças ao sistema de símbolos e abreviaturas comumente adotado em tais paratextos¹⁴³. A fim de melhor compreendermos esse procedimento, leiamos abaixo o texto do poema 43, ao lado de sua respectiva nota de fim de volume, ambos transcritos tal como aparecem na mancha tipográfica:

<p>O pensamento é enterrado vivo No mundo – e alli suffoca.</p> <p>Suffoco em pensamento ao existir. Oh, horror! Oh inferno verdadeiro</p> <p>5 Passado no frio âmago d’esta alma Que se encolhe e arrepiá de pavôr Como querendo desaparecer E é consciente sempre de ter vulto Para o pavor tomar. Oh summo horror</p> <p>10 Que o universo ◇</p> <p>Suffoco em alma! Suma-se-me a vida E a consciencia e eu deixo de pensar, De fitar o mysterio e sem querer Compreender-lhe o horror! Abra-me o sonho</p> <p>15 Ou a loucura a tenebrosa porta Que a treva é menos negra que esta luz.</p> <p>O terror desvaria-me, o terror De me sentir viver e ter o mundo Fechado a laços de compreensão</p> <p>20 Na minha alma gelada. (PESSOA, 2018, p. 117-118)</p>	<p>43 [c. 1909]</p>	<p>43 [29-26] ATRIB. F: DESCR. <i>Fragmento de papel VEP vincado ao meio (na horizontal), manuscrito a tinta preta, com intervenções a lápis lilás.</i> PUBL. Pessoa, 1988, p. 21; 1986, p. 202; 1952, p. 85 (publ. parcial). NOTAS 1-2 Cruz de hesitação à esq. dos vv. 2 <†>/alli\ 5 <na> [† no] Pessoa não costumava acentuar proparoxítonas; entretanto, neste v. escreve “âmago”. 6 se /encolhe/ e <se> [† arrepiá] 9 Pessoa não acentua “pavor” no v. 9 (mas sim no v. 6). 11 <Morra eu!> [† Suma-se-me a vida] 12 Vírgula editorial. 16 menos [↗ /negra/] que esta luz] intervenção com hesitação a lápis, num espaço previamente em branco. 20 Na minha alma gelada <de pavôr.>] o poeta riscou as duas últimas palavras, encurtando o v. 20, o que não significa que o v. tenha ficado incompleto, visto que mais de um poema do Fausto apresenta</p>
--	--------------------------------	---

¹⁴³ Para facilitar a leitura das notas, transcrevemos os símbolos e abreviaturas adotados na edição Pittella (in PESSOA, 2018, p. 441-442): ◇ espaço deixado em branco pelo autor | * leitura conjecturada | † palavra ilegível | // passagem dubitada pelo autor | <> segmento autógrafo riscado | <>/ substituição por superposição | <>[†] substituição por riscado e acréscimo | [†] acréscimo na entrelinha superior | [‡] acréscimo na entrelinha inferior | [↗] acréscimo na margem direita | [↖] acréscimo na margem esquerda | [] ↔ [] inversão de trechos de uma linha | [] ↓ [] inversão de duas linhas | [palavra] intervenção editorial (para indicar, por exemplo, a expansão de abreviaturas) | palavra envoltório feito pelo autor | var(s). variante(s) | ms(s). manuscrito(s).

*estrofes de decassílabos terminando em
hexassílabo.*
(in PESSOA, 2018, p. 466)

Como fica evidente, as notas informam, além da cota topográfica, as características materiais do suporte – que podem ser complementadas pela Tabela 1 e auxiliam na datação –, os instrumentos de escrita utilizados e o tipo de atribuição, bem como direcionam o leitor às edições que tenham publicado (integral ou parcialmente) o texto correspondente. O que nos interessa, no entanto, é o aparato genético, mediante o qual é possível reconstituir a topografia das emendas dos manuscritos pessoanos, ou seja, a posição em que se encontram as variantes em relação ao segmento que substituem.

Segundo Castro (2001), Pessoa geralmente introduzia as variantes ou acrescentos na entrelinha superior (*vide* notas aos vv. 5 e 6), seguidas de outras “em cascata” quando o espaço permitia; noutros casos, se restasse espaço ao final da página, era essa a posição para onde as dirigia; esgotadas essas opções, as variantes tomavam, então, a margem direita do texto (*vide* v. 16), à altura do segmento suplantado, ou a margem esquerda, mais raramente, quando dela está mais próximo o trecho em questão. Uma vez conhecido esse percurso, tem-se um potencial indicador da cronologia das emendas, que, usado com cautela, demonstra-se de grande proveito (CASTRO, 2001).

Logo, os seguimentos riscados são de suma importância, pois guardam as hesitações e os desvios ocorridos ao longo da escrita: na ausência do original – geralmente indisponível e cuja legibilidade não é permanente, podendo vir, ainda, a desaparecer –, o aparato genético permite ao leitor *visualizá-lo* e assim reconstituir a gênese do texto. No caso acima, o aparato nos leva a saber que, no v. 11, Pessoa escrevera primeiramente a frase “Morra eu!”, riscando-a depois em favor da variante “Suma-se-me a vida”, talvez para completar o decassílabo predominante no poema. Ou que o v. 20 foi alvo de supressão, tornando-se hexassílabo (vale notar, a propósito, que Cunha mantém o trecho rasurado, embora a sua fixação não se oriente pela regularidade métrica perseguida por Pittella¹⁴⁴).

Contudo, nem sempre o poeta riscava a variante preterida, deixando, com efeito, todas as opções virtualmente válidas, problema talvez central no debate acerca da edição crítica das obras pessoanas. Não cabe aqui repassar sistematicamente os pontos de vista já declarados a

¹⁴⁴ Cunha apenas avisa em nota que o trecho está rasurado, “mas que se considera por não haver outra proposta” (in PESSOA, 1988, p. 21, 209).

esse respeito, todavia, para que se entenda a posição teórico-metodológica assumida pelo *Fausto* de Pittella, vale abordarmos brevemente as principais teses difundidas entre a crítica textual dedicada à obra de Pessoa, tendo em vista o desafio ecdótico imposto pela existência de múltiplas variantes em aberto¹⁴⁵.

A primeira, defendida por Ivo Castro (2001), e praticada no âmbito das publicações da Equipa Pessoa, prima pela escolha da última variante em relação a determinado segmento textual, identificada, geralmente, pela cronologia estabelecida a partir da topografia das emendas. O seu argumento reside, em síntese, na premissa de que a última variante é “a única que não foi posta em causa pelo autor, a única que ele, pelo menos durante um momento, não pensou substituir por outra lição” (CASTRO *apud* CELANI, 2020, p. 58), e que, por conseguinte, seria a que representa um ponto de referência sobre a última intenção do autor materializada no documento.

A segunda tese, encampada por Teresa Rita Lopes em objeção às edições da Equipa, argumenta que o editor não tem como saber *a priori* qual das variantes Pessoa teria preferido caso viesse a revisar o texto ou publicá-lo, isto é, apenas ao autor caberia decidir-se definitivamente por uma das variantes (CELANI, 2020). Levada a cabo nas edições da Assírio & Alvim, a alternativa proposta por Lopes (*apud* CELANI, 2020, p. 67) consiste em fixar a primeira redação conforme esta se apresenta na linha ou no verso, devendo o editor, no estabelecimento do texto,

[...] transcrever o poema respeitando o corpo inteiro que o Poeta lhe deu, e registar – à parte, em nota – as variantes por ele encaradas, às vezes simultaneamente, no mesmo momento da escrita, outras vezes mais tarde, numa releitura.

É longo e controverso o debate decorrente dessas duas posições, bastando-nos por ora saber que Pittella segue a linha metodológica orientada por Castro, adotando no texto crítico a última lição de cada texto. Ilustrativas, nessa perspectiva, são as seguintes estrofes do poema 97 – reproduzimos na sequência apenas o aparato relativo aos versos citados:

Quem diz que não seja	9 <i>V. hipermétricos (o único hexassílabo na canção da “1º Voz”, em redondilhas menores).</i>
A forma que tem	10 (E que nunca vem...) [† E nunca se obtem]
O que só se deseja	11 <O †> [† A<†† *bem> {† sombra do bem}]

¹⁴⁵ Para detalhado tratamento da questão, cf. CELANI, 2020; PIZARRO, 2012.

<p>10 E nunca se obtem... A sombra do bem Que em sonhos adeja</p> <p>Oh, paira distante, E, incerto, fluctuante,</p> <p>15 Ondeia fragrante Teu vulto, visão, O meu coração Não mais desencante! (PESSOA, 2018, p. 209) [30A-2^r e 2a^r]</p>	<p>12 Que em sonhos se almeja [[↓] bemfazeja] [↔ (adeja)]</p> <p>14 Sê sempre ilusão [↔ E, incerto, fluctuante,] 15 <Que sempre me encontre> [[↑] Teu vulto levante] [↔ Ondeia fragrante] 16 <Teu vulto, visão,> [[↑] Minha dôr do chão,] [↔ Teu vulto, visão,] 17 E o meu coração [↔ O meu coração] 18 Não <mais> [[↑] mais] desencante! [↔ Não mais desencante!] (in PESSOA, 2018, p. 497)</p>
--	--

Nos casos em que os versos apresentam mais de uma variante, sem que nenhuma tenha sido riscada, é, portanto, a última que vem a integrar o texto crítico, por representar, conseqüentemente, o que se entende como a intenção final manifestada pelo autor para o segmento em causa. Assim, no v. 12, havendo duas alternativas para o verbo “almeja”, é “adeja” que se aceita como lição a editar. Nos vv. 14, 15 e 16, porém, as variantes se tornam mais complexas, alterando já não uma palavra, mas toda a linha, sem que se resolvam com qualquer marca de escolha autoral. Claro está que, sejam quais forem as posturas teóricas adotadas em situações-limite como essas, elas terão grande repercussão sobre o texto dado a ler, convertido a cada vez numa construção alheia ao autor, pois nenhuma delas poderá solucionar em definitivo aquilo que para o próprio Pessoa restou como hesitação.

Importa, enfim, discutirmos outros dois procedimentos observados no referido aparato. O primeiro traduz-se pelo estudo da metrificação enquanto recurso decisivo para o estabelecimento do texto, hipótese não contemplada pelos editores precedentes, como argumenta Pittella (2017b, p. 86): Cunha “sugeriu, erroneamente, que o drama estava escrito em verso livre”, ao passo que “Colombini notou a métrica predominante do drama, ainda que não tenha dado à acentuação rítmica um papel determinante na fixação dos textos”. Já na abertura das notas, o editor esclarece:

A maioria dos versos fáusticos tem métrica regular: estrofes de decassílabos brancos (heróicos ou sáficos), por vezes concluindo num verso mais curto, em geral um hexassílabo. Sempre que um verso foge a essa regra, apresentando mais ou menos sílabas poéticas, deixou-se uma nota a indicar “v. hipométrico” ou “v. hipométrico” (versos mais curtos no fim de estrofes não são considerados hipométricos); no caso de acentuação métrica irregular (por exemplo, um decassílabo com acento sobre a quinta sílaba), anotou-se a “acentuação métrica não-canônica” (in PESSOA, 2018, p. 442).

As notas ainda estão repletas de informações de natureza genética que reforçam a proposta de Pittella, além daquelas que ponderam sobre a possibilidade de certos versos serem hipométricos ou hiperométricos – *vide* nota ao v. 20, acima. É o caso, por exemplo, do poema 20, cujas notas registram, para o verso “Não cabe uma alma n’este horror. Além” (PESSOA, 2018, p. 73), o seguinte aparato: “Não me cabe a [[↑] uma] alma no [[↑] n’este] horror. Além] *o envoltório será hesitação métrica, donde se faz uma supressão editorial de ‘me’, mantendo-se o decassílabo*” (in PESSOA, 2018, p. 453)¹⁴⁶.

Igualmente exemplar é o caso do verso 37, do mesmo poema – “Do desolado cahos do meu ser.” (PESSOA, 2018, p. 74) –, sobre o qual se adverte em nota: “*Pessoa escreve ‘cahos’, em vez da grafia vigente ‘chaos’, talvez como indicação de hiato (ca-hos) para completar o decassílabo*” (in PESSOA, 2018, p. 453). A investigação apurada da gênese e o minucioso recenseamento da métrica predominante no *Fausto* assomam, portanto, como dois esforços complementares e de grande auxílio em torno do estabelecimento de um texto mais fidedigno às intenções de Pessoa, elidindo dúvidas e primando pela forma da palavra tal como ela se inscreve no documento transcrito.

Quanto a esse aspecto, vale ressaltar a irrestrita fidelidade à ortografia de Pessoa mantida em toda a edição, mesmo nos casos em que determinada palavra surge diversamente grafada em mais de uma ocorrência – *vide*, por exemplo, notas aos vv. 5 e 9 do poema 43. Tal decisão, decorrente do método crítico-genético, constitui, aliás, um dispositivo inédito na fortuna editorial do *Fausto*, haja vista que as edições precedentes optaram por seguir as normas ortográficas vigentes quando de sua publicação – e, no caso da edição Colombini, pela ortografia então em vigor no Brasil.

Segundo Celani (2020), para além da caligrafia de Pessoa e dos problemas suscitados pelas variantes, a idiosincrasia das formas ortográficas por ele adotadas se impõe como um elemento fulcral para a edição de suas obras, ainda que raramente assim se julgue. A questão tem origem na recusa do poeta à Reforma Ortográfica assinada pela recém-instituída República portuguesa em 1911, que tinha por base a adaptação da escrita à língua falada, ou seja, prescrevia-se o uso de uma ortografia fonética simplificada, em detrimento da tradicional ortografia etimológica até então vigente. A rejeição de Pessoa à Reforma – compartilhada,

¹⁴⁶ Cunha, por sua vez, mantém o pronome reflexivo. Cf. PESSOA, 1988, p. 169.

entre outros, por Camilo Pessanha, que manteve em *Clepsydra* a ortografia etimológica¹⁴⁷ – implicava, no entanto, não apenas um projeto linguístico e estético, mas, sobretudo, uma posição política e cultural (CELANI, 2020).

Em primeiro lugar, devido à atitude radicalmente contrária de Pessoa em relação ao caráter normativo da Reforma. O ponto central de sua atitude residia, portanto, na ideia de que “cada um tem direito a escrever na ortografia que quiser; que, tecnicamente, pode haver tantas ortografias quantos há escritores. [...] o meu dever cultural é registrar pela palavra escrita, grafando como entendo que devo, o que pensei” (PESSOA *apud* CELANI, 2020, p. 30). Por outro lado, ao preservar os laços com as ortografias latina e grega, a ortografia etimológica significava para Pessoa (*apud* CELANI, 2020, p. 31) “a expressão gráfica da continuidade da nossa civilização e da nossa cultura com a civilização e a cultura dos gregos e dos romanos, em que aqueles tiveram origem e têm vida”.

De maneira que, em confluência com a missão reservada ao Quinto Império, impunha-se a adoção de uma língua que daria continuidade às “línguas imperiais” do passado, isto é, o grego e o latim, e, por conseguinte, às suas culturas. Pessoa formula nessa direção alguns projetos, como um tratado em *Defesa e Ilustração da Língua Portuguesa* e um *Dicionário Ortográfico, Prosódico, e Etimológico da Língua Portuguesa*, por meio dos quais pretendia justificar a superioridade da ortografia etimológica, expondo-lhe os fundamentos históricos e as regras necessárias para o seu exercício (MEDEIROS, 2010). Eis o poeta sonhando gramáticas, numa de suas inúmeras faces.

Conforme ressalta Luísa Medeiros (2010), a tese de Pessoa está radicada numa distinção entre língua falada e língua escrita, sendo esta de maior importância por tratar-se de um produto da cultura, ao passo que a língua oral seria refém das leis da natureza, fadada assim à decadência. No entanto, há um aspecto tão determinante quanto na raiz da sua batalha linguística: para Pessoa, a palavra escrita e a palavra falada consistem em dois fenômenos distintos, que se dirigem não apenas a dois sentidos diferentes – o visual e o auditivo –, mas a duas espécies de inteligência, “como se a representação gráfica da palavra, ou melhor dizendo, as letras e as suas possíveis combinações figurassem qualquer significação

¹⁴⁷ Celani menciona a conferência “Sobre a literatura chinesa”, na qual Camilo Pessanha defende a superioridade da ortografia etimológica em relação à fonética, “pelo poder que as palavras escritas na sua forma mais arcaica possuem, de acordar no espírito, dispostas em sucessivos planos, e como que fazendo fundo à ideia que cada uma delas traduz, as imagens das coisas desaparecidas a que essa significação andou associada” (PESSANHA *apud* CELANI, 2020, p. 29).

transcendente que o som adulteraria” (MEDEIROS, 2010, p. 573).

Para Pessoa, portanto, apenas a escrita etimológica daria conta de representar a “verdade” dos significantes, que nela se veriam “pictoricamente” melhor refletidos, segundo a concepção de “uma linguagem perfeita em que ideia e símbolo se corresponderiam inextricavelmente como se nele se encontrasse figurado ou reflectido o poder transcendente que concedeu ao homem a possibilidade criadora da Palavra” (MEDEIROS, 2010, p. 573)¹⁴⁸.

Isto posto, Celani (2020) defende que a socialização dos textos pessoanos seja fiel à ortografia preservada no espólio, pois ela não se restringe a um elemento meramente acessório – pelo contrário, condensa algumas das principais ideias literárias e políticas de seu autor. Embora o poeta tenha previsto a possibilidade de que os seus escritos sofressem atualização ortográfica ao serem publicados, reconhecendo a legitimidade de intervenções dessa natureza¹⁴⁹, Celani (2020, p. 35) conclui que “o editor atual deve, pelo menos, refletir sobre a oportunidade de uma tal operação, que poderia eliminar um elemento distintivo e caracterizador da obra”.

Assim, pelas razões que estivemos a examinar, a edição Pittella proporciona um conhecimento inédito das materialidades do *Fausto* pessoano, sem o qual pesquisas como esta tornar-se-iam, a rigor, impraticáveis, pois dependeriam exclusivamente do acesso ao Espólio 3 da BNP, nem sempre facilitado pelas contingências socioeconômicas a que os pesquisadores estão sujeitos. A vasta disponibilização de dados documentais, radicada na minuciosa cronologia dos suportes e na recensão das cotas topográficas, aliada ao tratamento crítico-genético do texto, constitui subsídio indispensável a qualquer leitura crítica que doravante se debruce sobre a obra, acrescido, ainda, das funcionalidades propiciadas pela edição digital *in fieri*, cujo aprimoramento talvez venha a revelar outros *Faustos* por enquanto insuspeitos.

¹⁴⁸ Os pontos aqui levantados servem apenas para situar a questão, que possui muito mais nuances e problemas. Para um estudo aprofundado, cf. MEDEIROS, Luísa. *O Quinto Império de Fernando Pessoa ou a criação literária em língua portuguesa*. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004.

¹⁴⁹ Cf. carta a João Gaspar Simões, de 19-12-1930, em que Pessoa autoriza o editor de *presença* a “reortografar” os poemas que lhe envia para publicação no nº 30 da revista.

CONCLUSÃO

Na biblioteca imaginada por Borges, como sùmula de todos os livros escritos e por escrever, haverá inúmeras prateleiras reservadas ao *Fausto* de Fernando Pessoa, uma vez escrito e que, no entanto, insiste em permanecer à espera de novas formas entre tantas possíveis. Esta dissertação sobre ele se debruçou tanto em sua primeira encarnação, materializada no espólio, quanto em sua sinuosa vida póstuma, para reiterar a expressão de Pizarro (2012). Nosso objetivo foi, a cada passo, assinalar a inextricável materialidade do escrito, cujas repercussões não se pode ignorar no caso de uma obra como o *Fausto*, fragmentária e inacabada, mas repleta de potência, como procuramos insistir.

Subsidiou esta investigação, portanto, a tentativa de realizarmos uma crítica integradora, que, ainda segundo Pizarro (2012), se move pela consciência de que os textos possuem uma história material, evidenciada nos processos de arquivamento e de transmissão por meio (nesse caso) do livro. Este, conseqüentemente, não é apenas um objeto que serve de continente a um conteúdo específico, ou seja, o texto; antes, o livro, enquanto *forma*, e o seu processo de edição produzem sentido, pelo que merecem ser investigados em compasso com o texto, visto que, nessas condições, ambos tornam-se mutuamente implicados. Afinal, como defende Pizarro (2012, p. 251, tradução nossa¹⁵⁰):

Não há nenhum motivo para não ler os livros e as edições com a mesma atenção e suspeita com que se leem os textos, nem para não entrecruzar diversas linhas de investigação e enfoques. [...] a distância interpretativa pode ser reduzida por meio do estudo da tradição editorial de um texto, consultando-se os arquivos literários e combinando a investigação com a exegese.

Assim, buscamos notar em que medida as diversas ordenações e fixações textuais atribuídas ao *Fausto* ao longo de sua fortuna editorial alteraram a leitura da obra que veiculam. Uma questão manteve-se, porém, implícita: diante das quatro edições estudadas, há como decidir qual pode ser considerada como aquela que revoga as demais, apresentando-se como a edição canônica e mais autorizada para pesquisa ou mesmo para a leitura não

¹⁵⁰ “No hay ningún motivo para no leer los libros y las ediciones con la atención y la suspicacia que se leen los textos, ni para no entrecruzar diversas líneas de investigación y enfoques. [...] la lejanía interpretativa se puede reducir estudiando la tradición editorial de un texto, consultando los archivos literarios y combinando la investigación com la exégesis.”

especializada? Esse problema incide sobre grande parte da obra pessoana, pois, como argumenta Pedro Thiago Ferreira (2017), a existência de versões tão diferentes para uma mesma obra, como acontece com o *Fausto* ou com o *Livro do Desassossego*, leva os críticos a privilegiarem uma delas para fins de investigação. Tal problema, ainda segundo o autor, se apresenta quando um determinado editor propõe uma nova forma textual para um livro póstumo já editado, procurando assim revogar as edições precedentes, por meio de dispositivos que cuidamos de demonstrar no segundo capítulo.

A questão persiste, portanto: haverá, dentre os *Faustos* ora disponíveis em edição impressa, aquele que represente de modo fidedigno a vontade do autor, a ponto de que se possa considerá-lo como a versão canônica e, por conseguinte, definitiva da obra? Nossa resposta vai em sentido contrário, pois, a despeito das críticas que se possam tecer a determinados critérios e decisões de cada editor, situamos todas as edições no mesmo horizonte de legibilidade, entendendo-as todas como versões possíveis de ordenamento e estabelecimento daquele corpo textual arquivado no espólio.

Logo, cada edição é aqui entendida como a materialização sócio-histórica de uma leitura, segundo certas possibilidades e de acordo com critérios mais ou menos científicos. Não havendo um *Fausto* arquetípico, cumpre reconhecer, conforme a proposição de Ferreira (2012), que as variadas edições das obras pessoanas correspondem a um regime de coautoria *sui generis*, visto que, não fosse a intervenção dos editores (ou curadores textuais), nem mesmo se poderia objetivamente tomar o *Fausto* como obra, mas apenas como o arquivo de manuscritos uma vez produzidos *com a intenção*, por parte de Pessoa, de torná-los um dia unificados numa forma e numa ordem que apenas o poeta poderia decidir.

Não haveria, pois, segundo nosso entendimento, e a contrapelo daquele defendido de modo abrangente pelo autor, uma edição canônica que possa revogar as antecedentes literária ou filologicamente. A rigor, cada edição deve ser lida e confrontada com a realidade documental em que se apoia (no caso do estabelecimento do texto) e segundo a solução que propõe para o ordenamento textual, seja à luz de manuscritos como os planos dramáticos, seja por meio da cronologia material dos documentos. Há que se reconhecer, no entanto, que a edição Pittella (PESSOA, 2018), devido ao seu alto grau de informações de tipo genético e documental, impõe-se como uma edição indispensável às pesquisas dedicadas ao *Fausto*, sem que com isso deva ser considerada como canônica ou revogatória das demais, uma vez que

representa um processo cujo desenvolvimento antecede em muito o seu autor, Carlos Pittella, para quem as edições Costa, Colombini e Cunha constituíram, de resto, uma referência indispensável.

Por outro lado, levando em conta os argumentos de Ferreira (2012), seria o caso de considerar, então, que as edições Colombini e Cunha são as que mais se aproximam da suposta vontade (conhecida) de Pessoa, ao organizar dramaticamente os fragmentos do *Fausto* (segundo os planos em que deixou expressa a intenção de fazê-lo). No entanto, nem assim haveria como eleger uma edição canônica, visto que ambas ensaiam aproximações ao que resta como mera hipótese, já que, afinal, se viesse a publicá-lo em vida, nada pode assegurar que Pessoa não alterasse os planos conhecidos ou que mesmo os anulasse, dando a público um *Fausto* completamente outro.

Isso quanto à organização, mas o que dizer do *texto*? Se, ao que parece, a edição Pittella é a que mais se aproxima de uma transcrição fidedigna aos originais, como conciliar as duas prerrogativas (organização e estabelecimento do texto) e eleger uma única edição canônica? Seria ocasião de arguir a necessidade de uma quinta edição, capaz de conciliá-las? Ou, como é mais provável, o seu futuro será regido pelas inúmeras possibilidades proporcionadas pelas edições digitais, que permitem prescindir de qualquer “ansiedade da unidade”?

O *Fausto* pessoano não é uma obra aberta, mas em devir. Talvez ainda não tenha chegado a hora da sua legibilidade, ou talvez esta reivindique como premissa exatamente certa ilegibilidade constituinte, por meio da qual se desfça e refaça. Diz-nos D. F. McKenzie (2018, p. 42): “Se um poema é apenas o que cada leitor individual faz dele na ação de construir um significado, então um bom poema vai ser aquele que mais incita a sua própria destruição a serviço das novas construções de seus leitores”. Talvez nunca saibamos *como ler* o *Fausto* porque sua vocação é a não organicidade, o devir que nos leva a pensar quantos *Faustos* haveria naquela biblioteca de Babel, destinada a reunir todos os livros já escritos e por escrever, em todas as combinações que o alfabeto permite. Nessa indeterminação, nos mantemos em acordo com ele, despidos de certezas, também informes.

REFERÊNCIAS

1. Obras de Fernando Pessoa

COLOMBINI, Duílio. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Primeiro Fausto*. Edição de Duílio Colombini. São Paulo: Edições Epopeia, 1986, p. 9-34.

COSTA, Eduardo Freitas da. Nota explicativa. In: PESSOA, Fernando. *Poemas dramáticos de Fernando Pessoa*. Edição de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática, 1952, p. 11-20. (*Obras completas de Fernando Pessoa*, Poesia, vol. VI).

CUNHA, Teresa Sobral. Nota à edição. In: PESSOA, Fernando. *Fausto – Tragédia Subjectiva (Fragmentos)*. Estabelecimento do texto, ordenação, nota à edição e notas de Teresa Sobral Cunha; prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Presença, 1988, p. XVII-XXV.

PESSOA, Fernando. *Poemas dramáticos de Fernando Pessoa*. Edição de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática, 1952. (*Obras completas de Fernando Pessoa*, Poesia, vol. VI).

_____. *Primeiro Fausto*. Edição de Duílio Colombini. São Paulo: Edições Epopeia, 1986.

_____. *Fausto – Tragédia Subjectiva (Fragmentos)*. Estabelecimento do texto, ordenação, nota à edição e notas de Teresa Sobral Cunha; prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Presença, 1988.

_____. *Fausto*. Edição de Carlos Pittella. Lisboa: Tinta-da-china, 2018.

_____. *Correspondência: 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999b.

_____. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

_____. *Obra em prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Obra poética: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

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

_____. *Fernando Pessoa e a filosofia hermética: fragmentos do espólio*. Lisboa: Presença, 1985.

_____. *Cartas a Ophélia*. São Paulo: Globo, 2013.

_____. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015. (Coleção Pessoaana).

PITTELLA, Carlos. Apresentação. In: PESSOA, Fernando. *Fausto*. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.

2. Outras fontes da obra de Fernando Pessoa

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. *Arquivo de Cultura Contemporânea*. Espólios: Fernando Pessoa (1888-1935). Lisboa, 2020. Disponível em: http://acpc.bnportugal.gov.pt/espolios_autores/e03_pessoa_fernando.html. Acesso em: 09 jan. 2021.

CASA FERNANDO PESSOA. *Biblioteca Particular Fernando Pessoa*. Lisboa, 2018. Disponível em: <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/index.htm>. Acesso em: 29 jul. 2020.

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO. *Fausto: uma existência digital*. [S. l.], 2018. Disponível em: <http://faustodigital.com/>. Acesso em: 08 jan. 2020.

PORTELA, Manuel; SILVA, Antonio Rito (org.). *Arquivo LdoD: Arquivo digital colaborativo do Livro do Desassossego*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 2017. Disponível em: <https://ldod.uc.pt/>. Acesso em: 25 fev. 2021.

SEPÚLVEDA, Pedro; HENNY-KRAHMER, Ulrike; URIBE, Jorge (org.). *Edição digital de Fernando Pessoa*. Projetos e Publicações. Lisboa: IELT - Nova Universidade de Lisboa; Colônia: Universidade de Colônia, 2017. Disponível em: <http://www.pessoadigital.pt/pt/index.html>. Acesso em: 02 jul. 2021.

3. Livros da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa

BYRON, Lord. *The poetical works of Lord Byron*. Londres: John Murray, 1905. CFP 8-82. Disponível em: <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-82>. Acesso em: 16 maio 2020.

_____. *L'adieu*. Trad. Benjamin Laroche. Paris: Louis-Michaud, [1907?]. CFP 8-81. Disponível em: <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-81>. Acesso em: 17 maio 2020.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethe's Faust*. Trad. John Anster. Londres: Cassell and Company, 1909. CFP 8-224. Disponível em: <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-224>. Acesso em: 8 maio 2020.

_____. *Faust by Goethe*, [transl.] from the german. Trad. John Anster. Leipzig: Bernhard Tauschnitz; Londres: Sampsolow, Son, and Marston; Paris: C. Reinwald, 1867. CFP 8-222. Disponível em: <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-222>. Acesso em: 8 maio 2020.

_____. *Werther – Faust – Herman et Dorothee*. Paris: Ernest Flammarion, 1907. CFP 8-225. Disponível em: <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-225>. Acesso em: 8 maio 2020.

LEAL, Gomes. *Claridades do Sul*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal, 1901. CFP 8-308. Disponível em: <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-308>. Acesso em: 12 maio 2020.

MARLOWE, Christopher. *Doctor Faustus*. Londres: J. M. Dent & Sons, 1912. CFP 8-339. Disponível em: <http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-339>. Acesso em: 20 maio 2020.

4. Estudos sobre Fernando Pessoa

ALDABALDE, Taiguara Villela. Arquivos de Pessoa(s): um estudo sobre entendimentos e representações dos arquivos manuscritos na Casa Fernando Pessoa. *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, v. 26, p. 1-55, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/151035>. Acesso em: 7 fev. 2021.

BADIOU, Alain. Uma tarefa filosófica: ser contemporâneo de Pessoa. In: *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 53-63.

BERARDINELLI, Cleonice. A presença da ausência em Fernando Pessoa. In: *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

CASTRO, Mariana de. BROWNING, Robert. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 108-109.

_____. Pessoa, Coleridge, homens de Porlock e dias triunfais: sobre génio, inspiração, interrupção e criação poética. *Revista Estranhar Pessoa*, Lisboa, n. 1, p. 58-70, 2014. Disponível em: <http://estranharpessoa.com/nmero-1>. Acesso em: 18 fev. 2021.

CELANI, Simone. *O Espólio Pessoa: por uma história das edições e dos critérios adotados*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020.

CENTENO, Yvette K. Gnose. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 308-310.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Verbo; Edusp, 1977.

DIONÍSIO, João. Arca. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 55-58.

DUARTE, Luiz Fagundes. *Os palácios da memória: ensaios de crítica textual*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

EIRAS, Pedro. Fragmentação. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 293-296.

FERRARI, Patricio. Fernando Pessoa as a writing-reader: some justifications for a complete digital edition of his marginalia. *Portuguese Studies*, [s. l.], v. 24, n. 2, p. 69-114, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i40048517>. Acesso em: 28 fev. 2021.

_____. Genetic criticism and the relevance of metrics in editing Pessoa's poetry. *Pessoa Plural*: revista de estudos pessoanos, [s. l.], n. 2, p. 1-57, 2012. Disponível em: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:756687/>. Acesso em: 30 jul. 2020.

FERRARI, Patricio; PIZARRO, Jerónimo. Biblioteca. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 86-88.

FERREIRA, Pedro Tiago. *Curadoria e revogação: o caso Pessoa*. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

GAGO, Carla. À sombra de Goethe, à luz da revolução científica. As leituras pessoanas de Goethe. In: BORGES, Paulo; RIBEIRO, Nuno; Souza, Cláudia (coord.). *Nietzsche, Pessoa e Freud – Colóquio Internacional*. Lisboa: CFUL, 2013, p. 301-310.

_____. Interstícios – fragmento em Fernando Pessoa. In: DIX, Steffen; PIZARRO, Jerónimo (org.). *A Arca de Pessoa: novos ensaios*. Lisboa: ICS – Imprensa de Ciências Sociais, 2007, p. 229-242.

GALHOZ, Maria Aliete. A fortuna editorial pessoana e seus problemas: o caso da poesia. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem. Poemas esotéricos*. Ed. crítica de José Augusto Seabra. Madri: Archivos, CSIC, 1993, p. 216-225.

GUSMÃO, Manuel. *O poema impossível: o Fausto de Pessoa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

_____. O Fausto – um teatro em ruínas. *Românica*: revista de literatura do Departamento de Literaturas Românicas da FLUL, Lisboa, n. 12, p. 67-86, 2003.

_____. Fausto. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 272-274.

JACKSON, Kenneth David. *Adverse genres in Fernando Pessoa*. Nova York: Oxford University Press, 2010.

JAKOBSON, Roman. Os oximoros dialéticos de Fernando Pessoa. *In: Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 93-118.

LEAL, Patrícia. Fragmento. *In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 296-300.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado*. Lisboa: Moares Editores, 1981.

_____. Fausto ou a vertigem ontológica. *In: PESSOA, Fernando. Fausto – Tragedia Subjectiva (Fragmentos)*. Estabelecimento do texto, ordenação, nota à edição e notas de Teresa Sobral Cunha; prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Presença, 1988.

MARRONE, Rita Catania. Fernando Pessoa, herdeiro do mundo mágico. As raízes ocultas da poética pessoana. *outra travessia: revista de literatura*, Santa Catarina, n. 20, p. 65-76, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n20p65>. Acesso em: 08 out. 2019.

MARTINS, Fernando Cabral. *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

_____. Breves notas sobre a alta definição. *Românica: revista de literatura do Departamento de Literaturas Românicas da FLUL*, n. 12. Lisboa: Colibri, 2003, p. 157-164.

_____. Fernando Pessoa e o original perdido. *Tágides: revista de literatura, cultura e arte portuguesas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, p. 89-100.

_____. Ela canta, pobre ceifeira. *In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 232-233.

MEDEIROS, Luísa. Ortografia. *In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 569-575.

MOTA, Pedro Teixeira da. Esoterismo. *In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010a, p. 250-254.

_____. Ocultismo. *In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010b, p. 547-550.

NUNES, Benedito. Poesia e filosofia na obra de Fernando Pessoa. *Colóquio/Letras. Ensaio*, n. 20, p. 22-34, jul. 1974. Disponível em:

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=20&p=22&o=p>. Acesso em: 21 jun. 2019.

PATRÍCIO, Rita. *Episódios: da teorização estética em Fernando Pessoa*. Tese (Doutorado em Ciências da Literatura) – Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, 2008.

PENTEADO, Flávio Rodrigo. *O teatro da escrita em Fernando Pessoa*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. *Pessoa dramaturgo* (tradição, estatismo, deteatrização). Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PITTELLA, Carlos. Transcrittote traditore: transcrições indecidíveis nos manuscritos de Fernando Pessoa. *Manuscritica: revista de crítica genética*, n. 32, p. 88-106, 2017a. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177859>. Acesso em: 6 ago. 2020.

_____. Fausto Redux: por uma nova edição do *Fausto*, de Fernando Pessoa. *Sinais de cena*, Lisboa, n. 2, p. 79-92, 2017b. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/17140>. Acesso em: 20 out. 2019.

PIZARRO, Jerónimo. A representação da Alemanha na obra de Fernando Pessoa. *Românica: revista de literatura do Departamento de Literaturas Românicas da FLUL*, n. 15. Lisboa: Colibri, 2006, p. 95-108.

_____. A ansiedade da unidade: uma teoria da edição. *LEA – língua e letterature d’Oriente e d’Occidente*, n. 5, p. 284-311, 2016.

_____. Pessoa existe? *Veredas: revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, [s. l.], n. 8, p. 244-259, 2007. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/330>. Acesso em: 18 dez. 2020.

_____. *La mediación editorial: sobre la vida póstuma de lo escrito*. Madrid; Frankfurt am Main: Editorial Vervuert, 2012.

PIZARRO, Jerónimo; DIX, Stephen. Introduction. *Portuguese Studies*, v. 24, n. 2, p. 6-13, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i40048517>. Acesso em: 28 fev. 2021.

PORTELA, Manuel; SILVA, António Rito. A dinâmica entre arquivo e edição no *Arquivo LdoD. Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 188, p. 33-47, jan. 2015. Disponível em:

<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/44734>. Acesso em: 9 nov. 2020.

PORTUGAL. Ministério da Cultura. Decreto nº 21/2009. *Diário da República*, 1ª Série, n. 178, 14 de setembro de 2009, p. 6.312-6.313. Disponível em: <https://data.dre.pt/eli/dec/21/2009/09/14/p/dre/pt/html>. Acesso em: 9 jan. 2021.

SANTOS, L. N. dos *et al.* A inventariação do espólio de Fernando Pessoa: tentativa de reconstituição. *Revista da Biblioteca Nacional*, série 2, vol. 3, n. 3. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988, p. 199-213.

SCHWARTZ, John Pedro. Rendering the formless: language and style in *Fausto*. *Pessoa Plural*: revista de Estudos Pessoaanos, [s. l.], n. 14, p. 59-83, 2018. Disponível em: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:841010/>. Acesso em: 13 maio 2020.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

SEPÚLVEDA, Pedro. *Os livros de Fernando Pessoa*. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

_____. Pessoas-livros: o arquivo bibliográfico de Fernando Pessoa. *MATLIT: materialidades da literatura*, v. 2, n. 1, p. 55-77, 2014. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/2182-8830_2-1_3. Acesso em: 10 nov. 2020.

SOUSA, Rui. A cronologia de um projecto fáustico: uma nova edição do *Fausto*, de Fernando Pessoa. *Pessoa Plural*: revista de estudos pessoanos, [s. l.], n. 16, p. 446-453, 2019. Disponível em: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:1046903/>. Acesso em: 11 fev. 2021.

TAVARES, Maria A. S. Oximoro. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 581-583.

XAVIER, Rodrigo; BOS, Daniela; PITTELLA, Carlos. Outros *Faustos*: as influências da tradição sobre o *Fausto* pessoano. *Pessoa Plural*: revista de estudos pessoanos, [s. l.], n. 14, p. 84-119, 2018. Disponível em: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:841009/>. Acesso em: 4 de jun. 2019.

ZENITH, Richard. Shakespeare, William. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010, p. 789-800.

5. Bibliografia geral

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, 2018.

ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Física I- II*. Trad. Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. *Metafísica Vol. II*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 2019.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BROWN, Jane K. Faust. In: SHARPE, Lesley (org.). *The Cambridge companion to Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 84-100.

BUENO, Luís. O nascimento de um mito literário. In: BUENO, Luís (org.). *A Trágica História do Doutor Fausto – e a História do Doutor João Fausto de 1587: o nascimento de uma tradição literária*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTRO, Ivo. Metodologia do aparato genético. In: *Memória dos afectos* (Homenagem a Giuseppe Tavani). Lisboa: Colibri, 2001, p. 69-81.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: Editora da

UFSCar, 2014.

COCHRAN, Peter. Byron's European reception. In: BONE, Drummond (org.). *The Cambridge companion to Byron*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 249-264.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11-16.

DELUMEAU, Jean. *Uma história do medo no Ocidente (1300-1800): uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DURRANI, Osman. The historical Faustus. In: FITZSIMMONS, Lorna (org.). *Lives of Faust: the Faust theme in literature and music*. Berlim; Nova York: Walter de Gruyter, 2008.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – Primeira parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2016.

GOMES, Álvaro Cardoso. Baudelaire e a linguagem das correspondências. *Criação e crítica*, São Paulo, n. 9, p. 128-138, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46867>. Acesso em: 20 out. 2020.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JAEGER, Michael. Uma confissão em fragmentos: Goethe, *Fausto* e o peregrino. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 33, n. 33, p. 277-300, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/161296>. Acesso em: 8 maio 2020.

LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *El absoluto literario: teoria de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

LEAL, Gomes. *O Anti-Cristo: segunda edição do poema refundido e completo, e acrescentado com As Téses Selvagens*. Porto: Casa Editora e de Comissão, 1908.

MARLOWE, Christopher. *The tragical history of Doctor Faustus*. Londres: Aldine House, 1912.

_____. *A trágica história do Doutor Fausto – e a História do Doutor João Fausto de 1587: o nascimento de uma tradição literária*. Trad. e notas de Luís Bueno, Caetano W. Galindo, Mario Luiz Frunglio. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – Primeira parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2016.

McKENZIE, Donald Francis. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. São Paulo: Edusp, 2018.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. *ALEA: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 414-422, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/10.pdf>. Acesso em: 20 out. 2019.

NERY, Antonio Augusto. Primórdios do mito fáustico: o *Faustbuch* e o *Fausto* de Christopher Marlowe. In: MAGALHÃES, A. C. M. et al. (org.). *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: Editora da UEPB, 2012, p. 47-61.

PIMENTEL, Brutus Abel Fratuce. *Paul Valéry: estudos filosóficos*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates*, precedido de *Sobre a piedade (Êutifron)* e seguido de *Sobre o dever (Crítion)*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RAWES, Alan. 1816-17: *Childe Harold III and Manfred*. In: BONE, Drummond (org.). *The Cambridge companion to Byron*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 118-132.

RICHARDSON, Alan. Byron and the theatre. In: BONE, Drummond (org.). *The Cambridge companion to Byron*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 133-150.

ROSSI, Paolo. *Il tempo dei maghi: Rinascimento e modernità*. Milão: Raffaello Cortina Editore, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação estética*. São Paulo:

FAPESP; Annablume, 1998.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SURRETTE, Leon. *The birth of the modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats, and the Occult*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1994.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEBER, Max. A ciência como vocação. In: *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1982, p. 156-186.

ANEXOS

Anexo I - Tabela de títulos atribuídos e atribuíveis ao *Fausto*

O presente Anexo reproduz, com base na edição Pittella (*in* PESSOA, 2018, p. 416-417), a cronologia dos títulos atribuídos ao *Fausto* e aos subprojetos que a ele se incorporaram, conforme constam em planos, listas e apontamentos de Fernando Pessoa.

Título	Data	Cota topográfica	Tipo de doc.
Fausto	1907-1909	104-67 ^r	Nota
<i>Fausto</i> - Tragedia	c. 1909	14B-61 ^r	Nota
“Outro Fausto.”	c. 1909	144D-2 ^r	Lista
Fausto [primeira parte da <i>Trilogia da Noite</i>]	1912-1913	48I-12 ^r	Lista/Plano
“Outro Fausto” – Tragedia subjectiva.	1913	144E-4 ^r	Lista
<Fausto.>	c. 1913	48A-48 ^v	Lista
<i>Fausto.</i>	c. 1913	30-2 ^r	Nota
<i>Fausto</i> (ou <i>Outro Fausto</i>)	c. 1913	48D-15 ^r	Lista/Plano
Fausto.	12-1-1914	48E-29	Lista
Fausto – Tragédia subjectiva	<i>a quo</i> 17-12-1914	48E-6 ^r	Lista
Fausto.	c. 1914	66C-30 ^r	Lista
Fausto.	1914-1916	144D ² -7 ^r	Lista
<i>Plano dos 3 Faustos</i>	1917?	29-7	Plano
Primeiro Fausto.	Novembro de 1918?	29-5 e 6	Plano
<i>Auto das Bacchantes</i> [...] <i>Primeiro Fausto.</i> <i>Segundo Fausto.</i> <i>Terceiro Fausto.</i>	c. 1920	48B-25 ^r	Lista
<i>Auto das Bacchantes.</i> [...] Primeiro Fausto.	c. 1920	44-47 ^r	Lista
Primeiro Fausto Fausto. Segundo Fausto Adão Terceiro Fausto Lusbel. [...] <i>Auto das Bacchantes.</i>	1919-1921 (1920?)	1144G-38 ^r	Lista
“Auto das Bacchantes”	<i>a quo</i> 1921	137A-22 ^r	Lista
Lucifer	1924-1925?	48E-39 ^r	Lista
Primeiro Fausto. Segundo Fausto. Terceiro Fausto	c. 1925	20-65 ^r	Lista
Terceiro Fausto.	c. 1930	Sem cota	Lista
<Terceiro Fausto.>	<i>ad quem</i> 14-2-1933	51-89 ^v	Lista

Anexo II – Planos dramáticos do *Fausto* pessoano

Anexamos a seguir os quatro planos nos quais Fernando Pessoa esboçou o “âmbito dramático” do *Fausto*, de acordo com a cronologia e o estabelecimento do texto da edição Pittella (in PESSOA, 2018, p. 342-347). Em razão do importante estatuto que assumem em diversos passos da dissertação, quando são devidamente comentados, e devido à extensão que têm, são transcritos aqui em sua integralidade, para poupar ao texto o excesso de longas citações sem, com isto, deixar de fornecer ao leitor um acesso imediato aos mesmos.

O Anexo **II.1** corresponde a documento não datado por Pessoa, cuja datação conjectural é c. 24-6-1915. Acredita-se que seja o mais antigo dentre os planos preservados no espólio, prevendo para cada ato um *Leitmotiv*. Já o Anexo **II.2** é o primeiro a mencionar a escrita de três *Faustos*, e terá sido redigido c. 1917. Em seguida, **II.3** apresenta um esquema de atos e entreatos nesse que é o mais detalhado dos planos fáusticos de Pessoa, datável de novembro de 1918. Por fim, o Anexo **II.4** reproduz o plano escrito c. 16-11-1923, com a indicação dos personagens-chave para cada ato.

II.1 “Acto I – Pensamento e sua dôr (Coro da tragedia)” [30A-3r]

Acto I – Pensamento e sua dôr (Coro da tragedia)

II – Procura da immortalidade.

III – Procura do amôr para encher a vida mortal.

IV – Procura da acção intensa para abstrahir a immortalidade e o amôr...

V – Morte.

II.2 Plano dos 3 Faustos [29-7]

Primeiro Fausto: O actual, meio scripto, e apenas symbolico do isolamento, etc., e outras cousas da vida. (Individuo)

Segundo Fausto: Fausto reincarna? ◇

Symbolo da aspiração insaciavel que, casada com Helena, ou Hellenismo, produz o espirito moderno – a perfeição humana – e é castigado com a *fallencia*, a imperfeição, e o desastre; como acontece ao espirito moderno. (Sociedade)

Terceiro Fausto: A Tragedia mais transcendentemente ainda (Reincarnação futura?).

- ? {
- I. Opposição entre a Intelligencia e a Vida.
 - II. [Opposição entre] o Desejo e a Realidade.
 - III. [Opposição entre] o Não-Ser e Ser.

A Intelligencia busca comprehender

O Desejo busca possuir (comprehender de perto)

O Não-Ser busca Ser

1º Fausto.

Um dos entreactos é composto das canções destinadas ao auto das Bacchantes que aqui ficam certas e muito melhor – ou o 2º ou o 3º entreacto, naturalmente. (Deve ser o 3º, antes da scena da taberna, no 4º acto, que é a que mais diz com a “anoia da vida completa” na canção de uma bacchante).

1. Tentação da Sciencia
2. [Tentação da] \diamond
3. [Tentação do] Amor
4. [Tentação da] Vida (completa)
5. [Tentação da] Morte

ou então

1. O cansaço de nada saber – o elixir da sciencia.
2. Querer *saber*, conhecer *a verdade*.
3. Querer *conhecer* o amor ou a vida.
4. Querer *sentir* a vida – *abdicar da individualidade na Vida*.
5. Cansaço final – abdicção da individualidade *na Morte*.

- #N!
1. Impossibilidade de *conhecer*, ser feliz só em sonho ou
 2. querer a satisfação do *sonho*, a Belleza *ideal* (Helena)
 3. A beleza *real* (Maria) –
 4. A vida sem beleza.
 5. A Morte.

II.3 Primeiro Fausto [29-5 e 6]

O conjuncto do drama representa a lucta entre a Intelligencia e a Vida, em que a Intelligencia é sempre vencida. A Intelligencia é representada por Fausto, e a Vida diversamente, segundo as circumstancias accidentaes do drama.

No 1º acto, a lucta consiste em a Intelligencia querer comprehender a Vida, sendo derrotada, e comprehendendo só que não pode nunca comprehender a Vida. Assim, este acto é todo disquisições intellectuais e abstractas, em que o mysterio do mundo (thema geral, aliás, da obra inteira, pois que é o tema central da Intelligencia) é repetidamente tratado.

No 1º entre-acto ha a repetição lyrica das conclusões a que o protagonista chegará no 1º acto.

No 2º acto a luta passa a ser a da Intelligencia para dirigir a Vida, soffrendo na tentativa egual derrota, embora de outra maneira. A difficuldade está na maneira de representar essa Vida que a Intelligencia tenta dominar. O preferivel é representar essa Vida por discipulo ou alguém assim, em quem, por não comprehender a subtiliza e o *genero* de ambição do Mestre, as pretensas vontades e imposições d'este nenhuma impressão causam, ou causam uma impressão falsa. O melhor talvez é representar a Vida aqui por trez discipulos ou outras pessoas – um sobre quem a acção intellectual é nulla, outro por quem é acceite mas erroneamente, pervertidamente, e um terceiro por quem é de instincto combatida, com uso tambem da Intelligencia, que nelle é arma, meio, instrumento para o instincto se manifestar.

O 2º entre-acto resume a licção que o drama do 2º acto põe humanamente. Este entre-acto é lyrico como o primeiro. (Estudar o genero lyrico, a direcção essencial d'este entreacto).

O 3º acto envolve a luta da Intelligencia para se adaptar à Vida, que, neste poncto, é, como é de se esperar, representada pelo amor, isto é, por uma figura feminina, Maria, a quem Fausto *tenta saber amar*. A derrota da Intelligencia é egualmente flagrante neste caso. O acto fecha com o *monologo da noite*, de especial amargura, porque a incapacidade de adaptação á vida é mais amarga que a fallencia em comprehendel-a e dirigil-a, que são, a 1ª mais horrivel (pelo mysterio essencial), a 2ª mais desillusionante (pela disparidade entre os resultados e o esforço empregado e sua direcção intencional).

O 3º entreacto, lyrico tambem, é difficil de determinar que orientação tenha. (Não

deve ser este sem duvida o entreacto dyonisiaco).

No 4º acto a tentativa que falha é a de dissolver a Vida, em que a raiva da inimizade falha ante a capacidade de reacção da Vida, cahindo no Habito (os revoltosos que reconhecem senhor o senhor contra quem se revoltam), no Prazer Mais Proximo, e na Indiferença entre os grandes fins, ainda que tenham um appelo para o instincto (o que é representado pela scena em que os amorosos ouvem passar ao longe indiferentemente o tumultuar da revolta).

O 4º entreacto deve ser o mais frio de todos.

No 5º acto temos, finalmente, a Morte, a fallencia final da Intelligencia ante a Vida. Emquanto se dança e se brinca em uma festa de dia-santo, Fausto agoniza ignorado. E o drama fecha com a canção do Espirito da Noite, repondo o elemento do terror do Mysterio, que envolve tanto a Vida como a Intelligencia – canção simples e fria.

Um dos principaes estudos a fazer aqui é o da natureza dos entractos. Sem duvida que o 1º deve ser o de lyrismo metaphysico, que acaba com a canção “a catarata de sonho”.

O 2º entreacto, na passagem da fallencia da Intelligencia para dirigir para a sua fallencia para se adaptar, deve ser o mais suave de todos, embora um resaibo da fallencia que vae haver deva talvez pairar na lyrica por ele espalhada.

O 3º entreacto é sem duvida o dyonisiaco, porque a tendência dyonisiaca da Intelligencia é que a leva a dissolver a Vida, tanto pelo erro no instincto, que leva ao excesso absurdo e theorizado, como pela raiva imanente nesse excesso.

O 4º entreacto, que é o que é bom que comece com a canção do Destino, fecha friamente a serie lyrica, o commentario lyrico que os entreactos constituem.

É este, approximadamente quanto aos detalhes, o ambito dramatico do Primeiro Fausto.

Outro modo de pôr o mesmo problema, ou, antes, a mesma tese:

1º Acto: Conflictio da Intelligencia consigo propria.

2º Acto: Conflictio da Intelligencia com outras Intelligencias.

3º Acto: Conflictio da Intelligencia com a Emoção.

4º Acto: Conflictio da Intelligencia com a Acção.

5° Acto: Derrota da Intelligencia.

II.4 “Conflito da Intelligencia comsigo própria [...]” [52-36^r]

1. Conflito da Intelligencia comsigo propria {pessoas: Fausto, phantasmas, sombras, etc. Sonho} – *onde é o beber da poção?*

2. Conflictio da Intelligencia com a sua Expressão. {Fausto e discipulos}

3. Conflictio da Intelligencia com o Sentimento {Fausto, Maria}

4. Conflictio da Intelligencia com a Acção (Vontade) {Fausto, soldados, etc.}

5. Conflictio da Intelligencia com a Vida {festa popular | Fausto só}

2. Trez discipulos – um que interpreta ou medita as theorias como theorias; outro que as associa a theorias diferentes; outro que as submete ás suas *orientações instinctivas de vida (practica mental).

I. a) Só.

b) 1^a poção, Scena com phantasmas

c) Beber da 2^a poção (precedidos das *condemnações metaphysicas)

d) O sonho

e) Canções finaes.