



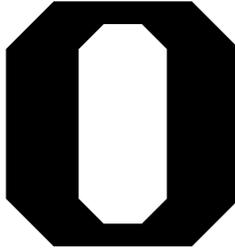
O

Doença Bibliográfica

João Dionísio

PESSOANA • ENSAIOS

N IMPRENSA
NACIONAL



Doença Bibliográfica
Espólio e Edição
de Fernando Pessoa *et al.*

EDIÇÕES PUBLICADAS

- Poemas de Ricardo Reis

ENSAIOS PUBLICADOS

- Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)
- Planeamento Editorial de Fernando Pessoa
- Do Caos Redivivo
Ensaio de Crítica Textual sobre Fernando Pessoa
- Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)
- O Espólio Pessoa
Para uma História das Edições e dos Critérios Adotados
- Doença Bibliográfica
Espólio e Edição de Fernando Pessoa *et al.*

Doença Bibliográfica
Espólio e Edição
de Fernando Pessoa *et al.*

João Dionísio

PESSOANA • ENSAIOS

LISBOA 2021

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© **N** I M P R E N S A
N A C I O N A L
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

APRESENTAÇÃO

Com um intervalo de aproximadamente três anos, Fernando Pessoa escreve a João Gaspar Simões (a 18 de novembro de 1930) e a Adolfo Casais Monteiro (a 26 de dezembro de 1933), fazendo acompanhar ambas as cartas por exemplares dos opúsculos poéticos em inglês que tinha publicado. Além de *35 Sonnets*, de 1918, Pessoa inclui o voluminho intitulado *English Poems I-II*, de 1921, que contém o poema «Antinous». Como publicara em 1918 uma primeira versão deste mesmo poema, Pessoa achou conveniente explicar aos seus correspondentes por que não lhes enviava essa outra publicação. Assim encontramos esta referência na carta a Gaspar Simões:

não lhe envio a primeira edição do «Antinous» (1918, folheto igual aos «35 Sonnets») porque esse poema foi reconstruído e aperfeiçoado, dando aquelle que abre os «English Poems» posteriormente publicados. Se, porém, tem qualquer interesse, de ordem bibliophílica, em ter também esse proto-Antinous, tenho exemplares, e posso enviar-lhe um. [Pessoa, 1998, ed. Martines: 137]

Na carta a Adolfo Casais Monteiro regressa a ressalva:

Presumo que, nesta materia, o seu interesse é poetico, ou critico, e não bibliographico. Se entra nelle algum elemento d'esta ultima doença, ainda lhe posso enviar um primitivo «Antinous», igual em formato aos «35 Sonnets», que foi porém substituído, para todos os effeitos poeticos, pela nova redacção que forma o poema «I» dos «English Poems». Diga-me se quere esse outro folheto; talvez, até, lhe interesse comparar uma versão com a outra, para ver a technica psychica a que as alterações obedeceram. [Pessoa, 1998, ed. Martines: 243]

Pessoa constrói nas duas cartas uma fronteira entre o salubre território poético, no âmbito do qual expressa a sua preferência pela soberania autoral das últimas versões publicadas, e a área doentia da bibliografia. A bibliografia (ou bibliofilia) seria uma doença de que eventualmente padeceriam os seus correspondentes, por ventura interessados em aspetos materiais (não propriamente poéticos) das publicações. Embora pouco para aí virado, Pessoa descreve de forma sumaríssima, mas que crê talvez suficiente para os seus destinatários, o formato do *Antinous* de 1918, dado como igual ao de *35 Sonnets*, de que envia exemplar. Como se insinuasse: se estão interessados no texto, ele está ultrapassado; se estão interessados no suporte, é coisa que já têm, mas com outro texto. No caso de Adolfo Casais Monteiro, porém, há uma diferença no modo como se refere ao uso a que se poderia prestar o envio da versão anterior de *Antinous*: «talvez, até, lhe interesse comparar uma versão com a outra, para ver a *technica psychica* a que as alterações obedeceram». Comparar com vista à determinação da técnica psíquica que norteia a introdução de alterações, constituindo uma definição aceitável do que se pratica no domínio da crítica genética, é uma descrição possível de parte do que procuro fazer a seguir. A outra parte, com ela ligada, diz respeito aos mecanismos subjacentes a fazer superiorizar uma versão de um texto sobre outra para fins editoriais (e, noutro plano, de apreciar mais uma edição do que outra).

As duas partes não se sucedem, antes se misturam ao longo deste livro, que está dividido em quatro secções. Na primeira encontram-se os dois capítulos que geram os seguintes: um sobre o espólio de Fernando Pessoa e outro sobre uma aproximação ao conceito de obra do qual podem ser retiradas consequências práticas quanto a modos de editar textos modernos.

Porque o primeiro capítulo trata globalmente das questões que podem ser colocadas pelo espólio de um escritor moderno, não está aí presente nenhuma indicação prática muito precisa acerca do estudo de materiais de arquivos literários. Já o segundo capítulo apresenta uma proposta de procedimentos editoriais que poderá ter um ar algo conservador, no que evoca de posições mais em voga nos anos 70 do século passado. Como diz Paul Eggert, foi neste período que os estudos textuais anglo-americanos advogaram (por intermédio de James Thorpe nos EUA e de Philip Gaskell em Inglaterra) que uma obra literária só ganhava forma

perfeita com a publicação [Eggert, 2009: 174]. E em *De l'invention du quotidien*, publicado em 1980, Michel de Certeau defendeu que a condição de autor depende da publicação e não de textos que permanecem em estado de manuscrito inédito [cf. Moreira, 2011: 162]. Sobre este ponto importa fazer algumas observações. À semelhança do que sucede em qualquer outro campo do saber, pode fazer-se a história da crítica textual aplicada a textos modernos, identificando dominantes doutrinárias e pragmáticas em certos períodos e em certas zonas geográficas. No entanto, num sentido importante, e talvez diferentemente do que se possa pensar, não vejo evolução em determinadas posições editoriais da crítica textual, e portanto não cabe falar de atrasos (ou posições conservadoras) ou de adiantamentos (ou posições vanguardistas). Uma finalidade que a história recente da edição de textos modernos tem continuado a provar ser pertinente relaciona-se com a conveniência de comunicar *um* texto, mesmo que ele tenha chegado ao nosso conhecimento através de múltiplas versões. Não se confunde isso com erigir uma única versão à condição do texto verdadeiro ou sequer superior, mas trata-se, no âmbito das trocas correntes de impressões orais ou escritas sobre um texto, de fornecer um ponto de referência. Mesmo Peter Robinson, um dos principais responsáveis pela multiplicação testemunhal do nosso conhecimento acerca dos *Canterbury Tales*, de Chaucer, fala da conveniência de se garantir este ponto de referência, isto é, um texto que sirva de acesso às versões subsistentes e à sua história [Robinson, 2002: 55]. O que se propõe, *grosso modo*, no capítulo I.2 é então que o ponto de referência para o conhecimento editorial da obra de Fernando Pessoa seja o conjunto de textos que ele publicou em vida. Este foi no passado recente, e talvez seja hoje ainda mais, um entendimento diferente do dominante. Diferente por exemplo do que Fernando Cabral Martins escreve e que creio representa a visão preponderante nos estudos pessoanos: «A obra de Pessoa está, a bem dizer, inédita quando a sua publicação em livro começa fazer-se na Ática, em 1942.» [Martins, 2016: 11]. A defesa da perspetiva aqui defendida deve ser compreendida como um comportamento liberal: há razões que aconselham essa perspetiva, nenhuma dessas razões sustenta uma única modalidade de atuação. O cânone literário, e não só, tem de ser servido por edições bem feitas, mas não há receitas únicas.

Se na secção inicial se esboçam as coordenadas de uma discussão em torno de como estudar a génese de um texto e de como se pode editar um texto moderno que chegou ao nosso conhecimento através de testemunhos que não são coincidentes, a secção seguinte procura ilustrar e discutir essas coordenadas. Não são, contudo, abordadas todas as facetas mais frágeis do enquadramento e da proposta que constam da secção 1 (por exemplo, o acompanhamento da edição, preparada por Pauly Ellen Bothe, das *Apreciações Literárias* de Fernando Pessoa levou-me a uma opinião mais moderada do que o apresentado no capítulo 2 acerca da visão, talvez extrema, das normas de transcrição a aplicar em edições de escritos inéditos; o traço grosso desse capítulo também mantém uma relação difícil com o facto de, na «Tábua bibliográfica» de 1928, Pessoa considerar apenas «aproximadamente existentes», por não serem definitivos, alguns dos textos que publicou [Pessoa, 2000, ed. Martins: 405]). Em geral, a segunda secção procura então refletir sobre a viabilidade da imposição ou defesa editorial de um texto destituído de variação, que não se deve confundir com o ponto de referência a que me referi antes; apresenta a posição de Pessoa, tudo menos voluntarista, acerca de algumas questões editoriais, no quadro da variação intensa a que a circulação do cânone da literatura moderna está sujeita; tenta ponderar algumas das implicações da última variante enquanto critério de eleição do texto a servir de ponto de referência; e debate traços de identificação e modalidades de edição de escritos privados.

A secção 3 reúne textos cujo denominador comum é o reconhecimento da matriz platónica de, pelo menos, uma parte significativa da literatura pessoana. O capítulo inicial desta secção debruça-se sobre, além de outros aspetos, o conceito de fragmento à luz de um artigo de Fernando Pessoa sobre um poema de Coleridge. O capítulo seguinte alarga o âmbito para discutir o conceito de erro autoral em duas aceções: o da execução falhada de uma decisão e o da revisão de uma execução acertada de uma decisão que entretanto perdeu validade. Aquela aceção permite defender a noção de um original mental a que a matriz platónica não é alheia; esta outra aceção, na medida em que se relaciona com o estudo da génese, está associada à componente dos estudos pessoanos que maior desenvolvimento terá no futuro. O terceiro capítulo diz respeito a traços de bilinguismo nos

escritos pessoanos e regista a hipótese de as competências multilingues de Pessoa serem indeligiáveis da novidade do(s) seu(s) programa(s) estético(s) e também de algum equívoco deliberado, no contexto do que se poderia chamar a língua do espírito. O último capítulo desta secção procura, a partir de um caso concreto, mostrar a evolução e a linhagem de um texto crucial para a compreensão do platonismo pessoano.

Por fim, a última secção é composta por dois capítulos que ensaiam uma exemplificação alargada do conceito de obra (bem mais ampla do que o convocado para o capítulo 2 da primeira secção). Obra aqui distingue-se de texto e de documento por um grau superior de abstração que nem cabe no domínio de um objeto dotado de materialidade própria e circunscrita (documento), nem está exclusivamente vinculado ao domínio da construção imaginária produzida através do ato de leitura desse documento (texto). Aqui a obra é, positivamente, uma construção compósita resultante da maneira como fazemos nossas as configurações do texto a que tivemos acesso, sejam elas transmissões editoriais, sejam de outra ordem (críticas, paródicas, etc.). O primeiro capítulo da última secção visa aproximar-se de uma leitura radiofónica do poema «Tabacaria» por M. S. Lourenço. Além de se convocar a biblioteca particular como entidade que, aliás, tem tido protagonismo no passado recente dos estudos pessoanos (desde que o acervo bibliográfico pessoano foi disponibilizado em linha pela Casa Fernando Pessoa), alarga-se a natureza dos documentos a tomar em consideração nos estudos de crítica textual de maneira a incluir testemunhos orais. Também por isso se observa como a transmissão (em especial a transmissão através de um meio diferente do original) recria um texto, tornando menos perceptível a fronteira entre criador e intermediário. Neste ponto, Dirk Van Hulle e Peter Shillingsburg, ao traçarem o mapa das orientações gerais para a edição de textos, consideraram uma orientação relacionada com a performance devido ao carácter «incompleto» de documentos com partituras, desenhos arquitetónicos, textos de teatro e representações coreográficas, o que se associa à consciência da dimensão notacional do texto de Álvaro de Campos para M. S. Lourenço [Van Hulle e Shillingsburg, 2015: 41-42]. O segundo capítulo da secção conclusiva ensaia uma reflexão sobre o modo como Mário Cesariny faz uma paródia da edição e de certos textos de Fernando Pessoa.

Em síntese, tanto no caso da comparação com o fito de estudar a génese de um texto (a análise da «técnica psíquica») como no caso dos estudos editoriais, os capítulos seguintes tratam do que Fernando Pessoa poderia chamar «doença bibliográfica» e resultam da revisão de trabalhos produzidos com objetivos assaz diferenciados, unidos pelo denominador comum da crítica textual aplicada a autores modernos e contemporâneos (quase sempre Fernando Pessoa, mas também João Penha, Vergílio Ferreira, Al Berto, Mário Cesariny, M. S. Lourenço e António Lobo Antunes). A revisão a que procedi conduziu a uma atualização moderada através da qual não quis esconder diferenças às vezes difíceis de conciliar.

Um leitor que desconheça as matérias aqui tratadas, ao ler a expressão «doença bibliográfica», pode dar-lhe uma explicação ausente das cartas a Gaspar Simões e a Adolfo Casais Monteiro. Apesar do aumento da esperança de vida que o avanço na investigação nas ciências da saúde tem permitido, a existência individual continua finita. Nestas condições, o que leva alguém a prescindir de ler coisas diferentes (ou de passear, ou de jogar futebol), para insistir em ler a mesma coisa ou quase a mesma coisa, sob a forma de manuscritos, dactiloscritos e livros impressos? Parte da incerta resposta a esta pergunta terá a ver com a convicção de que tal abdicação (temporária) e tal insistência podem ocasionar, nunca determinar, uma compreensão sofisticada da literatura.

A título de declaração de interesses, por causa do capítulo II.4, gostaria de dizer que na preparação do volume *Diários* de Al Berto procurei responder a algumas perguntas que Golgona Anghel me colocou. Agradeço aos organizadores dos livros onde saíram versões anteriores destes capítulos a autorização para que, embora em forma diferente, fossem republicados. Expresso reconhecimento às instituições que permitiram a reprodução das imagens presentes neste livro. Fico reconhecido a Elsa Pereira pela leitura de uma primeira redação do capítulo II.3; a João Ferreira Duarte, devido a uma observação que lhe ouvi há mais de 30 anos e que pode ter germinado na parte final do capítulo III.1; a Ana Fernandes por permitir que um trabalho académico por ela realizado fosse parafraseado no capítulo III.2; a João Sousa Monteiro agradeço o testemunho sobre o impacto da obra de Chögyam Trungpa em M. S. Lourenço nos anos 70, referido no capítulo IV.1. Além de vários colegas cujos trabalhos influenciaram vários aspetos deste livro, em

especial aqueles com quem tive o privilégio de trabalhar na Equipa Pessoa, devo um agradecimento singular a Ivo Castro, com quem aprendi a tentar perceber, a desconfiar de evidências e a defender o interesse público.

A investigação subjacente a este livro foi financiada por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, I. P., no âmbito do projeto UIDB/00214/2020.

Lisboa, 26 de novembro de 2018

VERSÕES ANTERIORES DESTES CAPÍTULOS

1 — «Arca», *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, org. de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Caminho, 2008, pp. 55-58.

2 — «Integridade e genuinidade na obra de Fernando Pessoa», *A Arca de Pessoa. Novos Ensaios*, org. de Steffen Dix e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2007, pp. 353-365. Tradução revista em: «'Integrität' und Echtheit im Werk Fernando Pessos», *Editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft*, 22, 2008, pp. 191-203.

3 — «Memória descritiva», sobre Maria Alzira Seixo, Graça Abreu, Eunice Cabral e Agripina Carriço Vieira, *Memória Descritiva. Da Fixação do Texto para a Edição ne varietur da Obra de António Lobo Antunes*, redigida por Maria Alzira Seixo, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010. *Colóquio-Letras*, 177, maio de 2011, pp. 200-204.

4 — «Grandeza, génio, transmissão», *Estranhar Pessoa*, 3, outono, ed. de Rita Patrício e Gustavo Rubim, 2016, pp. 45-57 [https://static1.squarespace.com/static/51d2b64ae4b0a433e9c0c726/t/58ec92a4197aea316e8f26e6/1491899044780/Revista+Estranhar+Pessoa+n3_Grandeza%2C+g%C3%A9nio%2C+transmiss%C3%A3o.pdf].

5 — «Últimas palavras», *Nervoso Mestre, Domador Valente / da Rima e do Soneto Português. João Penha (1839-1919) e o Seu Tempo*, coord. de Francisco Topa e Elsa Pereira, Porto, CITCEM, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2018, pp. 149-158.

6 — «Edições de 'diários': Questões e caminhos», *Al Berto: «o que vejo já não se pode cantar»*, org. Gologona Anghel, Lisboa, não (edições), 2019, pp. 63-77.

7 — Refundição de i) «Sobre a existência de Fernando Pessoa», sobre Jerónimo Pizarro, *Pessoa Existe?* Lisboa, Ática, 2012. *Colóquio-Letras*, 185, janeiro de 2014, pp. 179-186; e ii) «Fragmentos, fragmentos, fragmentos». Comunicação apresentada no âmbito do seminário aberto *Assuntos Ortónimos*. Projeto Estranhar Pessoa. Org. do Laboratório de Estudos Literários

Avançados — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

8 — Parte da lição de provas de agregação em Crítica Textual. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013.

9 — Refundição de: *i)* «Fernando Pessoa's English poems and poetry written in English». Comunicação apresentada no colóquio *A Poesia Inglesa de Fernando Pessoa. Tributo a Georg Rudolf Lind*. Org. de Patricio Ferrari, Lisboa, Casa Fernando Pessoa, 2014; *ii)* «Pessoa bilingue». Comunicação apresentada no congresso internacional Fernando Pessoa. Org. de Antonio Cardiello, Mariana Gray de Castro, Pedro Sepúlveda e Clara Riso, Lisboa, Casa Fernando Pessoa — Fundação Calouste Gulbenkian, 2017; e *iii)* «Remarques sur la création plurilingue chez Fernando Pessoa», *Genesis* (Manuscrits-Recherche-Invention) 46, textes réunis et présentés par Olga Anokhina et Emilio Sciarrino, 2018, pp. 93-102 [<https://journals.openedition.org/genesis/1824>].

10 — «O que é cada palavra dita?». Comunicação apresentada no IV Congresso Internacional de Linguística Histórica, homenagem a Ivo Castro, Lisboa, CLUL, Faculdade de Letras, 2017.

11 — «Poetry as performance. Reading Álvaro de Campos's 'Tabacaria'». 11th annual conference of the European Society for Textual Scholarship, Helsinki, The Finnish Literature Society, Helsinki Institute for Information Technology, The Society of Swedish Literature in Finland, University of Helsinki — Faculty of Theology, 2014.

12 — «Cadáver esquisito», *Revista ABRALIN*, vol. 16, n.º 1, 2017, pp. 265-284 [<http://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/51939/32020>].

I

PONTOS DE REFERÊNCIA

1 — ARCA

A construção da mais famosa arca da civilização ocidental foi ditada pelo combate à corrupção: «A Terra estava corrompida diante de Deus e cheia de violência. Deus olhou para a Terra e viu que ela estava corrompida, pois toda a humanidade seguia, na Terra, os caminhos da corrupção.» (Génesis 6:11-12). A arca, além de dois animais de cada espécie, leva Noé e a sua família: «O Senhor disse, depois, a Noé: ‘Entra na arca, tu e toda a tua família, porque só a ti reconheci como justo nesta geração.’» (Génesis 7:1). Adiante Deus dirá a Noé e aos seus: «Sede fecundos, multiplicai-vos e enchei a terra.» (Génesis 9:1).

A penúltima fotografia incluída no livro de Maria José de Lancastre *Fernando Pessoa. Uma Fotobiografia* é acompanhada pela legenda «A Arca dos Inéditos». Vê-se na imagem a arca, com a tampa aberta, cheia de envelopes e tendo por pano de fundo uma estante preenchida de livros. É a última imagem, digamos, «autêntica» da linha biográfica do volume, já que a fotografia derradeira em absoluto é a reprodução de um óleo de Costa Pinheiro, *A Caneta do Poeta Fernando Pessoa*, e nessa medida já faz nitidamente parte da receção da vida e da obra do autor, quer dizer, já pertence ao nosso tempo. A própria autora da fotobiografia estabelece uma fronteira nítida entre o estatuto das duas imagens: a primeira aparecendo antes da «Lista do material iconográfico», do rol das «Obras de que foram extraídos os textos que acompanham as fotografias» e do «Índice onomástico das pessoas constantes das fotografias»; a outra surgindo já depois destas listas, em jeito de posfácio.

De acordo com a memória de Maria Aliete Galhoz, que teve a oportunidade de estudar este espólio antes de a Biblioteca Nacional de Portugal o ter acolhido, a arca de Pessoa 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 titulado, outras vezes não» [Galhoz, 1993: 216].

Por outro testemunho, que procura apresentar um objeto complexo no momento em que se inicia a inventariação do espólio pessoano, depreende-se que a palavra «arca» se pode referir a três recipientes diferenciados do espólio do autor: 1) uma arca de grande dimensão, contendo 91 envelopes numerados; 2) uma mala pequena onde se encontravam 25 pacotes (22 numerados e os outros três correspondendo a um saco de plástico, uma pasta de cartão e um embrulho) [cf. Sena, 1982: 255]; e 3) 25 envelopes numerados, guardados num armário. Adoto a descrição, que parafraseio pouco, das inventariadoras do espólio quando este se encontrava na casa de D. Henriqueta Madalena Nogueira Rosa Dias, irmã de Pessoa [Santos, Cruz, Matos e Pimentel, 1988: 202]. 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.

Mais do que um continente; mais do que um sentido para o conteúdo.

Por metonímia estrita, a palavra «arca» é usada para serem globalmente referidos todos os documentos autógrafos e outros antes depositados no interior da arca (e, claro, da mala e dos envelopes alojados no armário mencionado antes). Por metonímia alargada, é usada para referir todos os documentos que, antes propriedade de Pessoa, estão hoje dispersos pela Biblioteca Nacional de Portugal (espólio 3, Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea: 27 550 folhas e 6 documentos distribuídos por 106 caixas, segundo a descrição sujeita a atualização em Duarte e Oliveira, 2007: 116), Biblioteca Pública Municipal do Porto (espólio Alberto de Serpa), Casa Fernando Pessoa (designadamente os livros pertencentes à biblioteca particular do autor), herdeiros e outros particulares. Estes dois sentidos podem ser convocados para se falar: 1) sobre a relação que os escritos conservados de Pessoa mantêm com os processos de criação literária e 2) sobre a relação entre esses documentos e a edição dos escritos pessoanos.

Quanto ao primeiro aspeto, ainda continuamos numa fase propriamente inicial, pois são escassos os casos de análise genética assente em documentação de espólios. Mesmo os aparatos genéticos das edições lançadas pelo Grupo de Trabalho para o Estudo do Espólio e Edição da Obra Completa de Fernando Pessoa, constituídos por um manancial de dados muito relevante, têm sido genericamente ignorados. A este respeito, importa assinalar que uma modalidade particular da crítica genética se impõe quando muitos

escritos do espólio estão representados por apenas um testemunho. Sempre que nestes casos o testemunho seja destituído de sinais de construção, a única possibilidade de compor um dossiê genético reside na pesquisa de fontes. O trabalho seminal de Jerónimo Pizarro, a edição em 2006 dos *Escritos sobre Génio e Loucura* de Pessoa, constitui neste particular uma experiência fundadora, tendo o acesso à biblioteca de Fernando Pessoa e a sua digitalização permitido a exploração desta linha de estudos [cf. Pizarro, Ferrari, Cardillo, 2010].

Quanto ao segundo aspeto, tem-se vindo a registar desde meados do século passado até ao presente um número interessante de edições dependente do acesso à «arca». Este recurso direto aos documentos deixados por Pessoa para a elaboração de edições apresenta alguns traços caracterizadores que já se encontram prefigurados no relato bíblico mencionado no início deste capítulo.

De modo análogo ao que surge relatado no Génesis, para alguns editores os escritos guardados por Pessoa (já o uso do verbo «guardar» é problemático) seriam como que o resultado de uma seleção deliberada, o que ficaria assim disponibilizado *post mortem* na sequência de um juízo autoral. Esta tese costuma ser invocada por outras palavras para justificar a publicação de documentos do espólio de Pessoa conservado na Biblioteca Nacional e noutros lugares. Assenta na ideia 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*». Uma tal ideia, para ser entendida em todas as suas implicações, suporia que cada escritor tem conhecimento antecipado do momento da sua morte e prepara a posteridade também em sentido arquivístico; ou, em alternativa, suporia que, desconhecendo o momento da sua morte, mas ciente de que a vida tem fim, cada autor orienta a sua vida de modo testamentário. Isto não pode ser decretado a respeito de todos os escritores e não se aplica inteiramente ao caso de Pessoa (o que é demonstrado pelo teor de muitos dos documentos conservados), apesar das suas conhecidas iniciativas tendentes à preparação da posteridade. Insuspeita nesta matéria, Almuth Grésillon afirma que é impossível saber por que um certo escritor guarda os seus manuscritos [Grésillon, 1994: 89]. Ou seja, a existência de documentos autógrafos é em si um problema que justifica reflexão e dela nem decorre

naturalmente a necessidade de os conservar, nem decorre — derivação ainda mais artificial — a necessidade de os editar e publicar.

De modo também semelhante ao texto do Génesis no ponto em que se alude à natureza não corrupta do que se encontra na arca e à fonte da procriação, os documentos do espólio pessoano poderiam constituir uma espécie de pura *materia prima* de onde emanariam as múltiplas edições que difundem os textos de Pessoa. Este pensamento, consubstanciado no princípio de que o que o autor publicou em vida não chega para obtermos uma imagem completa da sua obra, animou projetos de edição e publicação muito distintos. Os mais marcantes serão provavelmente a heterogénea coleção da Ática, iniciada em 1942, com a participação de estudiosos tão diferentes quanto João Gaspar Simões, Jorge Nemésio, Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; o Grupo de Trabalho para o Estudo do Espólio e Edição da Obra Completa de Fernando Pessoa, coordenado por Ivo Castro, que publica na Imprensa Nacional-Casa da Moeda; o Instituto de Estudos em Torno do Modernismo, dirigido durante anos por Teresa Rita Lopes, que tem ultimamente canalizado as publicações para a editora Assírio & Alvim (as publicações da obra pessoana promovidas por Jerónimo Pizarro, primeiro na Ática e mais recentemente na Tinta-da-China, não se afastam dos princípios defendidos por Ivo Castro). Qualquer um destes projetos (é verdade, com graus e por modos diferenciados) supõe que a conformidade com o que o espólio apresenta permite acabar com a corrupção textual.

No entanto, a simples existência de abordagens diferentes materializada nestes projetos e noutros de menor visibilidade garante que a arca, resolvendo várias questões, suscita interrogações que não são necessariamente resolvidas de forma consensual. As questões resolúveis, com respostas aperfeiçoáveis e em que o grau de dissensão, a prazo, pode ser reduzido, são de natureza decifratória. Apesar de se tratar de questões técnicas, e portanto passíveis de sistematização, o campo bibliográfico a elas afeto é reduzido e nele avulta, solitário ou quase, o artigo de Luís Prista «Sombras e sonhos na fixação de quadras de Pessoa» [1998; cf. mais recentemente Pittella, 2017a].

As questões que não me parecem resolúveis, com respostas em antagonismo necessário e em que o grau de dissensão, mesmo a prazo, permanecerá alto são de natureza teórica. Um exemplo de uma questão deste

tipo é o debate, na fixação crítica, entre a escolha da última variante não recusada como pertencente ao texto-base e, em contrapartida, a adoção da redação linear naqueles (muitos) textos que não apresentam uma redação fechada. A primeira escolha é defendida por Ivo Castro no âmbito da atestação documental do percurso criativo do autor e é suportada pelo entendimento de que a redação linear, uma vez acompanhada por uma alternativa, torna-se ela própria uma alternativa. A segunda escolha, defendida por Teresa Rita Lopes, é baseada no entendimento de que a redação linear, se for acompanhada por uma alternativa, só perde protagonismo caso se encontre outro testemunho do mesmo texto no qual se encontre uma nova redação linear. Quis Richard Zenith acrescentar a estes posicionamentos uma terceira via que procurou consubstanciar na coleção «Obra essencial de Fernando Pessoa». Esta terceira via consistiria em amparar a fixação crítica por meio de uma escolha subjetiva, sem preconceitos quanto ao privilégio a conceder à primeira variante ou à última variante (e com a expressão «última variante» indico a minha posição nestes termos do debate). Parece-me, contudo, que a fundamentação oferecida por Richard Zenith, chamando justamente a atenção para uma série de casos em que Pessoa terá dado sinais que permitem detetar a sua preferência por uma de entre diferentes variantes, não representa uma abordagem na essência diferente daqueles dois posicionamentos, mas sim uma atitude de reserva à aplicação cega dos princípios que lhes subjazem. Nessa medida, admito que talvez seja melhor não falarmos de uma terceira via.

De modo talvez inesperado, o que no passado recente mais terá contribuído para esclarecer disputas teóricas como esta, e também dúvidas de decifração como as mencionadas antes, é o espólio de Fernando Pessoa na Biblioteca Nacional Digital (<http://purl.pt/1000/1/>), com organização de Manuela Vasconcelos. Inesperado porque, não estando em competição com as formas mais habituais de difusão do texto de Pessoa, permite monitorizar as edições existentes no mercado: as reproduções digitais são a cores, o tamanho pode ser ampliado consideravelmente e estão acessíveis a qualquer leitor interessado. Dado mais importante para a questão teórica, o projeto digital permite que o leitor ganhe fenomenologicamente consciência do estado e estatuto de cada testemunho conservado. Por um lado, isto contribui para enquadrar as disputas sobre a lição-base, para aqueles casos em

que o autor não selecionou uma de entre as diversas variantes, no tempo em que o livro era o meio único de transmissão de edições. Por outro lado, contribui para que se discutam novas questões, por exemplo de foro jurídico. Veja-se o conflito possível entre a autenticidade e integridade da obra do autor, que se torna evidente quando documentos incipientes e textos publicados em vida são submetidos aos mesmos modelos de transcrição e de publicação (questão de que trata o capítulo seguinte). Embora cubra uma parte apenas dos documentos guardados no espólio E3 do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, o espólio de Pessoa na Biblioteca Nacional Digital funciona como um importante *memento* da escrita antes de ela aparecer servida ao leitor com o estatuto de obra.

2 — INTEGRIDADE E GENUINIDADE

Por causa de sucessivos enquadramentos legais, a obra de Fernando Pessoa caiu no domínio público em 1985, dele saiu depois, e voltou a entrar no domínio público em 2005. Também por isto é útil refletir sobre o modo como o direito de autor ajuda a compreender a edição dos textos pessoais, tanto a realizada no passado recente como a que por certo continuará a ser feita no futuro próximo. A Alemanha foi o primeiro país a adotar um intervalo de 70 anos após a morte do autor para proteger a sua obra. Foi também este o período acolhido pela legislação da União Europeia face ao aumento de duração da vida média nos países a ela pertencentes, o que tornara insuficiente o anterior prazo de 50 anos, definido na Convenção de Berna, para proteger duas gerações de descendentes do autor [cf. Pereira, 2001: 377-78].

Neste capítulo ocupar-me-ei de direitos autorais e da sua relação com a prática editorial na primeira parte e tentarei esboçar, na segunda parte, o que, na melhor das hipóteses, poderá ser um esquema muito genérico para a edição de textos de Pessoa (e, assim, sempre na melhor das hipóteses, poderá ter aplicações a outros autores).

No âmbito da legislação sobre propriedade literária, interessa-me focar sobretudo os direitos morais. O direito de autor abrange direitos de património e direitos de natureza pessoal ou direitos morais, visando estes últimos defender dois valores considerados indispensáveis para a avaliação da obra de um autor, a saber, a genuinidade e a integridade. Com efeito, no artigo 56.º do capítulo VI do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos afirma-se que «o autor goza durante toda a vida do direito de reivindicar a paternidade da obra e de assegurar a genuinidade e integridade desta». Com a morte do autor, o exercício destes direitos passa para os seus sucessores até a obra cair no domínio público (artigo 57.º, n.º 1), momento em que o Estado aparece como protagonista: «A defesa da genuinidade e integridade das obras caídas no domínio público compete ao Estado e é

exercida através do Ministério da Cultura.» (Artigo 57.º, n.º 2) [Ascensão e Cordeiro, 2004: 46-47]. A prática editorial portuguesa recente¹ tem dado ao termo «integridade» um sentido inequívoco, na medida em que se tem pautado pela exploração tendencialmente exaustiva dos espólios para fins de publicação. Compreende-se que assim seja: é nos espólios que se alberga o que cada autor escreveu pela sua própria mão (genuinidade) e é lá que se encontra o que mais se aproxima da aceção quantitativa de integridade. Ora, no par de conceitos-chave «genuinidade» e «integridade», o último é interpretável em mais do que uma maneira e nem todas as maneiras são harmonizáveis. De facto, enquanto a respeito de genuinidade é consensual tomar o termo por sinónimo de autenticidade, como no exemplo: «*Antinous* é genuinamente de Pessoa» ou, inversamente, «*Eliezer* não é genuinamente de Pessoa»; já a propósito de integridade, há diferentes usos pertinentes. Habitualmente tomada na aceção de completude, pode afirmar-se que a integridade de *Mensagem* seria afetada caso alguma edição omitisse um dos seus poemas, assim como, em termos semelhantes, se poderia dizer que a *Ode Triunfal* veria a sua integridade ofendida pela ausência de uma estrofe. Por conseguinte, para se editar satisfatoriamente a integridade da obra de um autor, ter-se-ia de facultar tudo. Mas facultar tudo o quê? A totalidade de quê? A resposta à pergunta assim formulada ganha uma dimensão particular à vista da existência de espólios literários volumosos. Tratar-se-ia então de defender a integridade da obra, editando tudo o que existe no espólio, o que seria suportado pela ideia de que tudo o que existe no espólio pertence à obra do autor.

Além dos editores, esta costuma ser a tendência manifestada pelos herdeiros de espólios, prática permitida e animada pela legislação. Na verdade, segundo o jurista Alexandre Dias Pereira, é problemático que «os sucessores possam publicar ou divulgar a ‘obra póstuma’, ainda que completa, se [o autor] tiver manifestado vontade contrária à sua publicação ou divulgação, mesmo após a sua morte». Significa isto que, mesmo quando o autor expressa de forma clara esta posição, não é líquido que a

¹ Com este qualificativo vago tenho em mente o conjunto de edições críticas e afins que, desde o final da década de 80 do século passado, tem vindo a mudar ou a confirmar o texto de certos autores canónicos da literatura portuguesa dos séculos XIX e XX.

sua vontade tenha de ser juridicamente observada. Este é um dos vários sinais da atual legislação sobre propriedade literária que fazem prevalecer os direitos dos leitores sobre os direitos do autor, ou, se se preferir, dos direitos patrimoniais sobre os direitos morais [apud Pereira, 2001: 373]².

Convém agora verificar que o valor de integridade não costuma ter este sentido para os autores durante a sua vida, um sentido subordinado ao de genuinidade totalizadora. E por isso importa reconhecer que, empiricamente, a obra de um autor constitui uma parcela e uma parcela apenas do que escreveu. A recente edição de *Os Degraus de Parnaso*, a que o autor chama «integral», não inclui todos os textos de M. S. Lourenço antes publicados sob este título. E como Ian Donaldson mostrou para a edição de *The Workes of Ben Jonson*, de 1616, dirigida pelo próprio autor, trata-se de uma «collected edition», mas não de uma «complete edition», pois vários textos foram deixados de fora [Donaldson, 2003: 25]. Mais do que casos isolados, as situações que refiro parecem-me exemplares.

No pano de fundo destas divergências entre autores, herdeiros e editores, é possível apercebermo-nos hoje de que talvez se tenha dado excessiva importância a um valor, o da genuinidade, o qual, podendo ser decisivo (mas na condição de ponto de referência) para a edição de textos antigos, não se revela operatório por si só na edição de textos modernos. Com efeito, e uma vez mais, estamos na presença de uma situação às avessas da que se enfrenta no campo da literatura antiga. Num recente manual de crítica textual, Barbara Spaggiari e Maurizio Perugi assinalam que o critério da autenticidade constitui um escrúpulo filológico poucas vezes tomado em consideração na edição dos textos antigos, pois, segundo eles, isso colide com o desejo, a satisfazer, de aumentar o *corpus* do autor em causa. E, lamentando o escasso uso do critério da autenticidade neste âmbito, comentam que «integridade e autenticidade, longe de coincidirem, acabam por, muitas vezes, revelar-se noções radicalmente opostas» [Spaggiari e Perugi, 2004: 170]. Esta vontade de fazer preponderar a autenticidade sobre a integridade nos textos antigos talvez ganhe em ser invertida no

² Exemplo do caráter problemático desta questão é que Luiz Francisco Rebello parece achar legítimo que os sucessores publiquem contra a vontade expressa do autor e, por outro lado, defende que «o direito ao inédito é um direito que cabe exclusivamente ao criador intelectual» [apud Pereira, 2001: 373].

tocante à literatura moderna e contemporânea. É que genuínos são todos os materiais autógrafos existentes num espólio e nessa medida tanto a nota doméstica deixada a um familiar, passando por jogos de versificação incoativos, até a anotações autógrafas em exemplares de textos publicados, tudo faria parte da obra. Contra esta valoração, justifica-se recordar as observações introdutórias de João Rui de Sousa à *Fotobibliografia* de Fernando Pessoa:

Pessoa está aí na parte menos controversa quanto ao que poderemos considerar como a sua obra: a que ele próprio entregou nas redações e tipografias, para que fosse transformada em letra impressa. Não estamos com isto a menosprezar a importância, verdadeiramente excepcional, do que, em vida do poeta, ficou por publicar [...]. Mas em relação a boa parte desse espólio parece-nos mais do que razoável a interrogação quanto a poder considerar-se *obra* de Fernando Pessoa aquilo que, mesmo não em estado fragmentário e até com indícios de estar mais ou menos completo, poderia vir a ser emendado, acrescentado, rasurado, transformado, considerado como não publicável ou mesmo destruído pelo autor. [Sousa, 1988: 11-12]

Perfilho quase inteiramente esta perspectiva e faço exceção ao raciocínio conclusivo, que se baseia em matéria não comprovável. De facto, Pessoa tanto poderia fazer isso (emendar, acrescentar, rasurar, transformar e destruir) a textos inéditos como a textos publicados em vida. Prefiro, assim, considerar à maneira de Caeiro que os textos que não foram publicados não foram publicados e portanto, à primeira vista, não fazem parte da obra de Pessoa. Mas declarações rochosas deste género ganham em ser amolecidas à luz de outra observação de João Rui de Sousa: «[...] em relação a boa parte desse espólio parece-nos mais do que razoável a interrogação quanto a poder considerar-se *obra* de Fernando Pessoa aquilo que...». Note-se: se é especificada «boa parte desse espólio» é porque haverá uma parte quantitativamente menor que poderia com alguma propriedade pertencer à obra de Pessoa. Que parte? Como fazer então para estabelecer uma fronteira entre a integridade da obra e o resto dos escritos de um autor que, sendo genuínos, perturbam a integridade da obra caso nela sejam incorporados?

Estando convencido de que há uma fronteira muito operatória entre textos publicados em vida do autor e por ele controlados e textos deixados inéditos no momento da sua morte, não retiro daí que esta seja a única linha de separação a ter em conta. Há uma outra que confere uma latitude maior ao sentido do termo «publicação», incluindo no seu âmbito todos aqueles textos que, integrados no espólio, o seu autor deu a conhecer por diferentes vias sem contudo ter chegado a publicá-los em sentido estrito. Quer dizer, produção literária que chegou inclusivamente a ser impressa, mas não foi distribuída e colocada à venda, textos enviados a editora para publicação e recusados, escritos enviados a colegas do meio literário, estes e eventualmente outros casos configuram situações em que o autor achou o que escreveu suficientemente bom para ser mostrado a outrem. Neste sentido lato, este conjunto de produções está mais próximo do lote de textos que o autor publicou em vida do que daqueles que deixou inéditos e inertes. Ao fazer esta afirmação, advogo os princípios apresentados, por exemplo, por McKenzie e McGann quando defendem que as edições críticas têm por objetivo fornecer um texto socialmente produzido e socialmente recebido [apud Ioppolo, 2003: 167]. E é com isso em mente que proponho o seguinte esquema genérico para a edição da obra pessoana.

A OBRA

1. No topo da hierarquia do esquema que aqui sugiro encontra-se o conjunto de textos publicados em vida pelo autor e por ele devidamente controlados até ao momento da publicação. Esta avaliação aparece caucionada por várias observações documentadas, como por exemplo este trecho de 3 de abril de 1933, inserido em carta iniciada no dia anterior e dirigida a Gaspar Simões, onde se refere à edição dos poemas de Sá-Carneiro:

Por efeito da acção vulgar do tempo normal, não-einsteiniano, tive ontem que interromper esta carta na altura em que v. a vê interrompida. Estive hoje a rever o que tinha passado a limpo, e a fazer certas emendas, sobretudo as que derivavam de uma comparação do texto escrito do Sá-Carneiro com o texto impresso no *Orpheu*,

naqueles poemas do livro que saíram no n.º 1; fiz prevalecer, é claro, o texto do *Orpheu*, pois esse foi revisto, com o devido cuidado, pelo Sá-Carneiro e por mim. [Pessoa, 1999, ed. Silva, II: 292]

Em relação aos seus próprios textos, a orientação favorável à parte da obra publicada também se nota em carta ao mesmo Gaspar Simões de alguns anos antes. A 6 de dezembro de 1929 refere-se à hipótese de colaborar numa antologia dos seus poemas nestes termos: «Sobre a ‘Anthologia’ está de pé, firme, dada, a minha autorização; acho preferível não inserir ineditos, mas, se fazem empenho nisso, posso pescar alguns, porventura aceitáveis, no poço da minha indiferença por mim mesmo.» [Pessoa, 1998, ed. Martines: 109]. O privilégio concedido às publicações feitas durante a vida do autor e por ele controladas implica que as alterações introduzidas posteriormente à publicação, mesmo autógrafas, se não ocasionaram republicação controlada pelo autor, não devem considerar-se parte da obra. Um bom exemplo é o que ocorre com os *35 Sonnets*, publicados em 1918 e objeto de campanha de revisão talvez no final de 1920. Não tenho conhecimento de que Pessoa tenha procurado republicar a obra ou que tenha manifestado a alguém por via epistolar ou de qualquer modo documentado intenção afim. Por isso, admito que o fruto da campanha de revisão, com certeza genuína, não pertença à obra no sentido aqui adotado [cf. Dionísio, 1993: 22-24].

Algo de semelhante pode ser dito acerca de *Mensagem*, posta à venda a 1 de dezembro de 1934, dia da Restauração, mas a situação é mais problemática. Um exemplar com correções manuscritas mostra que Pessoa, uma vez publicado o livro, rapidamente voltou a trabalhar sobre o conjunto, o que suscita a seguinte interpretação de José Augusto Seabra e Maria Aliete Galhoz:

A versão impressa do livro, cujas provas finais o poeta pudera corrigir, não o satisfaz entretanto de todo em todo: conhece-se na verdade uma outra versão, posterior, que consta de um exemplar pessoal dessa 1.ª edição, onde introduziu várias correções manuscritas e inscreveu ainda, pelo próprio punho, as datas de um certo número de poemas. [Seabra e Galhoz, 1993: XLI]

Como dizem Seabra e Galhoz, das correções inscritas por Pessoa no jogo de provas «só uma foi [...] tida em conta na impressão do livro. Daí que persista a dúvida quanto a terem as demais sido feitas já sobre páginas impressas» [Seabra e Galhoz, 1993: XLIII]. Ou seja, para os fins que tenho em vista é crucial tentar determinar quais das correções foram feitas antes (e em que medida foram acolhidas) e quais foram apontadas depois da publicação. Um elemento que aparentemente vem em apoio de todas as correções, à exceção de uma, terem sido posteriores à impressão do livro aparece na epistolografia pessoana. Em cartas a Casais Monteiro, Régio e Gaspar Simões datadas de 24 de dezembro de 1934, Pessoa envia exemplar do livro aludindo à circunstância de só ter obtido exemplares de oferta já muitos dias depois de *Mensagem* ter sido posta à venda [Pessoa, 1999, ed. Silva II: 329-32]. A nenhum deles dirige palavra sobre a possível insatisfação com o resultado final ou com a existência de alternativas redacionais que mais o satisfariam e que acabaram por não ser acolhidas no livro. Também poderá ser significativo que o legatário do jogo de provas com as correções tenha sido, não um parceiro literário, mas o Dr. José Jayme Neves, primo segundo do poeta [Seabra e Galhoz, 1993: XLIII]. Ao contrário do que sucede com certo tipo de comunicações feitas a Gaspar Simões e a Casais Monteiro, que — Pessoa sabe-o — funcionam como câmaras de ressonância no meio literário e projetam a sua imagem no futuro, fazer de José Jayme Neves o destinatário das provas configura um ato privado de índole estritamente familiar, sem consequências literárias programadas. Devido a questões deste género, quer dizer, sobre as quais há mais do que uma perspectiva editorial (e bem assim a aspetos da génese que não interessa aqui abordar), *Mensagem* não é «um livro com todos os sinais da ordem que desconsola candidatos a editores» [Tamen, 2002: 99].

Este tipo de privilégio concedido ao texto publicado em vida não o torna intocável. É de encarecer todo o serviço que testemunhos com redações anteriores possa prestar para a monitorização da redação publicada em vida, mas este serviço restringe-se em princípio à correção de erratas, sempre que possível evidentes *lectiones faciliores*, e aspetos accidentais, como a pontuação. Um exemplo equilibrado deste tipo de contributo é dado por Silva Belkior, que propõe alterações mínimas em duas odes de Ricardo Reis

publicadas na revista *Athena*, de acordo com materiais do espólio e com o *usus scribendi* [Bélkior, 1988: 8, 25, 29].

2. Na hierarquia do esquema que tenho estado a considerar, o grau de autorização seguinte ao das publicações em vida do autor é o dos textos impressos mas não publicados. Significa isto que, na perspetiva do público eles não existem, mas na do autor atingiram o nível satisfatório para serem dados a conhecer de forma generalizada³. Em rigor, são textos, por isso, tão autorizados quanto os anteriores. O caso mais emblemático no respeitante a Pessoa é o do n.º 3 da revista *Orpheu*. De acordo com a cronologia organizada por Arnaldo Saraiva, o número foi pensado a partir do verão de 1915, logo em setembro, colocando-se a hipótese de não se avançar com o projeto face às reticências do pai de Sá-Carneiro a financiar a revista; depois de diversas vicissitudes, o programa de fazer *Orpheu*³ ressurgiu em maio de 1916, mas, hoje, o resultado documentável desse ressurgimento não vai além de um conjunto de quatro cadernos de provas paginadas (com duas falhas) que perfazem oito páginas. Antes propriedade de Alberto de Serpa, o documento está hoje integrado na Biblioteca Pública Municipal do Porto. De Pessoa aparecem aí o poema «Gladio» e o ciclo «Além-Deus» (pp. 183-88) e, se fosse necessário confirmar que para Pessoa os textos aí incluídos são divulgáveis, veja-se o modo como procura corresponder a solicitação de Régio no sentido de ter um inédito de Sá-Carneiro para publicar na *presença*: «Pouco há já. Mando-lhe um, que, por ser a primeira das ‘Sete Canções de Declínio’, que estiveram impressas no *Orpheu* 3 que não saiu, denominei, por minha conta, ‘Canção de Declínio.’» [Pessoa, 1999, ed. Silva, II: 133].

3. O terceiro grau dentro da hierarquia corresponde aos textos enviados para publicação por deliberação do autor, mas que foram recusados pela casa editora à qual foram remetidos. Ou seja, do ponto de vista do autor, trata-se de um lote de textos a publicar e, tanto quanto se consegue imaginar, só por razões alheias à sua vontade é que não foi esse o seu destino enquanto ele viveu. É esta a situação de um núcleo até agora

³ Distinguem-se, portanto, do que escreve Almeida Garrett a propósito do extraordinário D. Domingos António de Sousa Coutinho, primeiro marquês do Funchal: «Imprimia uma obra sua, mandava tirar um único exemplar, guardava-o e desmanchava as formas...» [Garrett, 2010, ed. Monteiro: 124].

não perfeitamente determinado do ciclo conhecido por *The Mad Fiddler*. Dentro do critério que tenho procurado defender, a dificuldade relativamente a este núcleo consiste em separar os poemas de facto enviados à consideração de um ou mais editores ingleses para publicação e aqueles que não foram contemplados por tal resolução. Mesmo que *a posteriori* alguns outros poemas tenham vindo ampliar o lote efetivamente submetido para publicação [cf. Angioni, 1999: 14-23], são os textos pertencentes a este conjunto que, segundo Pessoa, tinham qualidade suficiente para convencer o seu interlocutor da bondade da publicação, são eles os únicos suscetíveis de fazer parte da obra. Trata-se de poemas menos autorizados do que os textos efetivamente publicados em vida e ainda dos que, impressos, não foram distribuídos; mais autorizados, contudo, do que o grupo de que falarei a seguir.

4. O último grau do esquema corresponde a um grau mínimo de publicação, dentro de um sentido lato que me interessa atribuir ao termo. Esse grau mínimo define-se pela comunicação individual de um texto no interior de uma carta (ou como seu anexo) enviada a um correspondente. Assim, os textos remetidos por este meio terão atingido qualidade suficiente para que o seu autor os desse a conhecer a outrem e, quando os incluo no âmbito da obra, mais não faço do que ampliar o seu destinatário⁴.

Há muitos exemplos desta situação e apontarei apenas alguns. A 1 de fevereiro de 1913, Pessoa escreve a Mário Beirão uma carta que faz acompanhar por cópia do poema «Abdicação» [1999, ed. Silva, I: 79-81]. Percebe-se noutros casos que a carta é um meio de pré-publicação e quase se afirma na qualidade de género, como se depreende do seguinte trecho (integrado em carta de 8 de outubro de 1923 a Adriano del Valle):

Recebi, enviado por Rogelio Buendía, um exemplar da *Unión*, de Sevilha, onde vem traduzida parte da minha carta sobre *La Rueda de Color*; de todo o coração lhe agradeço as palavras amigas e honrosamente amáveis que, precedendo essa tradução, dedica à minha personalidade. [Pessoa, 1999, ed. Silva II: 28]

⁴ Deixo propositadamente de lado a delicada questão das cartas íntimas.

Noutra carta a Adriano del Valle quase um ano depois, a 14 de setembro de 1924, Pessoa insiste nesse estatuto público atribuído à carta:

Se ou o Adriano, ou o Isaac del Vando, achar interessantes as palavras com que, na minha carta, defino e critico a *Sombrilla*, o melhor será, talvez, fazer como o Adriano fez com a minha carta ao Rogelio Buendía — traduzir e publicar, aí, onde quiserem, em todo ou em parte. [Pessoa, 1999, ed. Silva, II: 43]

No mesmo dia, reproduz a sugestão em carta dirigida a Isaac del Vando-Villar:

Se achar algum interesse nas palavras que sinceramente lhe digo na minha carta, poderá talvez extraí-las, publicando-as aí, em tradução, como fez Rogelio Buendía, ou, antes, Adriano del Valle a propósito de Rogelio Buendía, com uma carta que escrevi a este. [Pessoa, 1999, ed. Silva, II: 46]

Dentro do território nacional, para além de alguma bem conhecida correspondência com Gaspar Simões e Casais Monteiro, aos quais Pessoa autoriza a divulgação de algumas das suas cartas, note-se a observação em rascunho de carta sem data dirigida a Tomás Ribeiro Colaço: «E como esta carta se destina a ser, querendo v., publicada, desde já a coloco na ortografia do [*três palavras ilegíveis*].» [1999, ed. Silva, II: 333].

Por fim, poucos dias antes de morrer, Pessoa redige em inglês uma carta a Luís Miguel Nogueira Rosa que também importa citar:

When I wrote you the other day I had intended to send you a copy of the alcoholic, or post-alcoholic, poem of which I recited from memory the first few verses to you and Eva. I somehow forgot, but I am sending it now, it being understood that this has nothing to do with, whatever I may intend to publish in England, since this [is *integração minha*] obviously unfit for publication. It is just for you to see what the confounded poem is like. [Pessoa, 1999, ed. Silva, II: 356]

Fica assim ilustrada uma espécie de tipologia do posicionamento expresso de Pessoa quanto à publicabilidade de textos enviados em cartas suas. Esta tipologia apresenta três situações: *a*) autorização explícita (caso das missivas a Adriano del Valle e a Isaac del Vando-Villar); *b*) proibição explícita (como acontece na carta a Luís Rosa); *c*) ausência de indicação a este respeito (assim a carta a Mário Beirão). Independentemente destas diferenças, o facto é que num determinado momento Pessoa se serviu do meio epistolar para difundir a sua produção literária, ainda que, no mais privado dos circuitos, o tenha feito em estrito trânsito interindividual. De qualquer modo, fará sentido que também as peças que assim circularam sejam consideradas pertencentes à obra⁵. Mas julgo que se deve seguir um procedimento especial na edição desta parte da obra pessoana, a bem da percepção imediata da diferença de estatuto que têm estes textos quando comparados com os que comentei pertencentes aos graus 1, 2 e 3 e também para não ocultar as diferenças no posicionamento de Pessoa quanto à sua publicabilidade. Tratando-se dos textos mais circunstanciais da obra, ganham por isso em serem transcritos na companhia do contexto epistolar que os enquadra. É isso que permite avisar o leitor com clareza sobre a sua condição particular e dentro desta particularidade é isso que adverte o leitor sobre matizes de autorização no seio do grupo.

Quererá isto dizer que, aquém desta fronteira, de onde se vê em primeiro plano os textos epistolarmente comunicados, nenhum documento de autor é suscetível de ser editado? Ou, assumindo plenamente a perspectiva moral que tem orientado algumas das observações que desenvolvi até agora, nenhum documento de autor aquém desta fronteira *deve* ser editado? Sim,

⁵ Sobre o sentido lato «tornar público» em que uso o verbo «publicar», trata-se de recuperar uma aceção trivial nos tempos em que a cultura manuscrita dominava ou concorria com a comunicação impressa. Salvaguardadas as devidas diferenças de situação, veja-se o que escreve Marcello Moreira a respeito deste mesmo verbo nas *Ordenações Filipinas*: «As *Ordenações Filipinas* vetam àqueles que encontrarem ‘trovas e outras cartas de maldizer’ dá-las a público. ‘Publicar’, verbo tantas vezes utilizado no título LXX-XIV do Livro Quinto, significa socializar o que antes se encontrava sob domínio privado. Para que as ‘trovas ou cartas de maldizer’ não se publiquem, aqueles que as acharem, desde que não estejam lacradas [...], devem lê-las e, caso percebam que são ‘trovas ou cartas de maldizer’, devem destruí-las, para que ninguém mais as possa ler e, a partir de sua leitura, falar do que continham e iniciar por meio da fala, da murmuração, sua ‘publicação.’» [Moreira, 2011: 263].

é suscetível de ser editado e deve ser editado, mas ficando claro para quem edita e para quem lê a edição que esses escritos não pertencem à obra. E para que fique claro há requisitos a preencher na edição.

Vamos por partes: não julgo que hoje seja suficiente explicar na introdução a uma edição o caráter incompleto ou provisório ou rejeitado pelo autor dos materiais que são transcritos num qualquer volume. Logo nos momentos iniciais da consulta, ainda antes da leitura, portanto, o leitor deve ficar inteirado rapidamente da diferença entre o estatuto dos escritos que encontra nesta edição e o estatuto dos textos que encontrará numa edição de textos «publicados» (e tomo a palavra no sentido amplo que tentei explicar antes). Para que se efetue essa tomada de consciência, algo traduzível pela impressão tão imediata quanto possível de que «isto não foi escrito para eu ler», os principais intervenientes pela sua indução correspondem ao código bibliográfico, à estratégia de transcrição e mesmo ao tipo de edição.

Concentrar-me-ei nestes dois últimos intervenientes: a estratégia de transcrição e o tipo de edição, que julgo vantajoso considerar em conjunto. Um dos procedimentos é privilegiar normas de transcrição diplomática, de preferência com representação topográfica do texto e/ou em alternativa o próprio fac-símile. Hermann Zwerschina valoriza este tipo de abordagem com o fito de permitir um melhor entendimento do processo criativo [*apud* Van Hulle, 2004: 19]. Valorizá-lo-ia eu com a finalidade de transmitir ao leitor, do modo mais imediatamente sensível, que aquele escrito não foi destinado pelo seu autor a ser lido. Por outras palavras, e convocando a favor o que leva Claudine Quémar a manifestar-se contra a transcrição diplomática, este tipo de transcrição é preciosamente válido porque abandona o leitor no «caos das páginas» [*apud* Van Hulle, 2004: 36]. Claro que a transcrição diplomática, para os fins que tenho em vista, revela-se incompetente nos casos em que, tendo o texto sido passado a limpo, ainda assim não existam sinais de que o autor o tenha enviado a alguém ou tencionasse fazê-lo. Uma boa ilustração é o vasto conjunto de poemas atribuídos a Alexander Search copiados a limpo por Pessoa. Ao optarmos por uma transcrição diplomática, corremos o risco de produzir um efeito uniformizador, que acho indesejável, quando aplicada a um destes poemas e, por exemplo, a um poema de *Mensagem*. Observando a transcrição dos

dois textos, nada nela adverte o leitor sobre a diferente condição dos textos transcritos e portanto conviria recorrer a outra abordagem para tratamento destes casos: a edição fac-similada. Em Portugal uma das ilustrações mais conseguidas deste procedimento é a edição fac-similada de *Três Cartas a Milena Jesenská* de Franz Kafka, que segue a edição preparada por K. D. Wolff e Peter Staengle, com a colaboração de Roland Reuss, *Drei Briefe an Milena Jesenská — vom Sommer 1920* (Frankfurt a. M., Stroemfeld Verlag, 1995). O texto português da tradução fica face a face com a reprodução fotográfica, à qual responde com colocação topográfica das palavras, com a reprodução de sublinhados e dos riscados. Nestas condições ninguém tem dúvidas de que isto não foi escrito para nós.

A proposta aqui apresentada ganha em ser vista no quadro de uma atitude liberal em relação às edições de autores modernos e contemporâneos, sobretudo aqueles de quem se conservam espólios que testemunham a variação por que passa a escrita dos seus textos. Independentemente de estes terem ou não chegado a uma forma pública, a variação verbal é um traço corrente da circulação da obra, seja por causa da existência de versões alternativas, seja por causa de problemas de transmissão. O capítulo seguinte é sobre um convite a um escritor para debelar a variação.

II

DERIVAÇÕES

1 — PARA SEMPRE

O estudo relacional da literatura e do direito tem suscitado algum interesse entre nós [J. Aguiar e Silva, 2001; Buescu, Trabuco e Ribeiro, org., 2010; J. Aguiar e Silva, 2011] e podia ter sido acompanhado, mas não foi, por vitalidade semelhante, senão maior, da reflexão cruzada no âmbito da crítica textual e do direito.

Os poucos e tímidos sinais desta reflexão, entre os quais se encontra o capítulo anterior, são tão mais de estranhar, pela sua exiguidade, quanto uma definição corrente da crítica textual a apresenta como disciplina interessada em assegurar que um qualquer texto chegue aos seus leitores em conformidade com a intenção do autor. Ora, um entendimento nestes termos presta-se ao estabelecimento de relações profícuas com aquela parte do direito que se ocupa da propriedade intelectual e cujo desenvolvimento e atualização são exigidos tanto pela diversidade de formas de autoria que cobre como pelos desafios que as novas tecnologias de informação colocam.

O sinal mais nítido desta reflexão tão em falta e tão necessária continua a ser o livro de Maria Alzira Seixo, Graça Abreu, Eunice Cabral e Agripina Carrico Vieira, *Memória Descritiva. Da Fixação do Texto para a Edição ne varietur da Obra de António Lobo Antunes*, publicado em 2010.

Nítido porque resultante da experiência de anos na elaboração de uma edição *ne varietur* da obra de um dos autores mais relevantes e com livros mais vendidos da literatura portuguesa. Nítido porque fruto do trabalho de uma equipa dirigida por uma personalidade marcante dos estudos literários. Nítido, enfim, porque este livro saiu com a chancela de um grupo editorial forte no panorama português e foi distribuído por cadeia eficiente.

Memória Descritiva tem méritos de naturezas muito diversas, entre eles: descreve o *modus scribendi* de António Lobo Antunes na elaboração dos seus textos; ilustra os contributos que o estudo dos materiais pode dar para a crítica genética e para a estilística; explica o trabalho informado, paciente, rigoroso e guiado pelo bom senso que fundamenta esta edição *ne varie-*

tur (destaque-se a perspicácia no exercício da crítica interna, confirmada posteriormente pela consulta dos materiais pertinentes); trata-se também de um livro inovador por chamar a atenção para a importância de prestar cuidados editoriais incomuns em Portugal a obras de autores vivos. Estes e outros aspetos de *Memória Descritiva* justificam menção reconhecida e com outro desenvolvimento que não o da referência sumária. Prefiro, no entanto, centrar-me em dois outros assuntos, mais suscetíveis de ocasionar divergências de pontos de vista. São eles: a) o tempo da crítica textual; b) a noção de edição *ne varietur*.

Como o próprio título indica, *Memória Descritiva* vem depois: vem depois de realizado o trabalho (sugerindo-se assim que há uma dimensão empírica tão marcada no exercício editorial que ele se dispõe mais a ocasionar uma descrição *a posteriori* do que a exigir uma declaração de intenções — sempre propícia, afinal, a ser contrariada pela experiência); sobretudo para o que mais nos interessa, vem depois da leitura, digamos, literária (no que cronologicamente é sinalizado, por exemplo, pelo facto de Maria Alzira Seixo ter sido primeiro, insisto na designação operatória, uma leitora literária e depois uma editora de António Lobo Antunes). Este «vir depois» da atividade editorial não está isento de implicações de perspectiva, que conduzem a um entendimento específico, entre outros possíveis, da crítica textual. E este é um entendimento diferente do cultivado neste livro e às vezes mencionado por Maria Alzira Seixo como um caminho que a sua equipa deliberadamente evitou. Daí a alusão, por exemplo, à «secura interpretativa e decisória de alguns trabalhos deste género [da crítica textual], que respeitam mais o ideal filológico-abstrato que o trabalho concreto da criação verbal do escritor» [2010: 65].

Um ideal assim caracterizável é o que resulta de uma aplicação alegadamente *ab initio* dos cuidados editoriais. Não acredito na viabilidade desta aplicação anterior a outra forma de leitura (informativa, de fruição, profissional, etc.), mas importa reconhecer que um dos exercícios de poder por parte da abordagem filológica passou pelo favorecimento de declarações emblemáticas que deram a entender não apenas ser viável uma tal abordagem, como ela ser dotada de um valor superior na medida em que funcionaria como o garante objetivo de todos os juízos interpretativos, esses sim posteriores, mais ou menos fundamentados.

Hoje, por força de um conjunto de fatores em que avulta o rescaldo de debates mais ou menos intensos em torno da edição de autores modernos (Pessoa e Pessanha são bons exemplos), estamos em condições favoráveis à tomada de consciência de que, mais do que uma fronteira intransponível, existe um *continuum* de vários graus entre quem advoga uma prática editorial menos dependente da leitura literária e quem favorece uma prática mais inclusiva deste tipo de leitura. Comum às extremidades de um tal *continuum* está necessariamente a verificação de que não há momentos-zero de contacto com uma realidade não-corrompida e de que não se pode *não* conferir atenção à construção do sentido.

Por conseguinte, como a respeito de um programa deste género ninguém pode estar de fora do sentido, a condição do editor é sempre a de um leitor implicado.

Enquanto leitores implicados, os responsáveis por este trabalho editorial sobre a obra de António Lobo Antunes e o livro que dele faz memória dão protagonismo a uma expressão técnica, «edição *ne varietur*», que tem duas componentes: a de um resultado autorizado pelo autor; a de uma entidade imaterial — um texto ou um conjunto de textos — com uma proteção legal extraordinária.

Importa deixar um apontamento acerca de cada uma destas componentes. Tendo sido realizado com toda a probidade, o trabalho sugere que algum papel deve ser reconhecido ao que poderíamos chamar «atualização», como efeito do ponto de vista com que se opera, um necessário presente.

A «atualização» pode concretizar-se de numerosas e diversificadas maneiras: a exclusão de uma porção da obra publicada, o ajustamento estilístico em aceção lata, a correção paratextual (por exemplo nas dedicatórias, em função do curso de uma vida pontuada por certas pessoas no passado que na atualidade não contam da mesma maneira: exemplo de José Saramago, que dedica a 1.^a edição de *Memorial do Convento* a Isabel da Nóbrega, dedicatória depois retirada), a uniformização ortográfica. Pela leitura de *Memória Descritiva* percebe-se que a «atualização» no caso de Lobo Antunes passou por este último aspeto (caso da regularização do uso do hífen e de uma prática contida de pontuação). Fica-se com a ideia de que uma «atualização» nestes termos corresponde a um justo efeito retrospectivo da depuração levada a cabo pelo escritor nos seus últimos textos. Neste ponto,

o domínio da hipótese (que não é o do relativismo indiferente, mas o da ponderação de possíveis) em que muitas vezes o trabalho editorial tem de se mover encontra-se exemplarmente caracterizado por trechos como o seguinte:

Como o excesso de pontuação, em alguns passos dos primeiros livros, representava uma sobrecarga na mancha do texto que era contrária ao modo estilístico que o autor foi construindo, e como não era seguro que fosse totalmente de sua autoria, suprimimos os sinais gráficos que surgiam em demasia. [2010: 98-99]

A hipótese aqui desenvolvida é a de que uma pontuação mais conspícua patente nas primeiras obras do autor terá cabido a intervenções alheias a António Lobo Antunes, sendo considerada menos plausível a hipótese segundo a qual houve uma evolução no seu estilo gráfico, da profusão para a contenção. Tomar decisões deste género constitui um ato que, conquanto prudentemente sopesado, como sucedeu no trabalho dirigido por Maria Alzira Seixo, não pode deixar de estar sujeito a reapreciação (ou porque se proceda a uma nova interpretação em função de elementos já conhecidos; ou porque a análise de elementos novos convide a interpretação diferente da que antes fora proposta). Esta reapreciação possível é menos provável quando antes se produziu uma edição *ne varietur*. Daí também a necessidade de tomar consciência de uma implicação legal associada a uma edição deste tipo.

Conceito raro no vocabulário editorial corrente, antes da sua aplicação à publicação da obra de António Lobo Antunes, a edição *ne varietur* fora definida para um público razoavelmente vasto no verbete «Edição Crítica», assinado por Artur Anselmo: «Reedição de uma obra em cujo texto o autor não fez nenhuma alteração.» [Anselmo, 1997]. Em relação ao presente livro interessa, no entanto, convocar a definição constante do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (Decreto-Lei n.º 63/85, com as alterações subsequentes. Cf. Rebello, 2002: 104), que fornece da noção em causa um sentido cronologicamente anterior ao dado por Artur Anselmo: «Quando o autor tiver revisto toda a sua obra, ou parte dela, e efetuado ou autorizado a respetiva divulgação ou publicação

ne varietur, não poderá a mesma ser reproduzida pelos seus sucessores ou por terceiros em qualquer das suas versões anteriores».

Trata-se, assim, do ponto de vista legal, não de uma nova edição sem modificações face a edição anterior, mas sim desta mesma edição (ou versão) anterior, a última que acolhe modificações decididas pelo autor com o objetivo de a partir dela não haver alterações (com a exceção possível, a apurar em cada momento, de o texto ser conformado a nova norma ortográfica).

Dada esta definição, a leitura de *Memória Descritiva* sugere a existência de um potencial conflito entre o conceito de edição «*ne varietur*» e a fiabilidade textual. Para tentar explicar esta possibilidade, interessa destacar como exemplo de seriedade colocada neste projeto o facto de a equipa Lobo Antunes ter decidido dar a conhecer uma errata do seu próprio trabalho [2010: 145-47]. Os casos elencados parecem evidentes e, assim, a sensatez ditaria que estas correções viessem a ser integradas numa edição ulterior da *ne varietur*. Contudo, precisamente por constituir uma edição que não deve estar sujeita a variação, estas emendas só poderão ser acolhidas caso Lobo Antunes decida autorizar nova edição *ne varietur*. Nestes termos, creio que a legislação protege sobretudo uma designação, a fixidez de um texto e os interesses comerciais da casa editora; mas não está do lado da elasticidade que acompanha o desejável aperfeiçoamento da fixação do texto.

Imagine-se o que sucederia se fosse encontrado um dos manuscritos de autor e que este manuscrito iluminasse algum passo que ainda permanecesse obscuro quanto ao seu estabelecimento. Falar neste cenário de um manuscrito perdido faz sentido especial dado que António Lobo Antunes se desfez destes materiais por meio de ofertas parciais e integrais. Embora nenhum autor, como veremos adiante no capítulo 2 da parte III, seja imune ao erro, os manuscritos de Lobo Antunes são de importância crucial para o apuramento de eventuais corruptelas, pois, de acordo com o seu processo de preparação dos originais para a editora, apesar de os dactiloscritos que encomenda a terceiros apresentarem um estágio próximo da redação final na medida em que o autor se serve deles para depois apurar o texto (além de corrigir lapsos de datilografia), a verdade é que já estes dactiloscritos exibem erros que os manuscritos permitem corrigir [cf., sobre este aspeto, a exposição em 2010: 31-32]. Imagine-se então que um manuscrito reen-

contrado possibilita alguma mudança na fixação conhecida através da *ne varietur* de um texto de Lobo Antunes. A correção que daqui derivasse, por persuasiva que fosse e ainda que concitasse o apoio de todos os leitores profissionais de Lobo Antunes, só poderia ser integrada na *ne varietur* mediante a expressa concordância do autor. Evidentemente, dir-se-á¹.

No entanto, isto abriria na prática a possibilidade de ser produzida uma edição mais fiável do que a edição «autorizada». Uma tal situação constitui fonte de maior perplexidade caso, como se indica na p. 25, a *ne varietur* for resultante da «anuência», não necessariamente do escritor, mas dos seus herdeiros. Aliás, neste mesmo passo da p. 25 se afirma que só a edição *ne varietur* «vale como expressão inequívoca da vontade do criador». Parece-me, contudo, que, precisamente por os herdeiros poderem ser protagonistas no processo, não está garantida a satisfação da vontade do autor e, por outro lado, a anuência é apenas uma forma, entre outras formas concorrentes por ventura mais vincadas, de expressão de vontade. Perante este cenário, admito que talvez seja demasiado leonino afirmar que «[a] edição *ne varietur* constitui [...] a única forma de proteger textualmente e legalmente a obra literária, na sua textualização tal como é desejada pelo escritor» [2010: 29]. Isto sobretudo por duas razões: há outros modos editoriais de «proteger» textualmente a obra literária; a edição *ne varietur* não desempenha este papel de maneira absoluta (porque nenhum tipo de edição o faz).

As especificidades de natureza propriamente legal associadas à noção de «edição *ne varietur*» dão-lhe um peso diferente do que tiveram outras noções hoje felizmente caídas em desuso ou geradoras de desconfiança («edição oficial», «edição definitiva», por exemplo). É também a esse desuso que Paul Eggert se refere quando alude à circunstância de o comité da Modern

¹ Fora de exercícios de imaginação, José Blanc de Portugal esteve durante anos a proceder à escolha das versões mais autorizadas dos seus poemas publicados para uma edição a que se dedicou Adília Lopes. Durante o período de elaboração da possível edição *ne varietur*, que acabou por não ser realizada, Blanc de Portugal não deixou de publicar novos títulos, designadamente *Quaresma Abreviada* (s. l.: Black Son Editores, 1997) e *Estrofes* (s. l.: Black Son Editores, 1999), livros com texto também fixado por Adília Lopes [cf. Castro, 2013: 95]. Ressurreições que nenhuma regulação *ne varietur* determina: «Chegam as primeiras reacções / à minha 'Quaresma abreviada' / que escrevi em 1990 e agora, 1997 / no final do Ano, e em 1990 / foi ideada e escrita e agora ressuscitada, / como sempre me tem acontecido, / por mão amiga mais ou menos / inesperada e imerecida.» [Portugal, 1999: 27; cf. Portugal, 1997: 29 e 1999: 47].

Language Association anterior ao CEEA (Center for Editions of American Authors, criado em 1966), a que sucedeu o CSE (Committee for Scholarly Editions, fundado em 1976), ter por nome Committee on Definitive Editions. Estabelecida em 1947, as tentativas da CDE para garantir financiamento para as edições de obras de autores americanos não teve o sucesso esperado, o que contribuiu para a reformulação deste organismo da MLA. Em 1966 o definitivo já era provisório [Eggert, 2009: 182; MLA, 1977].

Por nítidas que sejam as semelhanças entre diferentes manifestações do que poderia chamar-se o paradigma *ne varietur*, importa que elas não desviem a atenção do fundamental: *Memória Descritiva* é muito convincente na apresentação das razões que levaram à necessidade de editar convenientemente a obra de António Lobo Antunes, na explicação do método adotado e na fundamentação das opções tomadas. À luz deste livro, percebe-se como a edição da responsabilidade de Maria Alzira Seixo, Graça Abreu, Eunice Cabral e Agripina Carriço Vieira presta um serviço excepcional à obra de António Lobo Antunes e como pode servir de referência para iniciativas semelhantes dedicadas a outros autores. Sem necessidade de recurso ao atual artigo 58.º do Código do Direito de Autor.

A seguir veremos como o próprio Fernando Pessoa lidava com questões de variação textual introduzidas por terceiros, tendo como pano de fundo o nexa entre a importância de determinada obra literária e a sua transmissão.

2 — GRANDEZA, GÊNIO, TRANSMISSÃO

Dados os três níveis de grandeza que, no ensaio «Impermanence», Fernando Pessoa considera poderem ser atingidos por uma obra de arte, é certo que parte substancial do que publicou em poesia e em prosa atingiu um nível superior ao da recepção imediata, no seu espaço e no seu tempo. Sendo pelo menos seguro que o estatuto especial da obra pessoana é reconhecido na posteridade, característica do segundo nível de grandeza, existem sinais suficientes para alguns críticos ponderarem a hipótese de o terceiro e mais alto nível ter sido ou poder vir a ser atingido. Esta hipótese é verificável quando, nos termos daquele ensaio, a obra obtém reconhecimento num ambiente mais amplo: «The widest environment is that which is not that of a certain nation, nor even of a certain civilization, but of all nations in all times, and of all civilizations in all their eras.» [Pessoa, 2000, ed. Zenith: 231]. Uma leitura fundamentalista deste passo dá a entender que nenhuma obra atingiu, ou sequer pode atingir, o terceiro nível de grandeza de que fala Pessoa, pois nem a grande literatura do presente pode constituir a grande literatura do seu passado¹, nem a globalização literária aparenta ter cobertura suficiente para que, por exemplo, a *Iliada* seja apreciada em todos os pontos do planeta. O desenvolvimento do ensaio «Impermanence», no entanto, mostra que Pessoa pensa exclusivamente na fortuna da literatura ocidental, daí a exemplificação seguinte para cada um dos níveis de grandeza (começando por um autor aquém do primeiro grau): «A Kipling is for a passing mood. A Tennyson is for an age. A Spenser is for a civilization. A Milton is for all of time.» [Pessoa, 2000, ed. Zenith: 233]. Sendo a superação da contingência temporal

¹ Apesar da reversão cronológica assinalada num dos trechos de «Erostratus» a respeito de Guilherme Braga e de Cesário Verde: «And even if, as is quite probable, Braga's casual poems made Cesário find himself, even if by a plagiarism without plagiarism, the earlier man is nevertheless smaller. It is the later man who is the earlier.» [Pessoa, 2000, ed. Zenith: 133]. Sobre impressões de reversão cronológica, cf. Bloom, 1975: 15-16 e 139-155.

assunto de vários ensaios de Pessoa, designadamente «Erotratus», a superação da circunstância espacial é sinalizada sobretudo pela publicação de poemas seus em inglês e pela intenção de publicar em Inglaterra, não tanto pelo gracejo «Já suis partout» com que comenta a vinda a lume na revista *Je suis partout* de um artigo de Pierre Hourcade [Pessoa, 1998, ed. Martines: 161].

Tendo em conta o que leva um texto a ser reconhecido num tempo posterior ao do seu escritor e num espaço diferente daquele em que o autor escreveu, este capítulo começa por centrar-se em aspetos da autoria para Fernando Pessoa, tomando como termos operatórios a palavra «grandeza» e seus derivados sobretudo nos textos de crítica que publicou em vida. Darei atenção, depois, a um vocabulário alternativo, que por vezes com aquele se cruza, na apreciação de obras literárias e dos seus autores. O terreno em que começo por me situar é o da história da literatura, que parece ser um campo privilegiado para dar uma resposta à pergunta «O que é o autor para Fernando Pessoa?». O *corpus* a observar foi sendo publicado ao longo de aproximadamente 23 anos, desde «A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada» e dos seus artigos sucedâneos, publicados n'A *Águia* em 1912, até «Nós os de *Orpheu*», vindo a lume na revista *Sudoeste*, em 1935. Alguns documentos do espólio servirão para reforçar ou enfraquecer, de qualquer modo complicar, a leitura deste *corpus*. Na parte final, mais baseada em textos de outro tipo (sobretudo epistolar), procuro refletir sobre maneiras de editar enquanto garante da circulação de textos no espaço e no tempo e, portanto, como instrumento para ser reconhecida a condição de grandeza. A sucessão destas partes é determinada pela verificação de que a atividade editorial vem por definição *depois*, quer dizer, em relação ao assunto deste capítulo, a grande literatura não costuma ser um efeito das edições que a transmitem (já o inverso sendo habitual).

Nos artigos fundadores publicados n'A *Águia*, peças argumentativas de fôlego, de índole positivista e dotadas de um propósito taxonómico forte, Pessoa apresenta a grandeza de um período literário como derivado da grandeza dos seus representantes individuais. A par de uma tal caracterização diferida de grandeza, este conceito encontra então definições heterogéneas: desde a tónica na novidade — «entendendo por grandeza o seu valor criador de novos elementos espirituais de criação» [Pessoa, 2000, ed. Martins: 53]; passando por uma caracterização relacional — «máximo equilíbrio da subjetividade e

da objetividade» [Pessoa, 2000, ed. Martins: 48]; até uma visão de pendor analítico — «o grau de construtividade, de intensidade e de individualidade que se revelem nas obras da corrente, dirá da grandeza dos seus poetas» [Pessoa, 2000, ed. Martins: 38]².

Traços destas definições de grandeza, experimentadas sob vários ângulos, reaparecem na crítica de Pessoa, tendo o campo vocabular associado a este termo sido entendido desde relativamente cedo como uma ferramenta apta para graduar a importância de obras literárias. Porque não tem forte capacidade autoexplicativa, e precisado que está de perifrases, o léxico da grandeza serve sobretudo em introduções e em conclusões, os lugares mais habitualmente sintéticos do texto. Ao mesmo tempo, por pertencer a uma linguagem de transação comum e vaga, Pessoa não deixou de se servir dele em juízos que, devedores na aparência de pleonasmos e paradoxos, também podem ser exercícios de precisão. Sob a pena de Álvaro de Campos, refere-se à «grande grandeza» de Shakespeare [Pessoa, 2000, ed. Martins: 520], e Manuel Vigiário, apresentado como um pequeno lavrador, é, no título do texto que dele trata, um «grande português» [Pessoa, 2000, ed. Martins: 364]. Em diversos documentos do espólio a dimensão lúdica subjacente à manipulação do vocabulário da grandeza surge por exemplo a propósito de uma publicação de António Ferro: «Este livro é o maximo do minimo» [Pessoa, 2013, ed. Bothe: 112]; ou, em sentido oposto, no apontamento sobre Gomes Leal em jeito de solilóquio: «Sim. Gomes Leal é um excelente poeta. Mas é o peor grande poeta que conhecemos» [Pessoa, 2013, ed. Bothe: 164]; por fim, acerca de Fausto Guedes Teixeira, recorrendo a fórmulas algures entre o truísmo e certa retórica de Almada Negreiros: «É quasi um grande poeta. Para isso, falta-lhe só o ser um grande poeta [...] É o peor grande poeta que conheço. Seria superior se não fosse tão inferior.» [Pessoa, 2013, ed. Bothe: 273].

Bem entendido, além de servir para estes juízos, o léxico da grandeza fundamenta parte da visão da história literária que Pessoa apresenta nos artigos d'A *Águia*. Mas o valor operatório que lhe é atribuído percebe-se especialmente bem mais tarde, no «Estudo crítico» incluído na publicação,

² Sobre a história literária e o papel da «constructividade» na visão de Pessoa, cf. Patrício 2012: 236-257 e 154-160.

em 1933, da novela *António*, de António Botto. A propósito do sentimento de moralidade, que Pessoa diz ser um dos atributos da grandeza, afirma-se neste estudo que o cristão lê com devoção «os passos mais escabrosos da Bíblia», do mesmo modo que o inglês moralista da época vitoriana lê com apreço «as maiores escabrosidades de Shakespeare». Tanto as escabrosidades da Bíblia, como as de Shakespeare, argumenta Pessoa, são anuladas por aquilo que designa primeiro «a sagração humana das eras e da tradição» e a que chama depois «decreto régio da Tradição da qual todos vivemos súbditos» [Pessoa, 2000, ed. Martins: 487-488]. A tradição é a responsável por, no presente, Shakespeare ser grande já antes de ser lido e de Homero ser grande «sem nunca o podermos ler» [Pessoa, 2000, ed. Martins: 488]. Um documento do espólio evidencia o mesmo tipo de percepção em relação a Camões, com uma significativa variante no final que, parecendo dizer respeito aos autores do presente, é indesligável da dimensão antecipatória dos artigos d'A *Águia*:

Luiz de Camões, poeta, antes de ser Luiz de Camões, poeta, já era Luiz de Camões poeta. § Quer isto dizer, mais em humano, que antes de ser conhecido como poeta já Luiz de Camões era o poeta que era. [...] § O que é sempre bom notar é que um indivíduo conhecido, antes de ser conhecido era desconhecido. Tanta gente esquece isto que é bom fazer clepsydra d'esta afirmação. [Pessoa, 2013, ed. Bothe: 89]

Por neste trecho o passo «um indivíduo conhecido, antes de ser conhecido era desconhecido» constituir referência à previsão do aparecimento de um Super-Camões, a grandeza aparece como inibidora da leitura: a grande literatura é aquela que antes de o ser já o era; a grande literatura é a que antes de ser lida já foi lida. Ora, é contra os bloqueios suscitados pela *overdose* da nossa condição de súbditos da Tradição que Pessoa se manifesta ao dizer que nunca ninguém leu a *Faerie Queene* de Spenser [Pessoa, 2000, ed. Zenith: 150] ou, de maneira menos sumária, escreve o apontamento seguinte, feito a partir de uma observação de Dante Gabriel Rossetti:

Rossetti said that Shakespeare's sonnets were greater than all [because] they were written by Shakespeare □ § This is an amusing

bit of nonsense. Rossetti seems to think that these great poets are as high mountains in an absolute sense, that are very high today and are very high tomorrow, and are only very high, without changing the altitude. § Not so. There are no *great* poets in so absolute a sense; there are *great memorials* of poets and in proportion as those great monuments are great we call the poet great. [Pessoa, 2013, ed. Bothe: 221-222]³

O reconhecimento de grandeza seria portanto derivado de uma tradição lapidar, da perpetuação de uma impressão através de grandes monumentos que proporcionalmente comunicam a respetiva grandeza aos autores a que dizem respeito. A versão fúnebre da grandeza é a que está associada a uma fama estatutária ou de inscrição tumular, como a apontada a propósito de Spenser por contraste com Shakespeare [Pessoa, 2000, ed. Zenith: 137]. Não é, assim, por acaso que Pessoa escreve em sentido predominantemente memorial nos artigos publicados n’*A Águia*, pois está a referir-se aos autores de que fala sobretudo em modo *tradicional*. Este respeito pela tradição — note-se que Pessoa menciona Homero e Shakespeare como as culminâncias da literatura [Pessoa, 2000, ed. Martins: 53] e antes indicara Spenser, Shakespeare e Milton como as culminâncias do período áureo da literatura inglesa [Pessoa, 2000, ed. Martins: 12] — não o impede de defender a inexistência de montanhas em aceção absoluta. Os picos montanhosos não são igualmente altos hoje e amanhã, sem mudança⁴.

Por isso a montanha Camões não tem de medir no futuro o que medira no passado. De maneira ainda mais nítida, a montanha que iria tomar o lugar do grande épico português não tem sempre a mesma configura-

³ Não só as montanhas não têm sempre o mesmo tamanho, como o mar está sujeito a ondulação. A este respeito escreve Cesariny na carta dirigida a Gaspar Simões incluída n’*O Virgem Negra*: «[...] gostava de pôr à vista do snr. dr. que figuras como essa de ‘o maior poeta português de hoje’, figuras que, *hoje*, se passaram para outras não menos palermas, como a de ‘fulano, o maior poeta português vivo’, são letras muito perigosas e passíveis de muita ondulação, pois, uma vez ultrapassado o ‘hoje’, e enterrado o ‘vivo’, êste fica pronto para passar à fase de ‘menor poeta morto’.» [Cesariny, 1996: 134].

⁴ Veja-se o juízo familiar a este ponto de vista da parte de Vitorino Nemésio [1955: 12] na apresentação de *Poesias Inéditas (1930-1935)* de Pessoa: «Só um autêntico espírito de cumeeira, da estirpe de Camões, Goethe ou Rilke, poderia permitir-se gesto tão raro e puro.» O gesto é o de alegadamente quase nada ter publicado em vida.

ção: Guerra Junqueiro começa por surgir a par de António Nobre e de Eugénio de Castro no estádio juvenil da nova poesia portuguesa [Pessoa, 2000, ed. Martins: 22-23]; logo depois a sua *Oração à Luz* é considerada a «obra máxima da nossa atual poesia» [Pessoa, 2000, ed. Martins: 47]; e dois anos passados Pessoa proclama que «a *Pátria* de Junqueiro é, não só a maior obra dos últimos trinta anos, mas a obra capital do que há até agora de nossa literatura», acrescentando em tom contemporizador: «Os *Lusíadas* ocupam honradamente o segundo lugar» [Pessoa, 2000, ed. Martins: 93]. Mas a seguir a 1914, Pessoa quase se remete ao silêncio acerca de Guerra Junqueiro, embora num apontamento do espólio, datável talvez de 1915, comece a desenhar-se uma inversão de marcha: «Guerra Junqueiro? Tenho uma grande indiferença pela obra d'elle. Já o vi... Nunca pude admirar um poeta que me foi possível ver.» [Pessoa, 2013, ed. Bothe: 150]. Na carta, de 1916, a um editor inglês, ainda recupera avaliação excecional («the greatest of all Portuguese Poets» [Pessoa, 2009, ed. Pizarro: 402-403]), mas em 1923 Junqueiro morre, o que Pessoa confirma na sumária declaração de óbito: «Junqueiro morreu logo que morreu.» [Pessoa, 2013, ed. Bothe: 286].

Além de as formas de relevo, mais ou menos montanhosas, não serem intemporalmente fixas, há a questão adicional de reconhecer a forma de relevo dos autores cuja obra é demasiado recente para já ter passado pelo crivo da tradição. Sobre a dificuldade de fazer justiça aos seus contemporâneos, Pessoa pronunciou-se no mesmo estudo crítico vindo a lume em 1933 sobre (e com) *António*, de António Botto:

Efectuaremos esse intento [ser justos em relação aos nossos contemporâneos] se, conhecendo a nossa incompetência para sentirmos as obras de um autor como conjunto, nos dispusermos a considerar cada obra como conjunto e totalidade, como a única do seu autor, como de um autor que não sabemos quem seja. Assim nos aproximaremos de um vago arremedo de justiça. [Pessoa, 2000, ed. Martins: 488]

Um tal arremedo de justiça, baseado em parte na ficção de um autor de identidade ignorada e assim na evacuação do conhecimento do autor

como condição prévia para a formulação do juízo acerca da sua obra, é a expressão pública do que, noutra forma, Pessoa escrevera a Gaspar Simões no ano anterior. Em carta com data de 12 de maio de 1932, aconselha o seu correspondente a propósito da polémica em que ele se envolvera com António Sérgio: «responda como se não houvesse Antonio Sergio, abstracta e descarnadamente, como se discutisse, em termos geométricos, com Euclides, ha muito falecido.» [Pessoa, 1998, ed. Martines: 187]. E depois, em 16 de julho de 1932, Pessoa insiste: «Por mim, em coisas d'estas, prefiro ver a frieza absoluta, que trata o adversário como se elle fosse só o que escreveu.» [Pessoa, 1998, ed. Martines: 194]. Com vista a atingir este objetivo de arremedo de justiça (variavelmente sustentado pela ficção de um autor desconhecido, falecido há muito tempo ou inteiramente coincidente com os textos que escreveu)⁵, Pessoa tende a preferir uma linguagem demasiado contaminada pela tradição, a linguagem da grandeza, e a preferir uma escala que entenderá mais apta para o juízo de valor. Se bem que com diferenças ao longo do tempo⁶, esta escala parece fixar-se predominantemente em três patamares, dois dos quais costumam vir associados à grande literatura, enquanto um outro patamar se refere às criações verbais que não chegam ao limiar da admissão ao estatuto literário.

Comecemos por este patamar da exclusão. É o patamar que Pessoa, sem o vincular ao exercício profissional do periodismo⁷, designa «jornalismo» e que aparece referido em três das críticas que publicou. Pela negativa, surge

⁵ Sobre a ficção da concentração exclusiva do crítico no objeto de apreciação, cf. Patrício, 2012: 234-235.

⁶ Num artigo sobre as caricaturas de Almada Negreiros, publicado em 1913, a escala tripartida inclui o nível da inteligência ou do brilho, o nível superior do talento e o nível máximo do génio [Pessoa, 2000, ed. Martins: 89]. Num dos trechos associados a «Erostratus», a escala é semelhante: «Intelligence presents three high forms, which we can conveniently call genius, talent and wit, taking the last word in the broader sense of bright and active intelligence, of the kind though not of the degree of common intelligence, and not in the particular sense of the capacity for making jokes.» [Pessoa, 2000, ed. Zenith: 129]. Há momentos em que as duas linguagens — a da grandeza e a do génio — estão igualmente presentes, como neste outro trecho de «Erostratus»: «The greatness of a phrase of Goethe lies in that it is not the phrase itself, but the consequence of genius.» [Pessoa, 2000, ed. Zenith: 132].

⁷ «Great art is not the work of journalists, whether they write in periodicals or not.» [Pessoa, 2000, ed. Zenith: 182; cf. também *idem*: 233].

na nota produzida em 1915 sobre a novela *O Varre Canelhas*, de Joaquim Leitão. Embora adepto de que um juízo sobre uma obra só devesse ser formulado de acordo com as características definidoras do género a que pertence, e neste caso Pessoa chega a dizer que «Novela, propriamente, não a há», o crítico afasta a suspeita de que a sua opinião negativa sobre vários aspetos deste texto pudesse levar o leitor a pensar que estava ao nível de jornalismo e conclui:

a novela do sr. Joaquim Leitão está escrita com aquela facilidade e comunicabilidade simpática que a reportagem superior frequentemente radica nos seus práticos. Não se vá ler nisto que colocamos a obra ao nível intelectual do alto jornalismo. Corre nas veias da novela melhor sangue espiritual do que esse. [Pessoa, 2000, ed. Martins: 116-117]

Não fora tão caridoso acerca do sangue espiritual corrente nas veias de um livro recenseado dois anos antes. O romance *O Gomil dos Noivados* suscitou a Pessoa uma crítica que começa sem piedade: «Pegue-se num corno, chame-se-lhe prosa, e ter-se-á o estilo do sr. Manuel de Sousa Pinto.» Depois de uns quantos parágrafos de dureza semelhante, a conclusão aproxima-se sob a forma de um apelo coloquial para que o escritor do *Gomil* retorne ao género jornalístico que o tornara conhecido: «Deixe-se disso, Sousa Pinto. Torne à crónica, homem; escreva como deve e pode e deixe os romances aos romancistas.» [Pessoa, 2000, ed. Martins: 81 e 83]. Entretanto, além destes escritores dos quais hoje não resta memória, a tradição não fica imune à leitura de Pessoa. No artigo de 1928 «O provincialismo português», o mal assim referido aparece exemplificado com Eça de Queirós, sobre quem diz: «Compare-se Eça de Queiroz, não direi já com Swift, mas, por exemplo, com Anatole France. Ver-se-á a diferença entre um jornalista, embora brilhante, de província, e um verdadeiro, se bem que um limitado, artista.» [Pessoa, 2000, ed. Martins: 373]. Fora da literatura portuguesa, e fora dos textos publicados em vida, um tratamento afim deste é reservado para Oscar Wilde numa observação que começa: «Wilde, afinal, não foi senão o jornalista do humanismo. O seu estylo era só para amanhã de manhã [...]» [Pessoa, ed. Bothe, 2013: 308]; num

dos apontamentos de «Erostratus», Shaw, Chesterton e Wells também são abordados de forma aparentada [Pessoa, 2000, ed. Zenith: 167]⁸.

Brilho, inteligência, elegância verbal e outras qualidades são traços que podem ser detetados tanto no patamar abaixo do limiar do que é arte ou já nos dois patamares superiores, o do talento e o do génio. Em ambos estes patamares se faz sentir, de acordo com Pessoa, um «desvio patológico equilibrado», tratando-se de um desvio sintético (no caso do génio) ou de um desvio analítico (no caso do talento) [Pessoa, 2000, ed. Martins: 184-85]:

Ora um desvio patológico equilibrado é uma de duas coisas — ou o génio ou o talento. [...] A esse desvio equilibrado chamar-se-há génio quando é sintético, talento quando é analítico; génio quando resulta da fusão original de vários elementos, talento quando procede do isolamento original de um só elemento.

A título de exemplo da aplicação destas categorias na crítica literária pessoana, em 1935, no remate do conhecido artigo sobre Vasco Reis e *A Romaria*, encomendado depois de se saber do prémio que lhe fora atribuído pelo SNI no ano anterior, Pessoa reconhece talento àquele autor, como em 1913 reconhecera a sua presença em Almada caricaturista e em 1922 em Botto poeta [Pessoa, 2000, ed. Martins: 499, 90, 185].

Já quanto ao génio, a mais circunstanciada descrição dos seus elementos constitutivos é dada a conhecer em 1923 na revista *Contemporânea*: predisposição, preparação, educação feliz na infância, influência do meio onde vive o escritor já em idade adulta. A muito improvável coligação destes elementos leva Pessoa a dizer que o génio é um acidente final construído pelo Destino [Pessoa, 2000, ed. Martins: 190-191]. Se não estou em erro, assim mesmo expresso e não sob outra designação, a condição de génio é atribuída a um único autor nos textos de Pessoa publicados

⁸ «Whether it be Mr. Shaw or Mr. Chesterton, or Mr. Wells, the style of writing is the same. It consists in putting down what you think without thinking it. It is this that is journalism — in journalism because there is no time; here because there is journalism. The fatal wish to impress the public this evening, as if there were no mankind, is at the lack of betterness of it all.»

em vida⁹. É no ano seguinte, e em termos aparentemente devedores de Carlyle, que Pessoa assinala o génio de Mário de Sá-Carneiro, referindo-se à dádiva desta condição pelos Deuses como uma maldição concedida aos criadores, pares destes mesmos Deuses [Pessoa, 2000, ed. Martins: 227-228]¹⁰.

Na medida em que esta condição está dependente de mecanismos de reconhecimento e, portanto, de transmissão, a questão editorial ganha um significado particular neste âmbito até porque Pessoa foi consultado a propósito da edição da obra de Sá-Carneiro. A identificação dos princípios subjacentes ao modo como Pessoa atuaria editorialmente com os textos do amigo poderia servir como base para procedimentos análogos, contribuindo assim para uma redução do *pathos* em torno da questão «como editar Pessoa?». Mais do que um pensamento sistemático, pode detetar-se uma atitude editorial da parte de Pessoa¹¹, sob o pano de fundo da relação entre a definição de autor e o papel da edição, articulável em quatro pontos:

1 — Contra o anúncio formal feito pela *presença* de umas Obras Completas de Sá-Carneiro, Pessoa advoga a edição de Obras Incompletas, pois delas deveriam ser excluídos dois livros da fase da formação do seu amigo: «Elimino o volume *Principio* pela simples razão de que não presta, e o mesmo criterio me leva a excluir a peça *Amisade*, que o precedeu, e que nunca li, por imposição do proprio Mario de Sá Carneiro.» [Pessoa, 1998, ed. Martines: 97; cf. também Pessoa, 2013, ed. Bothe: 236].

⁹ No artigo «António Botto e o ideal estético em Portugal», Winckelman e Pater são apresentados como representantes do génio, mas repare-se que nenhum deles é aí visto na qualidade de escritor [Pessoa, 2000, ed. Martins: 185].

¹⁰ Termos aparentados aos das observações sobre Mário de Sá-Carneiro aparecem num apontamento sobre Shakespeare: «Probably men of genius are angels that God does not want. If that is so, it may be interesting to investigate why he does not. Vox populi is certainly often Vox Dei in the sense that mankind hardly ever accept them.» [Pessoa, 2013, ed. Bothe: 241]. Cf. também Pessoa, 2000, ed. Zenith: 151, 173. O trabalho de referência acerca da questão do génio na reflexão de Fernando Pessoa é a edição de Jerónimo Pizarro dos escritos pessoanos sobre génio e loucura [Pessoa, 2006, ed. Pizarro; cf. também Pizarro, 2007].

¹¹ O campo desta reflexão é apenas numa pequena parte coincidente com o que Pedro Sepúlveda diz ser o «pensamento de índole editorial» que determina os fundamentos da obra pessoana [cf. Sepúlveda, 2013: 18, 40, 99, 338].

2 — Definido o *corpus*, se dele subsistir mais do que um testemunho, deve prevalecer o documento dotado de maior autoridade, como se depreende de um passo de carta iniciada a 2 de abril de 1933 e dirigida a Gaspar Simões, onde se menciona a previsível edição dos poemas de Sá-Carneiro:

Estive hoje a rever o que tinha passado a limpo, e a fazer certas emendas, sobretudo as que derivavam de uma comparação do texto escripto do Sá-Carneiro com o texto impresso no *Orpheu*, naquelles poemas do livro que sahiram no n.º 1; fiz prevalecer, é claro, o texto do *Orpheu*, pois esse foi revisto, com o devido cuidado, pelo Sá-Carneiro e por mim. [Pessoa, 1998, ed. Martines: 217]

3 — A aceitação de que em certas circunstâncias o editor está investido do poder de organizar materiais que não foram deixados em condições de serem reproduzidos no estado em que se encontram. Noutra carta datada de 11 de abril de 1933 dirigida a Gaspar Simões, este princípio fica evidenciado na seguinte observação sobre os *Indícios de Ouro*:

Os *Indícios de Ouro*, apesar de constituídos por poemas varios, escriptos sem intenção de formar um livro com esta ou aquella unidade, teem comtudo uma nitida congruencia intima; representam, atravez dos varios poemas, uma phase absolutamente clara da vida mental do auctor. A *Caranguejola* [...] destoa nitidamente do conjuncto, e do mesmo modo destoam os taes ultimos poemas. Visto isto, omitti do livro a *Caranguejola*, passando-o a limpo até fechar com o *Ultimo Soneto*. [Pessoa, 1998, ed. Martines, 1998: 222]

4 — Respeito pelos aspetos accidentais quando estes denunciam uma motivação autoral¹². A grafia oscilante *ou/oi*, exemplificada com as formas «ouro»/«oiro», por alegadamente ter uma dimensão rítmica, seria de man-

¹² É apenas por razões operatórias que uso o termo «acidentais», quando o seu proponente pretende referir-se com ele sobretudo aos aspetos de apresentação formal, alheios à dimensão significativa do texto [Greg, 1951]. O que Pessoa indica neste ponto é que esta componente textual é ou pode ser significativa para Mário de Sá-Carneiro, por isso devendo ser preservada.

ter; também deveria ser conservada a maneira como Sá-Carneiro usou as maiúsculas, embora o seu regime pessoal nem sempre seja compreensível neste particular; e ainda deveria manter-se a pontuação destoante do padrão, em relação à qual o autor sempre se mostrara intransigente [cf. Pessoa, 1998, ed. Martines: 215-216].

Estes quatro pontos permitem configurar uma atitude editorial híbrida (a margem de manobra relativamente ao *corpus* é considerável, mas bem menor no que diz respeito a aspetos acidentais) e de consistência idiosincrática (defende-se a integração do que documenta «uma phase [...] clara da vida mental» do autor, mas não o que documenta a fase anterior à maturidade artística)¹³.

Mas Pessoa foi também objeto de edição em vida e não estamos completamente em branco quanto ao modo como viu os procedimentos editoriais de que foi alvo. Em contraste com o que indicou acerca dos acidentais na edição da obra de Sá-Carneiro, admitiu que em relação aos seus próprios textos se procedesse a adaptação da ortografia, em consonância com o que fosse a política ortográfica da revista que os publicasse (cf. carta a Gaspar Simões datada de 19 de dezembro de 1930, ed. Martines, 1998: 145). Curiosamente, não há vestígio de uma preocupação muito especial com a correção de erratas, e parecem ser umas quantas, nos poemas vindos a lume em revistas como *Athena*, *presença* e talvez no próprio *Orpheu*. Este dado é de tomar em conta especial, uma vez que se sabe como Pessoa (não) se pronunciou acerca de certos lapsos na publicação dos seus textos. A título de exemplo, Gaspar Simões deplora em carta de 13 de outubro de 1929 as gralhas que se abateram sobre colaboração pessoana sob o nome de Álvaro de Campos saída na *presença*. Ao responder, Pessoa nada diz sobre estes problemas de transmissão e escreve: «No que diz respeito á collaboração para a ‘Presença’, amanhã, ou de aqui a dois ou trez dias, o mais tardar, lhe enviarei qualquer coisa.» [Pessoa, 1998, ed. Martines: 101, 104]. Mais tarde, em 23 de dezembro de 1930, Gaspar Simões continua a desculpar-se, agora em antecipação: «Desculpe as gralhas que por aí apareçam.» [Pessoa, 1998, ed. Martines: 146.] Na resposta, de novo não há referência a estas

¹³ Acerca do eventual papel do trabalho editorial sobre a obra de Sá-Carneiro em relação à edição do *Livro do Desassossego* e dos poemas de Alberto Caeiro, cf. Sepúlveda, 2013: 127.

questões. Isto não significa, contudo, que Pessoa não zelasse pela qualidade da reprodução dos seus textos, como se vê pela advertência acerca de um lapso num original enviado para publicação a 7 de fevereiro de 1931:

Não é, talvez, rigorosamente preciso que v. perca tempo enviando-me provas do original, enviado por mim, que ahí tem. Confio na sua revisão. Verifico apenas que, na copia que lhe mandei da minha traducção do «Hymno a Pan», segunda pagina, deixei de pôr, algumas vezes, o circumflexo na exclamação «Iô!» Na verdade, não devia ser preciso, mas pul-o porque quiz evitar que qualquer desprevenido se puzesse a pronunciar «io», como na palavra «rio». Convém porisso pôr «iô» em todos os casos. [Pessoa, 1998, ed. Martines: 150]

Perante estes dados, a constante na atitude de Pessoa em relação a esta matéria (tanto no que diz respeito aos seus textos, como no que se refere a textos por si traduzidos, como ainda em relação a textos de outros autores que transcreve) parece ser a de empenho vigilante antes de sair a colaboração, mas de aceitação depois de o texto ser publicado [cf. Pessoa, 1998, ed. Martines: 163-164, 168, 217]. A aceitação pode estar relacionada com a percepção de que para qualquer obra literária atingir um nível de grandeza que se situe além do sucesso na receção imediata deve contar-se com lapsos de transmissão. Lapsos destes sinalizariam a amplitude da circulação do texto. Daí ser adequado citar a versão que Pessoa preparou de um poema de Jacques de Cailly (Biblioteca Nacional de Portugal, espólio E3, 65-12):

Ah, cá está! Ainda bem!
É esta a boa edição,
Pois nesta página vem
Os dois erros de impressão
Que a má edição não tem.

E, em sentido semelhante (o sentido de que o erro faz parte da difusão), dois versos do poema «Liberdade», editado e estudado por Luís Prista [Pessoa, 2000, ed. Prista: 194-195 e 440-441; Prista, 2003: 217-238]: «O rio corre, bem ou mal, / Sem edição original.»

Em contraste com esta aceitação do que afinal não pode ser inteiramente controlado pelo autor, o propósito corretivo surge com destaque evidente no âmbito da polémica em torno do livro *Canções* de António Botto. Numa reação vibrante ao artigo de Pessoa «António Botto e o ideal estético em Portugal», Álvaro Maia publica na *Contemporânea* um texto de extensão considerável com o título «Literatura de Sodoma. O sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal», onde o acusa de «enfileirar entre os sinfonistas dos fedores, remexer, a mãos ambas e plenas, os escorralhos nauseantes da esterqueira romântica, olhar com amorosa complacência o pus literário dos últimos gafados» [*in* Leal, 2010, ed. Fernandes: 57]. Podendo esperar-se uma tréplica vigorosa e analítica da parte de Pessoa, limita-se ele a deflacionar tudo quanto Álvaro Maia escrevera através de um pedido de retificação, que a *Contemporânea* apresenta nestes termos:

Pede-nos o Sr. Fernando Pessoa que indiquemos que houve um lapso ou erro de citação no trecho de Winckelmann, na forma que lhe deu o Sr. Álvaro Maia ao transcrevê-lo do estudo «António Botto e o Ideal Estético em Portugal», em que aparece traduzido. Onde o Sr. Álvaro Maia transcreve «tem de ser concebida», está na tradução transcrita «tem que ser concebida» — exactamente como em português. [*in* Leal, 2010, ed. Fernandes: 73]

Seja isto sobretudo uma manobra de polémica destinada a ignorar ou a acentuar a retórica do oponente, seja uma versão discreta de «Minha pátria é a língua portuguesa», Pessoa desloca para aqui o que tem de pensamento corretivo em matéria de reprodução textual. Os lapsos de transmissão que atingem os seus textos, as propostas de correção, as propostas de correção à correção, o esquecimento de que tais lapsos existem, tudo isso faz parte do memorial que construímos sob a forma de homenagem à grande literatura. Tudo isso, para Pessoa, é já o mundo dos outros, o mundo daqueles que não o veem.

Entretanto, um aspeto significativo do trabalho sobre espólios não está vinculado a este memorial, pondo à vista o que há de pluridirecional, multiforme e indecيدido na oficina do escritor. O capítulo seguinte trata do que se faz perante indecisão autoral.

3 — ÚLTIMAS PALAVRAS

O estudo recente que Elsa Pereira dedicou a João Penha tem, entre outros objetivos, o de o recolocar na linha da frente da nossa história literária, segundo o argumento de que Penha ilustra com originalidade «a amálgama complexa da nossa Modernidade» [Pereira, 2015: 132]. A edição que preparou é instrumental para o cumprimento deste propósito, mas, além disso, presta-se evidentemente a vários outros usos. A intenção deste capítulo é exemplificar um destes outros usos.

Enquanto disciplina que procura determinar a fixação ou fazer a história do texto de um dado autor, a crítica textual em sentido estrito concentra-se no que se encontra documentado, não se ocupando do que está antes ou do que se encontra depois da documentação conservada.

Não se ocupa do que está antes, mesmo que, nesse tempo anterior ao do primeiro testemunho, estejam a ser tomadas decisões cruciais quanto ao tema, à organização do discurso, aos recursos estilísticos, ao modo narrativo, à tipologia genológica, à construção das personagens, à definição do problema, à resposta a outro autor. De tal maneira que quando o texto deflagra no primeiro documento, o que possivelmente o distancia do documento seguinte do dossiê genético é bastante menos do que aquilo que o separa desse tempo de centelha que desencadeia e começa a conformar, conquanto de maneira tantas vezes inacessível, o processo criativo. Inacessível, digo, mas as variáveis antes enunciadas (tema, organização discursiva, tipologia genológica, etc.) não são matéria completamente obscura e manifestam-se no curso do tempo: as escolhas a este respeito podem não estar documentadas em planos, projetos ou apontamentos diarísticos, mas, uma vez identificadas, podem ser objeto de reflexão contrastiva com as opções tomadas pelo mesmo autor em relação a estas variáveis num texto anterior ou as escolhas feitas por outros autores no mesmo período ou de outro período, no mesmo país ou num enquadramento espacial mais alargado. Em certo sentido, é uma questão de escala o que separa

formular perguntas deste género de formular perguntas sobre variação num processo genético. Certo, o formato habitual do dispositivo — o tradicional aparato — que permite dar conta da variação ao nível frásico pode não ser o mais adequado para evidenciar o modo como aquelas variáveis se materializam num dado texto. Esta é uma das razões por que alguns críticos genéticos se ocupam da exogénese no formato ensaístico ou por que Elsa Pereira, a par de um aparato genético, concebeu um arquivo documental para a edição de João Penha.

Se não é frequente a crítica textual ocupar-se do que diz respeito ao que ocorre antes do primeiro documento, também não costuma dar atenção ao que acontece depois do último documento. Neste particular, por conter as últimas palavras, o último documento marca o ponto conclusivo do que é observável, estabelecendo assim a fronteira com o que já não interessa ao crítico textual. As últimas palavras são aquelas que, de maneira análoga ao que sucede no direito testamentário, revogam as palavras anteriores e expressam a última vontade do autor. Porque estamos habituados a pensar em revogações em situação homóforma (Carlos de Oliveira [por exemplo, 1992: [12]] e Joaquim Manuel Magalhães [por exemplo, 1987: [4] e contracapa], entre outros, servem-se da palavra para invalidar palavras anteriores), não costumamos questionar-nos sobre como lidamos com situações heteróformas. Como nos colocamos perante Rimbaud a abandonar a poesia em 1875? Ou, na nossa história literária, como nos colocamos perante a circunstância de Fernando Pessoa assinar poemas sob o nome da figura heteronímica Alexander Search até 1912? A última série de poemas de Pessoa com esta característica foi colocada no início da edição que preparei em 1997 como sinal da especial representatividade deste conjunto de textos, que materializaria a última intenção conhecida em relação a conjunto da sua poesia redigida em inglês até àquele momento [Pessoa, 1997a]. No entanto, em termos gerais a esta intenção parece ter sucedido outra de nada escrever ou publicar sob este nome. O abandono é a sua última palavra e esta, pergunto, invalida a palavra anterior? Como é que uma edição pode dar conta deste aparente contrassenso? Como editar o silêncio?

Entre o antes do primeiro documento e o depois do último documento, a edição de textos modernos tem vivido sob o signo de uma disputa que, embora reequacionada graças aos novos meios digitais, valerá a pena

recordar sob a forma de uma questão. Quando um autor não decide entre duas versões de um texto, o que deve fazer o editor? Uma resposta global, moderada e razoavelmente consensual é: caso pretenda privilegiar um modelo unitário de texto, se perceber que as duas versões não são funcionalmente autónomas (por exemplo, num texto dramático, uma versão para ser encenada, outra para ser impressa), espera-se que faça preponderar a versão mais recente sobre a versão mais antiga.

Este procedimento é, como disse, razoavelmente consensual no plano da unidade «texto» ou «versão», mas o mesmo não se verifica no plano dos elementos seus constituintes. Perante a variação ao nível da palavra ou da frase no interior do mesmo texto, certos editores têm manifestado preferência, digamos, romântica pela redação na linha, pois essa é a redação original; outros têm preferido a última alternativa a esta redação. De um ponto de vista histórico, redação na linha e variante são formas concorrentes com o mesmo exato valor na medida em que, após a inscrição de uma alternativa, a primeira redação e a sua possível substituta variam uma em relação à outra. Ora, os partidários do paradigma da última vontade do autor invocam dois tipos de argumentos em abono do *modus operandi* que adotam:

1. A última variante não foi seguida por nenhuma outra, tendo o processo criativo chegado ali ao seu termo (este é um argumento pragmático);
2. A última variante é a que deve ser escolhida porque na maior parte dos casos comprováveis, isto é, nos casos em que, tendo havido no processo genético algum testemunho com lugares críticos onde a variação não foi resolvida, o testemunho seguinte ou o testemunho final do processo mostra que a tendência é para o autor escolher a variante redigida em último lugar naquele testemunho onde a variação se acha por resolver. Este, bem entendido, é, já não um argumento pragmático, mas sim um argumento estatístico [cf. Castro, 2013: 146-147].

O argumento estatístico vê-se reforçado se a mesma situação puder ser comprovada em *corpora* de vários autores e será mitigado se os dados empíricos relativos a diferentes autores lhe resistirem.

Excluído o trabalho direto em espólios, a única maneira de se proceder a uma tal verificação depende da disponibilização nas edições do que comumente se chama um «aparato genético», isto é, um dispositivo onde

se encontram representadas de maneira sequencial as diferenças por que passou a redação de um texto, desde a sua primeira materialização até à última em vida do autor e por ele controlada. O que procurarei fazer de seguida é explorar neste sentido parte da tese de doutoramento de Elsa Pereira. Selecionei para este efeito os poemas de João Penha publicados em livro, em número de 530 unidades, e observei a variação evidenciada pelos respetivos aparatos genéticos. O que tentei fazer foi contabilizar o número de ocasiões em que, depois de hesitação na escrita, se verifica a opção pela última variante e por outras variantes. Contabilizadas estas ocasiões, a percentagem que vier a ser apurada dará apoio ou pelo contrário porá em causa a tese geral de que um escritor tende a escolher a última variante.

Os traços grosseiros com que apresentei a questão são agora compensados com cinco cautelas preliminares:

1. O *corpus* dos 530 poemas selecionados não é uniforme quanto à autoridade da fase final de publicação, uma vez que os dois últimos livros de João Penha, *Últimas Rimas* (1919) e *O Canto do Cysne* (1923), não representam necessariamente a última vontade do autor. *Últimas Rimas*, que acaba por vir a lume postumamente com a chancela da Renascença Portuguesa, contém mesmo a seguinte advertência editorial: «Por falecimento do Autor, este livro não foi todo revisto por ele. Procurou-se, no entanto, respeitar com o máximo escrúpulo o que foi escrito pelo Poeta ilustre.» [*apud* Pereira, 2012, vol. II, t. II: 641]. Quanto aos textos que saíram em *O Canto do Cysne*, se bem que em 1916 escrevesse a Antero de Figueiredo, mencionando estar a terminar um livro que os incluía, só quatro anos depois de João Penha ter morrido é que Albino Forjaz de Sampaio retoma o projeto de publicação, ampliando-o e dando-lhe um título de ressonâncias conclusivas [*apud* Pereira, 2012: 653]. Por causa do grau incerto de autorização que caracteriza estes dois livros, resolvi apresentar os dados globais da resolução da variação, primeiro entrando em consideração com eles e depois sem eles.

2. Decidi dar atenção à resolução que se verifica imediatamente a seguir à ocorrência de variação. Isto é, imaginando uma sequência de três testemunhos onde se verifique no primeiro a existência de uma hesitação quanto à lição A ou B, um segundo em que o autor opta por B e um terceiro em que apareça C como decisão final, optei por observar o segundo teste-

munho. Trata-se de uma opção metodológica discutível porque afinal não me concentro na escolha final do autor. É verdade, mas é no testemunho seguinte que a hesitação é desfeita e caso o percurso de escrita ali tivesse parado o editor não teria dúvidas em seguir esse testemunho seguinte. Por outras palavras, na simulação que aqui procuro desenhar, o editor não está na posição de quem tem de decidir se a variação já tiver sido resolvida; adicionalmente, o teste a levar a cabo tem por fito obter potencial prático para responder a perguntas como: «Se o autor tivesse continuado a escrever como decidiria?». O raciocínio estatístico sobre o testemunho conclusivo, e não o testemunho seguinte, teria de entrar em conta com uma série de variáveis que me parecem intratáveis, ou pelo menos aqui intratáveis, como o número e tipo de testemunhos que medeia entre aquele onde se dá a variação e aquele outro onde ocorre a decisão definitiva. Por fim, não é incomum que o testemunho seguinte seja portador de uma lição coincidente com a do último testemunho; e também acontece o testemunho seguinte ser mesmo o último testemunho.

3. O dossiê genético do *corpus* analisado de João Penha é interessante em número de testemunhos, havendo poucos poemas que não se conservam em versão manuscrita ou que não patenteiam variação na documentação conservada. Conteí 16 no universo dos 530 poemas, cerca de 2,5% (93, 298, 299, 312, 313, 318, 322, 357, 423, 487, 504, 505, 506, 525, 526, 529). A variação no *corpus* analisado tem sobretudo a ver com momentos de apuramento textual, o que não constitui surpresa, pois os principais manuscritos literários de João Penha são constituídos, conforme diz Elsa Pereira, por «cadernos pautados onde o autor registou, à medida que ia compondo, grande parte das suas poesias, já passadas a limpo e livres de quaisquer rasuras» [Pereira, 2015: 148]. Assim, das três fases consideradas por Pierre Marc de Biasi no percurso genético antes da publicação do texto (a fase pré-redacional, a fase redacional e a fase pré-editorial), a documentação de Penha parece estar próxima sobretudo desta última fase, com manuscritos pré-definitivos e manuscritos definitivos [De Biasi, 2010: 59]. Esta característica fica especialmente patente, não tanto no número de modificações registadas, mas sim no tipo destas modificações e nas hesitações. Os episódios genéticos dizem maioritariamente respeito a versos isolados ou partes de verso, não costumando atingir o género

ou a direção global do desenvolvimento do texto. Apesar de também este aspeto justificar uma análise bem mais cuidadosa, parecem registar-se poucas intervenções ligadas: 345, vv. 43-44; 467, vv. 2 e 10 [cf. Grésillon, 1994: 246]; a extensão inicial do texto é quase sempre mantida ao longo do processo criativo, havendo uns poucos poemas em que alguns versos foram acrescentados. Facto muito importante é as variantes na mesma página serem em número escassíssimo (cf. Tabela 1), o que mostra como, pelo menos nas fases documentadas do processo criativo de Penha, a sua pena é segura. Mas estas variantes em sentido estrito não me parece que esgotem o processo de variação intratestemunhal.

4. A variação intratestemunhal, já de acordo com a codificação simbólica de que se serve Elsa Pereira, inclui dois tipos de variantes: as que se encontram no mesmo testemunho e na mesma página onde foi redigido o poema (é o tipo que apresentei no ponto anterior); as que se encontram no mesmo testemunho, mas numa página diferente daquela onde foi redigido o poema. O primeiro tipo de variação é representado por símbolos que, além de indicarem o estatuto (quanto à validade e ao tempo relativo de escrita: eliminado, acrescentado, etc.), remetem para a topografia no suporte. Já o segundo tipo de variação é esmagadoramente representado por símbolos que indicam exclusivamente a posição relativa quanto ao tempo (primeiro acrescento, segundo acrescento, etc.). Trata-se, neste segundo tipo de variação, das «sucessivas campanhas adicionadas no final dos cadernos» [Pereira, 2015: 148] antes referidos. Podendo servir de exemplo o ms. 538 do Arquivo Distrital de Braga (ADB), estas campanhas estão encimadas pelo título «Emendas» e são assinaladas nas transcrições seguintes entre os sinais 「 」 [cf. Pereira, 2015: 148].

O título desta lista sugere que os versos, na redação aqui assumida, devem substituir os seus correspondentes nas páginas onde se encontram, como se se tratasse de uma errata. No entanto, contrariamente ao sugerido pelo título «Emendas», nem sempre os elementos constituintes da lista são apresentados de modo assertivo. A dúvida pode ser indicada através da disjunção «ou» entre parênteses, a iniciar o verso colocado na lista:

«Ora graças a Deus: ando 「(ou) Graças! ate que emfim ando」
[poema 338, v. 14, ADB, ms. 544]

A dúvida também pode ser sinalizada pela inclusão de diferentes alternativas na lista de «Emendas» na mesma campanha ou em campanhas diferentes. As alternativas em questão podem ser acompanhadas pela mesma disjunção e a decisão pode estar marcada pelo pronome «este»:

Ao passo que o dos sonhos vae partindo! [Foge de nós o que na vida é lindo! / ou: Foge de nós o que no mundo é lindo! / Este: Foge-nos da alma triste o sonho lindo!] [poema 247, 8; ADB, ms. 540]

Algumas vezes a revisão acaba por ser recusada pelo acrescento de advérbio de negação:

subjuga subtil, [subjugam subtis, [→ (Não)]] **A** subjuga subtil, **B** [259,3]

Outras vezes o testemunho seguinte mostra que nem sempre a lição das «Emendas» foi adotada, mesmo na ausência do advérbio de negação. Assim, no poema 65 («O ultimo bohemio»), as transformações por que passa o v. 6 aparecem assim representadas:

Solta a côma aos quatro ventos. [Solta ao vento a côma ondeante]
A Sempre em odio de tristuras, **B**

Daqui se conclui que a lista de «Emendas» mais justamente pode ser designada uma lista de «Proposta de emendas».

5. No tratamento dos dados não se consideram variantes eliminadas (ex. dedicatória de 36), mesmo que o traço de eliminação não tenha cancelado todo o passo (ex. dedicatória de 38), pois a eliminação de uma das variantes mostra que a dúvida foi resolvida; no confronto dos lugares-variante também ignoro a pontuação (cf. 65, v. 30).

Feitas estas observações preliminares, vejamos o que pode ser colhido do aparato genético da obra de Penha publicada sob a forma de livro. Como disse antes, os casos de variantes propriamente ditas são em número muito

reduzido, tendo por isso escasso significado para a questão que pretendo tratar. Ainda assim, as variantes recolhidas podem ser enquadradas em três categorias:

- 1) Última lição: minha dama[↑ formosa] **A** minha formosa **BCDE** [5, 13]. Ou seja: os testemunhos **B**, **C**, **D** e **E** preferem a lição «formosa», colocada como alternativa a «dama» em **A**;
- 2) Retorno: baseio-me na definição que Ivo Castro dá de uma operação que consiste na eliminação de um segmento, seguida da inscrição de uma variante, que por sua vez é eliminada antes de dar lugar ao segmento anterior [Castro, 2007: 79]:

Dizia, erguida a voz em tom magoado, **A** Dizia, erguida a voz em tom magoado[↑ que contritava][↓ em voz que a dor entrecortava] **B** Dizia erguendo a voz em tom magoado, **C**. Isto é: apesar das alternativas contidas em **B**, o testemunho **C** regressa em geral à formulação patente em **A**;
- 3) Nova lição: (Num postal ilustra)[↓ (Amorosa abstracção).] **A** Inedito **B**. Neste caso o testemunho **B** adota uma opção diferente das duas variantes apresentadas por **A**.

Quanto às escolhas finais, aqui a quantidade de dados já é bem significativa, e às categorias antes consideradas¹ podemos acrescentar uma outra, que resolvi designar «lição mista». Este tipo de lição caracteriza-se por aproveitar parte da lição anterior do verso e parte de uma lição que lhe é ainda anterior. Exemplo: Como tu és... de ladrões.» [Tu também, — mas de ladrões.] **A** Como tu... mas de ladrões.» **B** [150, II, 10]. O testemunho **B** acolhe a primeira parte da versão inicial de **A** e a segunda parte da versão alternativa também em **A**.

Se observarmos a incidência de cada tipo de operação no conjunto das escolhas finais, verifica-se que a adoção da última lição é esmagadora. E mesmo que retiremos os dois livros de autoridade mais incerta, a pre-

¹ Aplico as categorias anteriores a um processo de construção textual que passa por vários testemunhos, sendo possível que noutros *corpora* a aplicação ganhe em ser realizada em situações monotestemunhais.

dominância de situações em que a última variante é acolhida, embora não seja tão acentuada como no *corpus* geral dos livros, continua a ser bastante maioritária.

Tabela 1: Resolução da variação presente na mesma página de acordo com a forma da lição seguinte

Tipo	Número de casos	%
Última lição	10	53
Retorno	6	31
Nova lição	3	16

Tabela 2: Escolhas finais na obra de João Penha segundo a forma da lição derradeira

Tipo	Número de casos	%
Última lição	485	85
Retorno	46	8
Nova lição	34	6
Lição mista	7	1

Tabela 3: Escolhas finais na obra de João Penha segundo a forma da lição derradeira (excluindo os dois últimos livros, cuja publicação não foi controlada pelo autor)

Tipo	Número de casos	%
Última lição	277	81
Retorno	33	10
Nova lição	28	8
Lição mista	3	1

Resultados deste género obtidos a partir de uma amostra significativa parecem, assim, vir em apoio dos partidários de que, em caso de incerteza, a última variante deve ser adotada editorialmente e em caso reforçar

o argumento estatístico que apresentei no início desta nota. No entanto, conclusões assim formuladas justificam alguma reserva. Porquê?

De acordo com a descrição dos manuscritos de João Penha, estamos perante documentos em estado avançado de apuro textual e é razoável pensar que a margem de variação se vai restringindo à medida que o processo criativo avança, o que torna talvez mais provável que um escritor recorra às últimas variantes em fases adiantadas da escrita do que em fases iniciais.

Por outro lado, a questão apresentada partilha algumas características com a do desenvolvimento de abreviaturas em testemunhos antigos. Conhecidas que são várias possibilidades ao longo do tempo e no mesmo período de desenvolver abreviaturas, os editores começaram por procurar o modo *certo* de expansão, que fizeram muitas vezes coincidir com a forma dominante no manuscrito com que estavam a lidar. Por estar ciente de que este procedimento representaria uma conversão eventualmente forçada a apenas uma das formas possíveis, o paleógrafo Borges Nunes chegou a advogar que o desenvolvimento reproduzisse uma distribuição das diferentes formas viáveis de acordo com a localização das formas plenas correspondentes no manuscrito estudado [Nunes, 1969: 9]². Este comportamento editorial espelharia não só a proporção das formas plenas existentes no manuscrito como a sua colocação. Mais tarde, alguns autores, como António Emiliano, vieram contestar a ideia de que as abreviaturas são um problema que precisa de ser resolvido, defendendo em contrapartida que a resolução pelo desenvolvimento não é um caminho necessário [Emiliano, 2004: 35]. Também a «resolução» da variação sugere que ela se apresenta como um problema, quando afinal o problema surge apenas porque queremos dar uma palavra final a um texto dela destituído.

² «Uma abreviatura resolve-se substituindo-a pela forma que o escriba usaria se não abreviasse. Esta forma não abreviada procura-se, por ordem decrescente de preferência: na mesma página, noutras páginas do mesmo escriba, noutros escribas da mesma época e ambiente paleográficos. Se a forma apresenta variantes (o que, nos tempos medievais, acontece não só de escriba para escriba, mas de linha para linha), em vez de tentar estabelecer uma norma universal, que me parece teria de ser ou arbitrária ou demasiado complicada, prefiro deixar à sensibilidade do paleógrafo, caso a caso, a opção entre: 1) usar qualquer uma das variantes, à vontade; 2) usar a mais incidente; 3) usá-las todas, cada uma na proporção aproximada da respetiva incidência». A atualização da posição de Borges Nunes sobre esta matéria pode ser lida em Nunes, 1999, mas a forma sofisticada do seu pensamento em 1969 situava já a questão em termos que permitiriam reavaliá-la.

A título de remate, uma implicação possível do argumento estatístico consiste em pensar que as opções estéticas são ditadas por razões cronológicas ou topográficas. Ora, nenhum autor, perante várias alternativas redacionais, escolhe aquela possibilidade por ter sido a última ou a mais distante da redação linear. Este só pode ser um critério editorial de escolha, nunca um critério autoral (a não ser do autor que queira fazer uma paródia da atividade editorial), e — enquanto critério editorial — constitui um princípio, mas não uma chave-mestra [Castro, 2013: 179-183 e 147]. A este respeito, a edição que Ivo Castro preparou da poesia de Alberto Caeiro é especialmente ilustrativa das exigências de elasticidade interpretativa colocadas por géneses de progressão não-linear. A falta de linearidade é documentada no *corpus* de Caeiro sobretudo por duas situações: a superação de versões publicadas por meio de redações inscritas em documentos que também conservam fases anteriores à publicação; a dupla revisão, sem que seja possível determinar qual das revisões é a mais recente [cf. Pessoa, ed. Castro, 2015: 22-23]. Precisamente refletindo sobre o critério editorial de que se serve Ivo Castro nesta edição, Pedro Sepúlveda [2016: 213] verifica que, para o coordenador da Equipa Pessoa, *i*) a última lição do poeta nem sempre coincide com a última versão vinda a lume em vida do autor; *ii*) é a articulação de «critérios filológicos e hermenêuticos» que possibilita «uma edição adequada dos poemas»³. Em relação a esta segunda verificação, ela parece consagrar uma fronteira estabelecida pelo próprio Ivo Castro entre atividades de observação factual e formulação de juízos interpretativos para sugerir que afinal aquelas não são viáveis na ausência destes. A propósito da primeira verificação, ela sugere que, onde quer que se delimite o território da intenção final (num inédito, numa publicação em vida ou numa revisão desta publicação), é este o polo orientador da atividade editorial aqui em apreço. Assim se compreende a referência na recensão de Sepúlveda ao horizonte do editor de Caeiro quando se confronta com o exemplar anotado do número da revista *Athena* no qual Pessoa fez sair 23 poemas d'*O Guardador de Rebanhos* e 16 *Poemas Inconjuntos*:

³ Na sequência de observações sobre o argumento estatístico, Ivo Castro pronuncia-se contra automatismos no estabelecimento do texto: «Of course, the editor must keep his critical senses activated at all times and not submit blindly to iron editorial rules.» [2013: 147].

«Em muitos casos, será aqui que se encontra a última lição deixada pelo autor, noutros é possível que uma lição do caderno seja posterior, noutros ainda torna-se impossível determinar qual será a última lição.» [2016: 214.] Ou seja, embora estejamos perante soluções de geometria variável (o que evidencia a análise matizada dos dados disponíveis), o que governa as diferentes soluções é o paradigma da última lição escrita e não-recusada pelo autor (o que, independentemente da solução adotada para cada caso, mostra a consistência doutrinal da atuação).

Em alternativa, e voltando ao argumento antes desenvolvido, se considerarmos autorizadas as diferentes etapas da escrita de um texto enquanto momentos historicamente validados pelo autor, há um dado que pode parecer emprestar alguma robustez ao argumento estatístico, mas a bem dizer é mais propriamente uma ilusão de ótica. É que, se virmos bem, ao tentarmos padronizar o comportamento do autor quando tomou decisões para assim nos munirmos de um instrumento que nos permita decidir quando ele não decidiu, estamos sempre a olhar para as suas últimas palavras. O poema publicado naquela forma derradeira ou o poema que, apesar de publicado, foi revisto ou aquele outro que, não tendo chegado a ser publicado, se suspendeu naquela forma, todos eles acenam para nós com as últimas palavras de uma série, a forma final de uma variação que lhes é constitutiva. E essa será uma verdade insofismável, sem estatística: o que João Penha, e qualquer outro escritor, escreveu em último lugar foi o que ele escreveu em último lugar.

Há, no entanto, um tipo de textos que parece resistir a escolhas editoriais acerca da forma, original ou revista, sob a qual devem ser publicados porque as suas características (materiais e discursivas) são aparentemente adversas a que eles sejam tornados públicos. No próximo capítulo vemos algumas questões relacionadas com esta matéria que são suscitadas pela edição dos «diários» de Al Berto.

4 — EDITAR «DIÁRIOS»: QUESTÕES E CAMINHOS

Para analisar algumas das questões que a edição de diários e de textos afins costuma suscitar, farei algumas observações que se baseiam, não no espólio de Al Berto guardado no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional de Portugal (Esp. E49) e nos documentos preservados por familiares e amigos, mas quase exclusivamente na edição dos chamados *Diários* de Al Berto, da responsabilidade de Golgona Anghel, publicada em 2012 pela Assírio & Alvim¹. As questões que abordarei neste capítulo são: 1) Como se edita isto? 2) Como se anota isto? 3) Isto é para publicar?

Apesar de, na perspetiva do editor, a última pergunta ser anterior às outras, começo por aquelas, pois correspondem às únicas dúvidas propriamente editoriais de que tenho conhecimento em reação à publicação do volume. Trata-se de um par de questões levantadas com pertinência por Eduardo Pitta num artigo da revista *Ler*, artigo que parece ter subjacente a ideia de que há uma única maneira de fazer uma edição de textos com as características daqueles que foram reunidos na publicação da Assírio & Alvim. A pertinência das reservas de Pitta acha-se reforçada pela minha convicção de que vários leitores, talvez muitos, concordarão com a sua posição. Em sentido diferente, creio que há mais do que uma única maneira de editar estes textos e que, nesta medida, o campo da edição ultrapassou a etapa em que por exemplo se encontrava o cinema português no final dos anos 70 e início dos anos 80 do século passado, quando era comum cada estreia ser acompanhada pela publicação de críticas que se interrogavam sobre se o filme em questão concretizava bem o que se esperava fosse um filme português. E às obrigações de ser um filme português juntava-se a responsabilidade de representar adequa-

¹ Todas as indicações numéricas simples entre parênteses retos dizem respeito a páginas desta publicação.

damente o que se pretendia fosse o cinema português. Embora, com a edição, não estejamos no domínio das artes criativas, há também mais do que um caminho.

O caminho que foi traçado por Golgona Anghel parece-me sustentável. Uma característica bem patente nos textos reunidos no volume *Diários* é o baixo nível de autoescrutínio gramatical [cf. Anghel, 2012: 22-23]: trocas por homofonia [32], enganos paronímicos [191], mistura de sistemas linguísticos [328], repetições inaceitáveis [451], falhas de concordância [568], entre outros acidentes (ou intenções), marcam esta escrita de Al Berto. Estamos, bem entendido, num território diferente do assinalado por Joaquim Manuel Magalhães quando sugere que Al Berto «escreve mal» como «desafio lançado ao esquema das convenções com que uma época ‘escreve bem’» [Magalhães, 1981: 272]. Aqui, a escrita não se mede contra ou tendo como pano de fundo uma época ou uma tradição, mas de acordo com uma régua própria, vitalista, de lances quase sempre breves e rápidos, de propósito sem grande monitorização. Perante tal traço desta escrita de Al Berto, a edição de Golgona Anghel optou por ser conservadora, não tendo procedido à correção de erros. Esta opção articulou-se com outras decisões editoriais, em particular o modo como atuou em relação a textos escritos por terceiros e a *memorabilia* agregados ao suporte onde Al Berto escreveu. Assim, os recados e as mensagens apontados por terceiros [por ex., 162] são representados numa caixa de escrita de fundo cinzento; e *memorabilia* como recortes de jornal, fotografias, selo, bilhete de transporte são reproduzidos fotograficamente. Nesta última faceta, o volume *Diários* partilha características da edição de *scrapbook*, género que, entre nós, teve alguma visibilidade com a publicação do caderno que Pedro Costa levou na primeira viagem de preparação do filme *Casa de Lava*, de 1994. Este caderno, publicado um ano depois do volume *Diários*, é feito de recortes de notícias e reportagens de jornais, postais ilustrados, fotografias de imprensa e outras. A reprodução fac-similada, que neste caso foi uma opção plena, teria de ser, em relação aos textos de Al Berto, parcial e articulada com grandes extensões de transcrição. É o que parece ter acontecido.

Explicadas as grandes opções, interessa dizer que não vejo nelas nada de indolência, embora não fazer certas coisas possa suscitar este género de comentário. Em particular, a ausência formal de anotação pode ser

surpreendente, mas também aqui — e entro na segunda questão — convém fazer algumas observações. Importa de imediato dizer que a anotação foi substituída em certos aspetos por outros modos de veicular informação julgada útil. O responsável por uma edição anotada poderia, perante alguns versos traçados por um risco, abrir uma nota para dizer isto mesmo. A edição em causa transmite esta informação com a impressão a cinto do texto traçado. O responsável por uma edição anotada poderia, perante uma folha de um dos cadernos que tem colado um selo, abrir uma nota para caracterizar esse selo. A edição em causa transmite esta informação com a reprodução da página do caderno onde se encontra o selo. Entretanto, há dois tipos de referências, talvez três, que não se resolvem com expedientes como convenções de transcrição ou reproduções fotográficas: são elas as referências a obras culturais, pessoas e lugares. Nesta matéria, não tenho conhecimento de que esteja convencionada alguma regra universal: nem sobre o que justifica anotação, nem sobre o estilo redacional da nota. No panorama nacional, devo dizer que aprecio francamente a anotação discreta de Luis Manuel Gaspar em várias edições por ele preparadas ou a anotação extensiva de Enrico Martines na publicação da correspondência de Fernando Pessoa com os diretores da *presença*. Contudo, em pleno século XXI, é claro que o formato livro não constitui o meio ótimo para fazer tudo, designadamente no campo da anotação; que o papel do editor hoje é menos monopolizador de responsabilidades de esclarecimento do que, por exemplo, há 50 anos; e que há questões sensíveis quando se decide conferir inteligibilidade universal a certos passos do texto de Al Berto na medida em que colidem com a privacidade de algumas das pessoas por ele referidas. Estas são, bem entendido, razões negativas: não é o livro em papel, mas o meio digital aquele que favorece anotação heterogénea e sistemática; não é o editor por si só, sobretudo no caso de autores contemporâneos, o responsável pela memória do escritor, mas também a comunidade de leitores, que dispõe de acesso a meios de difusão dificilmente imagináveis há algumas décadas; e, sim, apesar de o nome de certa pessoa ser transcrito, pode invocar-se a reserva de anotação em vista da proteção da sua privacidade. Estas razões, no entanto, têm uma medida variável de tibieza que torna ainda mais necessária a apresentação de uma razão positiva.

A razão em causa parece-me ser esta. A ausência formal de anotação é um sinal mais de que o que os leitores encontram nestes textos de Al Berto não foi escrito, pelo menos à partida, para eles. A leitura é assim uma atividade de risco, sem rede e sem domesticações de sentidos. Há uns bons anos, Osório Mateus servia-se de uma dicotomia de referência para etiquetar duas atitudes editoriais: dar a ler ou dar lido. Dar lido equivalia a colocar o leitor na posição confortável de ser servido; dar a ler correspondia a convidar o leitor a fazer o seu próprio caminho, transpondo dificuldades características de uma escrita que, de início, não lhe é dirigida. Este parece ter sido o caminho seguido no livro da Assírio & Alvim.

E assim entro na terceira questão: isto é para publicar? A pergunta tem todo o ar de ser requeitada e vã, sobretudo num tempo como o nosso tão convidativo à banalização expositiva, mas pode dividir-se numa série de outras perguntas que talvez lhe confirmem alguma pertinência. São diários os textos reunidos no volume publicado em 2012? Em primeiro lugar, a maioria dos sete cadernos cujos textos são aí editados não se intitula expressamente como «diário». Excepcionalmente, o caderno de 1991 traz a designação O DIÁRIO DESAPARECIDO [315], não facilitando o participio «desaparecido» a perceção do sentido distintivo em que o nome é usado; por seu lado, o de 1984 pode ter tido este nome inscrito no início, se a minha conjetura de uma palavra riscada se revelar correta [57]. Sim, todos os cadernos contêm um registo que se costuma associar ao do género diarístico com apontamentos mais ou menos desenvolvidos, seriados cronologicamente, precedidos por indicação da data e ou do lugar em que cada apontamento terá sido lançado na página. Contudo, esta organização geral é perturbada pela existência de dois cadernos referentes a períodos parcialmente coincidentes, o relativo ao período 1996-1997 e um outro respeitante ao triénio 1995-1997.

Tendo em conta o que Al Berto escreve nestes cadernos sobre a natureza do que neles vai registando, a dúvida fica patente em vários lugares. No de 1984, regista «Este diário, se é que é [...]» [96], e no do ano seguinte, refere-se-lhe como uma «espécie de diário» [268] mas no de 1984, mais adiante, depois de não ter escrito nele durante cerca de um

mês, aponta de maneira assertiva a resolução «Recomeçar este diário» [173], mantendo-se este reconhecimento do gênero no final do ano [187]. Na conclusão do texto do caderno de 1991, menciona-se a longa interrupção de registo entre maio e setembro e de novo surge inequívoca a referência «este diário foi interrompido» [397]. Por fim, no caderno de 1994, assoma de novo explícito o nome «diário» numa observação sobre a inutilidade e a necessidade de o escrever.

Por seu lado, a alternativa terminológica a «diário» surge no suporte de 1984, quando recorre à designação «caderno» em duas ocasiões [97 e 119]. E o embate entre as designações «caderno» e «diário» é abordado no suporte de 1985, logo numa entrada de janeiro:

Pensar em ordenar os «diários» (que o não são) desde 1983. espalhado por vários cadernos há muito material escrito aproveitável. outro dia, revendo esses cadernos apercebi-me que um livro se desenha, ainda que fracamente, sem título ainda é-me absolutamente necessário que este livro cresça com um nome. Há-de encontrá-lo rapidamente. — LUNÁRIO [222]

Assim, uniformidade de suporte (caderno), incerteza acerca da designação pertinente para o tipo de registo, mas opção, sobretudo talvez depois de 1985, pelo título «diário», embora com consciência de o nome ser usado em aceção operatória². Seja como for, estes diários entre aspas, esta espécie de diários, será uma presença regular na vida de Alberto Pidwell Tavares, como se depreende da existência de 36 cadernos e agendas no seu espólio [Anghel, 2012: 21]³. Presença regular, exigente e animizada como um ser necessitado de nutrição: no suporte de 1984, escreve conformado: «Resta-me

² Parece ter outro estatuto a referência ao «diário» (assim destacada por Al Berto), que se faz na p. 345, no âmbito da revisão da 1.ª edição de *O Medo*. Admito que se tenha em mente «O Medo (2)», isto é, a sequência das pp. 399-423 desta publicação. Trata-se de um exemplo de como os cadernos, sendo veículo de textos diarísticos, acolhem etapas iniciais de escrita que pode vir a ser publicada por iniciativa do próprio autor.

³ Note-se que, segundo declaração de Golgona Anghel ao *Público* [Ribeiro, 2012: 5], para certos anos não há registo da existência de diários. Porque não chegaram a existir ou porque, tendo existido, foram destruídos ou porque não foram localizados?

alimentar este caderno com alguma escrita»; mais adiante exclama ser difícil alimentar um diário, palavra que grafa com letra maiúscula [187]; no de 1985 diz alimentar o diário por desespero [268]; e no de 1994, em jeito desassombrado, regista que vai alimentando o diário «sem grande convicção» [463].

Uma leitura menos atenta dá a entender que o conteúdo destes cadernos corresponde potencialmente a tudo, nada parecendo ter admissão reservada: trabalho literário em génese, descrições do quotidiano, lembretes, apontamentos de cartas, tudo sob o signo da adição insatisfatória e necessária [240] e este tudo às vezes descrito de maneira redutora:

É completamente inútil escrever este diário. Mais parece uma listagem dos telefonemas feitos e recebidos, jantares, nomes de pessoas, encontros e desencontros, e ainda algumas coisas correntes sobre os meus amores. Uma chatice, na verdade. Mas, de momento, se não o escrevo — não sei o que me aconteceria. O inferno suponho. O inferno de certeza. [464-465]

Esta descrição não faz jus, por exemplo, à circunstância de parte do trabalho literário de Al Berto encontrar nestes cadernos a sua génese, como se vê pelo exemplo seguinte:

<p>Saía comprar uma caneta e tinta permanente. Voltei para casa. Ouço os «Doors». O mal-estar provocado pela gastrite não me deixa fazer nada. Passo o dia prostrado, como se esperasse não sei bem o quê, o tempo escoá-se, a chuva miudinha incomoda-me, vou tentar dormir um pouco. Talvez não acorde.</p> <p>[6 de janeiro, sexta, Lisboa, <i>Diários</i>, 62]</p>	<p>passsei o dia prostrado, como se esperasse alguém. ouço o corpo doente latejar. o tempo escoá-se mais rápido fora do corpo. chove. o vento bate ferozmente nas persianas, cansa-me. tento dormir um pouco, seduz-me a ideia de nunca mais acordar.</p> <p>[<i>O Medo</i>, 1.ª ed., 401]</p>
--	--

Entre o registo diarístico e o texto que entra na primeira edição de *O Medo*, observa-se a rasura da ida e vinda e da compra de materiais

de escrita, enquanto se reforça a ideia de imobilidade; mesmo dentro de casa é acentuado o ensimesmamento do sujeito com a eliminação da referência à audição dos «Doors», que cede o lugar à escuta do próprio corpo doente. A contingência da patologia (uma gastrite) vê-se arredada pela alusão genérica a este corpo doente e, no fim, a possibilidade entrevista de não acordar é substituída pela atração que tal ideia lhe suscita.

Esta é então uma das formas da construção literária em Al Berto, a captura de um passo propriamente diarístico, que se vê despojado de circunstanciação particularizante e adquire uma definição estilizada de contrastes. Se o modo como os cadernos contribuem para o trabalho literário foi esquecido na redutora listagem citada atrás (telefonemas, jantares, pessoas e coisas correntes de amores), alguns dados não chegam sequer a entrar no registo dos cadernos: certos momentos de intimidade, mesmo que estritamente de natureza verbal [368, 496]; um sonho angustiante [373]; a vida a irromper e a não deixar ânimo para a referência circunstanciada, cingindo-se a descrição do sucedido a generalidades sumárias e impenetráveis [397, 466]; impressões de viagem que não ficaram suficientemente amadurecidas para serem registadas [488]; períodos de falta de força física que impedem a escrita [586]. Tudo isto sugere que, além de momentos de incapacidade, há zonas de pudor que não dão de comer a esta espécie de diário, mesmo que este necessite de alimento. E há ainda episódios radicais de destruição, como o mencionado na entrada de 5 de fevereiro de 1991 em cujo remate Al Berto escreve secamente: «Rasguei um caderno» [321].

Quer o crivo do que é objeto de atenção escrita quer a destruição do caderno insinua que o que fica poderia ser lido, publicado. É verdade que nenhum conteúdo sistemático destes sete cadernos passou por cópia datilografada, etapa habitual no *modus faciendi* de Al Berto quando preparava um texto para publicação [257, 326]. É verdade também que, diferentemente do primeiro diário de Vergílio Ferreira (dirigido à mulher) ou do diário sob a forma de correspondência de Jorge de Sena com Mécia de Sena, o conteúdo destes cadernos não tem destinatário identificável. No entanto, disse Fátima Lopes, a responsável pelo Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, que o espólio de Al Berto se destacava pela maneira organizada como tinha

chegado à Biblioteca Nacional. Estará esta verificação em sintonia com o que escreve Al Berto a 18 de fevereiro de 1984?

E se a morte me indicasse que chegaria? Tudo se tornaria mais fácil, arrumaria com tempo os meus papéis, distribuiria os meus livros e discos, escreveria as últimas vontades, deitaria fora muita coisa, e sentar-me-ia à espera. [94]

Nesse mesmo ano um pouco mais tarde diz estar a organizar os arquivos; pelo menos os cadernos dos anos 80 exibem sinais de revisão e o caderno de 1991 parece ter sido franqueado a texto escrito por mão alheia [369], o que poderia ser interpretado como um sinal de disponibilidade para partilha com outros leitores; e a irmã e Jean-Pierre Léger terão sido testemunhas da vontade de publicar os diários (de acordo com declaração de Golgona Anghel à *Time Out*).

Na ausência de outras indicações aparentáveis à expressão de últimas vontades, ficam registos de circunstancialidade e de intimidade que conservam sempre um aspeto intratável. Por isso, deixando de lado os traços mais íntimos, vejamos algumas marcas de circunstância: que *snack-bar* é aquele que fica no Restelo e cujo nome não é dado [49]? Quem é o Ricardo cujo apelido não é transmitido [50]? A que nome, a quem corresponde o diminutivo *Jé* [51]? Nós sabemos? Alguns sim, mas é certo que a maior parte dos leitores de hoje não sabe e à medida que o tempo for passando o número de desconhecedores irá aumentar. O efeito, portanto, é o de o leitor entrar na conversa sem apresentações, sem apoio, sem ponto de referência. Al Berto escreve para ele próprio ou para o caderno e nós aparecemos como se fôssemos lá de casa, como se soubéssemos o que ele sabe.

Há, no entanto, momentos em que esta ficção de paridade se desfaz. Um desses momentos talvez se manifeste no último caderno, quando na entrada de 27 de abril de 1997, Al Berto refere o dia anterior e a visita do capelão, que vinha «trazer a palestra do domingo». O escritor reproduz o início dos Atos dos Apóstolos 9, 26-31 e abrevia o resto com um «etc.». Pouco depois, assinala o princípio da primeira epístola de S. João, acrescentando outra vez «etc.»; por fim, faz referência ao Evangelho segundo S. João 15, 1-8, transcrevendo o início e reduzindo a continuação

a reticências [578-580]. Em cada um destes três casos, Al Berto introduz uma remissão para a folha dominical do serviço religioso do Hospital dos Capuchos, onde estava internado, o que permitiria suprir a redução dos três trechos bíblicos. A primeira remissão é: «(etc. no anexo, Folha Dominical)», o que se articula com a condição de *scrapbook* deste caderno; já a segunda e terceira remissões, menos indicativas, têm uma dimensão injuntiva: «(etc. Ler anexo F. Dominical)» e «(ver anexo, Folha Dominical =)». A quem diz Al Berto para ler e para ver a Folha Dominical? A ele próprio?, segundo a tipologia do lembrete, com recurso ao infinitivo verbal de que se serve no caderno de 1985: «não esquecer os óculos para o Manuel, e LOWRY» [240]. Ou dirige-se antes aos leitores desconhecidos, como se se tratasse de uma nota editorial, equivalente a «cfr.», «cf.», *vide* e afins? As circunstâncias de vulnerabilidade em que se encontrava nesta altura, a escrever com dificuldade e a não se reconhecer na própria caligrafia, complicam a interpretação segura destes passos.

Em dois outros momentos do caderno de 1991, um outro traço chama atenção. Na entrada respeitante a 8 de abril, quando se encontrava em Lisboa, recorda o que fizera antes, em Sines:

limitei-me a isso. pouco saí da área de Sta. Catarina. apenas para jantar no «Castelo» e uma outra vez no «Mexilhão» — de resto, só para comprar cigarros e beber um café — nos Galegos, perto do Castelo. [372]

Passado pouco mais de uma semana, a 17 de abril, assinala no mesmo caderno: «Fui ao Centro Cultural buscar a carta do J. P. — tomei café e comi nos Galegos, junto ao Castelo [...]» [379].

«Os Galegos» era a expressão por que era conhecido Benjamim Rodrigues da Silva e a sua família, que se instalaram em Sines em meados do século xx, tendo aberto a pastelaria Vela d'Ouro em 1970, perto do castelo. Devido ao facto de o patriarca da família ser natural de Mangularde, ele e os seus eram tratados no Sul como os Galegos. Apesar do nome oficial daquele estabelecimento, também a pastelaria ficaria conhecida por «Os Galegos». Evidentemente, a designação não é novidade para Al Berto, que regressa a Sines depois do 25 de Abril, como não é novidade para ele

que os Galegos ficam ao pé do castelo. O mais provável é mesmo ser a nós que ele diz serem os Galegos aquela pastelaria junto ao castelo. Talvez seja connosco que ele está a falar⁴.

Já em relação a Fernando Pessoa, a ideia implantada de que a sua obra é sobretudo inédita contribui para que perguntas sobre a interlocução dos papéis do espólio nem sequer cheguem a ser formuladas. Contudo, perguntas deste género terão alguma pertinência, em especial no contexto do que poderia chamar-se a matriz platónica da obra e dos escritos pessoanos. Vejamos, para já, algumas questões ocasionadas por prática editorial recente e pelo conceito de fragmento.

⁴ No encontro onde uma versão deste texto foi apresentada, Osvaldo Silvestre expressou reservas à sugestão de que momentos discursivos do tipo que assinalo na conclusão pudessem equivaler a uma autorização de publicação. A alegada equivalência imporia que para cada trecho do diário precisássemos de contar com a identificação de momentos discursivos afins, sob pena de o fluxo diarístico só poder vir a lume em parte. Concorrendo com estas reservas, também por isso creio que a questão da publicabilidade é, do ponto de vista coletivo, de natureza legal e, do ponto de vista individual, de natureza moral. Enquanto só no campo legal e no campo moral se pode encontrar uma resposta pragmática à terceira pergunta deste texto, julgo que há matéria, sem fito editorial prático, para se inquirir ao longo dos diários sobre a variabilidade da posição do sujeito da escrita em relação ao acesso de terceiros a essa escrita.

III

PERDAS E REENCONTROS

1 — A EXISTÊNCIA DE FERNANDO PESSOA

Além da leitura de inéditos e da revisão de decifrações correntes, em publicações que se sucedem a ritmo rápido, há sobretudo três contributos relevantes de Jerónimo Pizarro para a edição de Pessoa: a tentativa de definição de conjuntos, que funcionam como sinédoque do espólio pessoano, alternativos ou complementares aos conjuntos consagrados; o empenho na integração editorial de copiosos dados exogenéticos, visíveis em especial no uso feito da biblioteca particular do poeta, tanto nas espécies conservadas como no que, não estando preservado na sua integridade, é passível de ser reconstituído; a inclusão de imagens de documentos nas edições, não a título ilustrativo, mas como parte delas integrante. O livro *Pessoa Existe?*, que reúne textos publicados entre 2004 e 2012, além de alguns inéditos, está sobretudo ligado à parte da atividade filológica de Jerónimo Pizarro desenvolvida na órbita dos volumes que preparou para a edição crítica de Fernando Pessoa com a chancela da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, antes, portanto, das publicações da Tinta-da-China [Pizarro, 2012a]¹. Entre eles, os que mais contribuíram para *Pessoa Existe?* são *Escritos sobre Génio e Loucura*, de 2006, e o *Livro do Desasocego*, de 2010. Apesar de algumas peças compiladas neste livro conterem marcas que poderiam indicar a origem oral de certos textos, apresentados inicialmente em congressos, o estilo escrito de Jerónimo Pizarro algo deve a uma matriz coloquial. Aliás, embora com tónicas diversas e tratando de diversos assuntos, os capítulos sucedem-se mais por variação do que por progressão, como se de uma conversa se tratasse. Nem a aparência de conversa se confunda com ligeireza, nem o facto de se tratar de uma compilação de trabalhos na origem dotados de autonomia leve o leitor a pensar estar perante uma coletânea avulsa destituída de uma tese. Há uma tese central e uma certa *gravitas*

¹ As indicações numéricas simples entre parênteses retos correspondem a páginas deste livro.

cordial no modo como a tese é apresentada. Bastaria este dado para fazer de *Pessoa Existe?* um acontecimento editorial, mas há mais. Há algumas questões particulares e uma questão geral. Começo pelas particulares.

As imagens desempenham um papel assaz relevante neste livro na medida em que permitem evidenciar a natureza materialmente fragmentária de muitos textos nele abordados. A exposição instrutiva, sempre presente, tem especial nitidez no capítulo 14. Mas fixemo-nos, para já, num motivo corrente no pensamento de Jerónimo Pizarro, o de que a obra de Pessoa coincide com os textos a que o espólio dá acesso, além dos textos publicados em vida. Como afirma na p. 171, «a grande maioria da sua obra ficou depositada em duas pequenas arcas». Um dos argumentos que invoca para a defesa desta ideia coloca-nos a todos, subscritores e adversários da ideia, perante um beco sem saída. Escreve Pizarro que «se não tivesse [...] sido publicado algum do material que o próprio [Pessoa] não publicou, a sua obra caberia num pequeno volume, mais reduzido do que o das suas traduções» [179]. Apetece exclamar, abusando de Browning, «If so, the less Pessoa he!». A questão não é sobretudo de foro quantitativo, Pizarro está ciente disso, mas de natureza qualitativa. Ainda assim não é possível sair de um *adynaton* paralisante: se não se tivesse até agora publicado parte do espólio que Pessoa nunca aceitou difundir em vida, não teríamos oportunidade de conhecer António Mora. Isto é assim mesmo, mas agora que conhecemos António Mora não podemos prescindir dele e, a não ser que queiramos cultivar uma atitude *amish* em relação a este assunto, o presente é o tempo em que os direitos do leitor preponderam sobre direitos morais do autor. Dito de outro modo: porque o tempo não recua não estamos em condições de dizer que aceitamos prescindir do que quer que entretanto nos tenha sido dado. A questão reside, parece-me, não nos absolutos «editar/não editar», mas no relativo «como editar».

Por motivos do mesmo tipo creio ser especulativa a forma da pergunta seguinte, mas não o seu sentido: «Que textos teria incluído ou excluído Pessoa numa dada publicação e sob que designação os teria reunido?» [173]. A forma não é satisfatória porque nela se invoca uma instância irrecuperável (Fernando Pessoa como sujeito de decisões), mas o sentido pode ser bondoso se, como sugere Pizarro, por «Pessoa» entendermos os papéis do espólio. O que nos leva a tomar o espólio como o conjunto de conjuntos

possíveis e, não por acaso, o autor tem sido talvez o principal promotor de publicações que propõem conjuntos novos para textos já conhecidos (mesmo que às vezes isso implique a repetição destes textos em mais do que um conjunto verosímil). A título de ilustração, é uma percepção mais fina dos conjuntos que o leva a falar de uma tendência inflacionária na constituição de várias edições do *Livro do Desassossego* e que esteve na base da edição que propôs desta «obra» [273].

A definição dos conjuntos, entretanto, só pode ser realizada depois de decifrados os documentos e uma das dificuldades mais notáveis no caso do espólio de Pessoa tem a ver precisamente com a decifração. Em relação a este assunto, Pizarro deixa avisos para que o editor não se iluda com o que lhe é mais familiar. Assim, o nome «Nietzsche» não terá sido corretamente lido num dos escritos sobre génio e loucura porque não é tão frequente como outro apelido, de ocorrência menos incomum em textos pessoanos por exemplo atribuídos a Campos ou Caeiro: «Whitman». Aliás, como o nome «Whitman» aparece no parágrafo anterior àquele em que se terá dado uma decifração equivocada [236-7], «Whitman» seria portanto uma *lectio facilior* e «Nietzsche» uma *lectio difficilior*, para usar os termos correntes na crítica textual tradicional (o que, diga-se de passagem, mostra como o vocabulário conceptual da crítica textual antiga pode ter aplicação na aproximação a espólios modernos). No entanto, Pizarro, que é um dos melhores decifradores do cursivo de Pessoa, não dá pistas sobre a maior ou menor plausibilidade paleográfica de cada uma destas decifrações e, assim, o primeiro ponto de referência para a letra pessoana persiste em ser o discreto artigo que Luís Prista escreveu há duas décadas: «Sombras e sonhos na fixação de quadras de Pessoa» [Prista, 1998; cf. também Pittella, 2017]. No mesmo sentido, numa carta de Álvaro de Campos a Marinetti mencionam-se dois autores pertencentes à ascendência intelectual do heterónimo. O primeiro é Whitman e o segundo, que foi lido por Richard Zenith «Nietzsche», será mais provavelmente «Blake», segundo Jerónimo Pizarro, porque Pessoa costuma referir-se a Whitman e a William Blake como precursores do verso livre [238-9]. Mas de novo o argumento baseado na *scripta* pessoana fica apenas dependente de imagens mais ou menos ampliadas e o complicado traço cursivo de Pessoa, com contrações violentas, carece de explicação (o dígrafo «Bl» em «Blake» ganhava em ser

mostrado a par de outras ocorrências do nome, um pouco à semelhança do que Pizarro faz com a exposição de folhas com marcas de água iguais). As imagens, que abundam neste livro e têm uma função persuasiva inestimável, não me parecem um argumento suficiente neste aspeto.

Chegado a uma decifração considerada satisfatória, pode o editor sentir o impulso de emendar o texto de Pessoa. Este impulso ocorre mais vezes do que o leitor poderia imaginar na medida em que os textos conservados no espólio são maioritariamente incompletos (no sentido material do termo — porque apresentam lacunas ou variantes múltiplas sem que tenha havido escolha da lição que prepondere sobre as demais; no sentido comunicacional do termo — porque não chegaram a ser publicados). Embora haja ocasiões em que o texto lido sugere a necessidade de se proceder a emendas, importa apurar até que ponto se trata de um texto que trai o que Pessoa pensava escrever ou se, não o traindo a ele, trai as nossas expectativas. A emenda deve ser feita no limite, advoga Pizarro, ou porque, como diz na p. 299, os textos são carentes de revisão ou porque houve distração manifesta (não fico seguro de que não se trate da mesma razão). À semelhança do que sucede com a decifração, emendar não é uma tarefa fácil, mas Pizarro não defende a necessidade de uma edição diplomática aplicada universalmente. Mais uma vez, as ilustrações que abundam nas edições Pizarro permitem em casos especiais medir a distância entre o texto documentado e o texto editado. E, no presente livro, o capítulo 14, que trata de emendas, é claro e convincente.

Após a decifração e eventual emenda dos textos que o constituem, é vital para Pizarro não eliminar os traços de incompletude e do carácter fragmentário dos testemunhos, pois o trabalho editorial corresponde a trabalhar com o que é e não com o que podia ter sido [45-46]. Para fazer jus a estes traços e para evitar excessos idealistas, o autor sugere (e põe em prática) uma espécie de via média entre o fac-símile exaustivo e a sobre-edição [182]. Mas estes pontos extremos não têm o mesmo valor, pois, se Pizarro recorre de vez em quando ao fac-símile, a sobre-edição é sempre contestada, sendo as razões para a rejeição explicadas no capítulo 11. A contestação baseia-se na defesa de uma prática de sentido problemático, «deseditar», que Isabel Lourenço recentemente vinculou a propostas de Randall McLeod, que me parecem em parte demagógicas, na medida em

que admitem como possível e desejável a supressão da mediação editorial («My enemies are editors — or anyone who stands between the modern consumer and the artist» [Lourenço, 2009: 230; cf. Zalewski, 1997]). Pizarro, diferentemente, escreve sobre «deseditar» a partir de Noel Polk, que por sua vez se funda em James Merriwether. Deseditar é em *Pessoa Existe?* uma atividade de retorno a uma forma anterior, destinada a compensar os efeitos nefastos provocados pela sobre-edição, esta última tomada como a tentativa de criar editorialmente textos ou obras inexistentes.

Concordando com qualquer doutrina que evite cosmetizar fragmentos e afins, há um lado da atividade editorial que creio ser aqui um tanto deixada na sombra e que pode ser esclarecida com uma citação da p. 127: «O nome de FitzGerald só apareceu nas edições posteriores [...] de 1868, 1872 e 1879, que não superaram nem substituíram as anteriores.» Do que Pizarro escreve fica às vezes a impressão contrária de que as edições superam e substituem outras, o que acontece idealmente, mas no circuito bibliográfico nem por isso: as edições acrescentam-se a outras. De certa maneira, o conceito de «des-edição» supõe um conceito plástico de texto, desenvolvendo-se por seu intermédio a analogia entre estabelecimento de textos e restauro de pinturas, esculturas, igrejas, etc. Esta analogia não é convincente, pois no domínio das artes plásticas objeto e objeto restaurado são coincidentes, enquanto no caso dos textos a edição é independente do suporte material e da sua inscrição. Por isso, não podendo existir de facto no caso de objetos tridimensionais, há restauros coexistentes e concorrentes de textos literários, o que pode tornar equívoco falar de retorno no domínio textual.

Algumas das mais interessantes propostas de Pizarro correspondem a um ideal comunitário que nem sempre me parece realizável. A este respeito, reconheço a importância da defesa do trabalho em equipa, o qual permite identificações de documentos progressivamente mais finas, decifrações e ajustamentos de decifrações de outro modo mais difíceis ou mesmo impossíveis. Corresponde isto a uma espécie de tomada de consciência de pertencer a uma cadeia de colaboração, que foi estimulada intensamente por Pizarro. Tal cadeia pode ver-se a propósito do texto «Crónica da vida que passa»: Pedro Sepúlveda, que agradece a Jerónimo Pizarro (a indicação de um texto até então tomado como parte de uma carta), que agradece a

José Barreto (que foi o primeiro a propor a identificação do texto em causa como o remate de uma «Crónica da vida que passa») [252]; e também se vê quando o autor aposta na cadeia de colaboração disciplinar: a interação de disciplinas como a codicologia, a paleografia, a linguística e a história é justamente mencionada [276]. Neste particular, do ponto de vista dos aspetos físicos, a bibliografia material parece ser a área cujos contributos mais frutificaram em *Pessoa Existe?*, em medida muito especial no cativante capítulo 13 e na análise de marcas de água como instrumento de datação conjetural [cf. 277-80].

Embora o trabalho de equipa não se confunda com colaboração universal, do mesmo modo que a interação disciplinar corresponde à ativação de *certas* disciplinas (de resto, hierarquizadas), estes são dois princípios que permitem refletir maduramente sobre as perguntas em vez de lhes serem dadas respostas precipitadas. De resto, uma tónica do livro de Pizarro é sugerir que se adiem respostas, como se pode ver quando explica: «Fernando Pessoa — génio ou louco? Para não responder a esta pergunta [...] dei à estampa os dois tomos que compõem o volume VII da Edição Crítica de Fernando Pessoa: *Escritos sobre Génio e Loucura* (2006)» [57]. Dar resposta está por, a título de exemplo, «fazer sínteses» e «interpretar». De facto, na senda de Georg Rudolf Lind, Pizarro advoga que só depois de haver um conhecimento completo do espólio pessoano nas suas diferentes manifestações é que estaremos em condições de perceber qual é o Pessoa essencial e de fazer antologias [61]. Em abono desta ideia, Pizarro furtou-se durante um tempo considerável a fazer antologias — formato indutor da ideia perigosa de que conhecemos suficientemente o autor antologiado — e colocou reticências a coleções como *Obra Essencial de Fernando Pessoa*, dirigida por Richard Zenith, a que se poderia somar a recente *Pessoa Breve*, da responsabilidade de Zenith e Fernando Cabral Martins, em ambos os casos com a chancela da Assírio & Alvim. Apesar de julgar perceber o que move Pizarro neste particular, tenho, por um lado, dificuldade em acreditar na existência de uma régua universal que determine quando é que os textos de um autor estão suficientemente conhecidos; e, por outro, dado o movimento perpétuo do trabalho editorial e interpretativo, prefiro a opinião do próprio Pizarro quando diz «nunca nos será possível lê-lo [a Pessoa, ao seu espólio] e conhecê-lo em absoluto» [259]. Neste enquadramento, não me parece

possível (e se fosse possível duvido que fosse desejável) decretar acerca da obra de qualquer autor o ponto a partir do qual já poderiam circular seletas e reduções interpretativas. Mas Pizarro, sem evidentemente indicar a data que não pode indicar, faz a história do futuro ao dizer que só nos poderemos aproximar do *corpus* pessoano «de uma forma mais definitiva e consensual após várias décadas de escrutínio por parte de críticos e editores» [318]. A atividade editorial que tem promovido na Tinta-da-China sugere que, na visão dele, esse tempo chegou para vários núcleos da obra pessoana, não sendo por acaso que a contracapa do recente *Ler Pessoa* o apresenta como «o livro-síntese» [Pizarro, 2018].

No que diz respeito à dimensão mais técnica da atividade editorial, a decifração, estou convencido de que este tempo tem vindo a chegar, a velocidades diferentes, para a maior parte dos papéis de Pessoa. No entanto, porque a edição não se esgota na técnica e tem, pelo menos, uma componente teórica (visível nas diferentes noções de texto que subjazem a diferentes edições de Pessoa), além de ter uma componente comercial, duvido de que o consenso e a forma definitiva sejam alcançáveis. Julgo mesmo que seria empobrecedor caso a componente teórica fosse rasurada a troco de um consenso utilitário sobre a forma do texto pessoano. Já em relação à segunda componente, apesar do meu posicionamento liberal nestas matérias, subscrevo a chamada de atenção que Pizarro faz sobre a propriedade intelectual no campo das edições [62]. Urge fazer uma reflexão sobre *copyright* editorial (desde a decifração à organização de materiais, entre outras facetas do problema) para prevenir apropriações que, no mínimo, só devem poder ser consentidas com indicação de proveniência das soluções adotadas. Independentemente de haver ou não sintonia total com as posições de Pizarro nos assuntos antes mencionados, todos eles são relevantes e justificam reflexão.

Pelo menos de maneira avulsa deve chamar-se a atenção para outros méritos deste livro. Por exemplo, ao fazer a ligação infrequente entre doutrina e prática editorial, Pizarro convoca a noção de campo bibliográfico, cunhada por Ivo Castro e Maria Ana Ramos, para defender a necessidade, que entretanto satisfaz, de realizar uma edição crítica do *Livro do Desassossego* [261, 281]. Refira-se também a explicação sobre a natureza genética da edição que preparou desta obra, não apenas porque inclui um

aparato onde são registadas as variantes autorais no processo de elaboração de cada texto, mas porque dispôs cronologicamente o próprio corpo do texto. Por isto, a edição corresponde também à tese de que *O Livro do Desassossego* foi concebido e realizado em duas fases diferentes, entre 1913 e 1920 e entre 1929 e 1934, como já tinha sido intuído por Jorge de Sena, o qual, a respeito da mudança de índole na figura autoral responsável por este conjunto de escritos, fala da transformação de um simbolista e esteticista num grande modernista [Sena, 1982, I: 198]. Nestes termos, Vicente Guedes é uma figura do período pós-simbolista e Bernardo Soares uma figura maior do período mais produtivo do *Livro do Desassossego*, já à volta de 1930. Noutro âmbito, sendo um dos grandes responsáveis por recentes estudos da biblioteca pessoana enquanto instância exógena para a leitura da obra pessoana, Pizarro não deixa de mencionar as relações de proximidade existentes entre certos livros presentes na biblioteca e alguns escritos de Fernando Pessoa (que, de resto, por vezes se encontram nos próprios livros) [140-1].

Há muitas razões para considerar não só oportuna como relevante a publicação de *Pessoa Existe?*: porque é muito raro encontrarmos no mercado livreiro português publicações inteiramente consagradas à crítica textual; porque ele contém a defesa de boas práticas cultivadas num campo disciplinar que ganham um eco renovado graças ao impacto que hoje o autor tem na bibliografia portuguesa; porque justifica bem a necessidade de não darmos os autores clássicos, de que Pessoa é exemplo, como garantidos; porque, ao defender certas ideias que não são consensuais, mostra como a reflexão sobre edições é uma prática mais exigente do que fazer listas de palavras bem decifradas e mal decifradas.

Vejamos agora a questão geral que pode ser extraída do livro.

Como pode suceder numa conversa, além de referências nominais a certos autores, surgem expressões que denunciam as vozes daqueles com quem Pizarro dialoga imaginariamente nestes textos. Um exemplo ocorre na p. 255, a propósito das dificuldades de atribuição autoral quando subsistem diferentes versões de um determinado texto de Pessoa: «O que resulta difícil de determinar num caso destes, em que temos um texto publicado em vida de Pessoa e uma cauda de cometa de textos preparatórios». Pizarro recorre aqui ao vocabulário metafórico usado por Luiz

Fagundes Duarte no artigo «Texto acabado e texto virtual ou a cauda do cometa» [Duarte, 1988]. A par de outras vozes de reconhecimento mais ou menos viável, a que me parece fundamental para o entendimento da tese deste livro é a de Ivo Castro. A afirmação-chave, que é uma pergunta e que dá título a este volume, reproduz o título do capítulo 9, «Pessoa Existe?», e na p. 175 deste capítulo Pizarro faz a pergunta e dá a resposta: «Pessoa existe? Nos seus papéis, nos seus fragmentos.» Foi Ivo Castro quem fez a declaração programática em 1990: «Pessoa existe nos seus papéis» no *incipit* do breve texto introdutório de *Editar Pessoa* [Castro, 1990: 11]². *Pessoa Existe?* sugere que a reflexão associada a estas questões inclui uma defesa da noção operatória de fragmento em três planos gerais. Em primeiro lugar, os textos hoje canónicos de Fernando Pessoa, mesmo os publicados em vida, ganham em ser entendidos à luz de todos os testemunhos subsistentes, frequentemente fragmentários (apesar das polémicas editoriais transatas em torno da obra pessoana, isto parece hoje um dado adquirido). Em segundo lugar, há outros textos situados, digamos, nas margens do sistema pessoano que devem ser tratados com dignidade semelhante, se não igual, à das peças do cânone (por exemplo, muitos dos escritos sobre génio e loucura). Por fim, além de a identidade da obra pessoana ser fragmentária porque emana de um espólio constituído por papéis fragmentários, está também vinculada a um programa intelectual em que o fragmento faz parte da sua identidade.

O segundo plano representa sobretudo uma ampliação do primeiro, de acordo com a ideia inclusiva de Foucault de que tudo deve entrar numa obra completa, até o recado para a mulher-a-dias (ideia inclusiva, certo, *ma non troppo* porque o próprio Foucault, tendo determinado no seu testamento que não autorizaria a publicação de inéditos, a ela se esquivava). O terceiro plano representa um ensaio de leitura forte da literatura pessoana e não será por acaso que Pizarro defende a conveniência de se ter feito uma nova edição do *Livro do Desassossego* para dar a oportunidade de aparecerem novos leitores fortes.

² Na linhagem da pergunta «Pessoa existe?», Pizarro assinalou recentemente o papel de um estudo muito interessante de Leyla Perrone-Moisés («Pessoa *personne?*», *Tel Quel*, 60, pp. 86-104) que, na matéria aqui em apreço, me parece de incidência marginal [2018: 14-18].

Vale a pena questionarmo-nos sobre os motivos por que sente Pizarro a necessidade de introduzir um *ralentando* na declaração de Castro, começando por converter a afirmação em pergunta, e, sobretudo, por que razão sente a necessidade de acrescentar a menção expressa de «fragmentos». A minha impressão é que se trata de uma especificação de «papéis» e não de uma adenda aos limites semânticos desse termo.

Para testar a validade desta impressão, considerarei três sentidos da palavra «fragmentos» que é útil articular com aqueles planos antes enunciados. Nesta série de sentidos, foram-me úteis listas de significados associadas ao substantivo, e mais ou menos explorados, por Manuel Gusmão [2003], Fernando Cabral Martins [2003] e Pedro Eiras [2008].

No primeiro sentido, algo híbrido (e que interessa aos planos 1 e 2 atrás indicados), podemos pensar na condição incompleta do suporte e ou na condição incompleta da inscrição de muitos escritos pessoanos residentes no espólio da Biblioteca Nacional e noutros lugares. Trata-se, se quisermos conjugar o plano material e o plano textual, de bocados de papel com textos inacabados.

Há uma certa tendência para a exaltação deste sentido, mas em boa verdade ele está muito longe de ser um traço particular do espólio pessoano e, pelo contrário, parece constituir uma característica muito presente nos testemunhos de outros escritores. A título de ilustração, não é por acaso que já há mais de 20 anos vários especialistas se reuniram para falarem de formas de inacabamento em escritores tão diferentes quanto Stendhal, Flaubert, Proust, Kafka e Valéry [Hay, 1986]. Atributo frequente dos arquivos de escritores modernos, o caráter fragmentário da escrita e ou do suporte que a acolhe parece um denominador comum que só pode ser analisado com vista à perceção de especificidades deste ou daquele autor através de estudos comparados de espólios. O melhor exemplo que conheço desta perspetiva comparatista é o estudo de Dirk Van Hulle *Textual Awareness*, sobre as últimas obras de Joyce, Proust e Thomas Mann [2004] e, em âmbito sensivelmente distinto, *Mediación Editorial. Sobre la vida póstuma de lo escrito*, de Jerónimo Pizarro [2012b], é um livro que toca questões afins e inclui reflexão sobre Pessoa. Entre parênteses, tenho dúvidas — quanto a este prisma comparatista — de que se tenha chegado a uma definição nítida de campo e a uma prática a ele adstrita que tenha

potencial de desenvolvimento, mas acredito que os estudos quantitativos possam animar esta possibilidade talvez a curto prazo. Já no caso da questão em apreço, e tendo em conta as lacunas na nossa bibliografia sobre esta matéria, não julgo, com os dados de que dispomos, que haja algo de essencialmente notável no caso pessoano e portanto não será por esta via que se implanta uma leitura forte da sua obra.

O segundo sentido a dar à palavra «fragmentos» (relacionável com o plano 2) é mais complexo.

Mesmo quando estamos na presença de textos de Pessoa acabados e publicados em vida, um número significativo terá de ser considerado «fragmentário» na medida em que é apresentado como parte de um conjunto maior. Alguns dos casos mais nítidos deste tipo de fragmentariedade, digamos, sintagmática encontram-se no conjunto intitulado «De um cancionero», uma «recolha de poemas soltos», segundo Fernando Cabral Martins [Pessoa, ed. Martins, 1998: 253]; mas vê-se em especial nas séries «De 'O Guardador de Rebanhos'», «Dos 'Poemas Inconjunctos'» ou nos poemas «O Oitavo poema de 'O Guardador de Rebanhos'» e «O penúltimo poema», todos atribuídos a Alberto Caeiro; ou no conjunto «Odes. Livro Primeiro», de Ricardo Reis; ou evidentemente no «Trecho do Livro do Desasocego» e depois n'«outro trecho do Livro do Desasocego», ambos publicados em 1929.

O que está aqui em causa é a formalização de textos pessoanos como sinédoques, unidades que se apresentam como partes acabadas de todos que não são dados a conhecer na íntegra e cuja existência só pode ser imaginada através das partes dadas a conhecer: há outros poemas do «Cancioneiro», do «Guardador de Rebanhos», dos «Poemas Inconjunctos»; há outros livros das «Odes»; há outros trechos do *Livro do Desasocego*.

Duas observações rápidas a este respeito. Primeira: a pertinência deste segundo sentido de fragmento parece-me tão mais visível quanto se sabe que Pessoa estava suficientemente bem relacionado no meio editorial português para poder publicar bem mais do que publicou em vida. A parte invisível publicamente do «Cancioneiro», do «Guardador de Rebanhos», dos «Poemas Inconjunctos», das «Odes» e do *Desasocego* resulta, tanto quanto se pode perceber, de uma decisão individual. Trata-se de uma decisão que ocasionou, sempre ou durante um período significativo, um confronto entre

uma «realidade textual fragmentária e um persistente ideal de completude», na expressão de Fernando Cabral Martins [2003: 157; para uma leitura da tensão entre estes dois polos, cf. Sepúlveda, 2013; para uma leitura forte adversa ao encarecimento do primeiro polo, apreciado em geral pela bibliografia pessoana, cf. Feijó, 2015]. Segunda observação: se esta amostra anterior tem algum significado, a segunda aceção de «fragmento» parece quadrar especialmente bem ao programa da poesia de Caetano no que tem de *credo* na coisa, mais do que em conjuntos de coisas. Este dado não é indiferente ao que procuro dizer através da convocação do terceiro sentido de «fragmento».

Depois das relíquias do espólio (sentido 1) e de peças órfãs de conjuntos totalizadores (sentido 2), o terceiro sentido é o do reconhecimento de uma poética do fragmentário, em coerência com o terceiro dos planos referidos atrás. A leitura forte que admito possa ser construída a partir daqui tem no livro de Jerónimo Pizarro um protagonista. Esse protagonista é «O homem de Porlock», o ensaio publicado por Pessoa no n.º 2 de *Fradique* e que contém uma leitura do relato feito por Coleridge acerca da gênese do poema Kubla Khan.

Este relato da gênese entronca numa tradição em que a função veicular da mente do escritor mantém um nexa mais ou menos perturbado de causalidade com a respetiva produção literária. Tal tradição está bifurcada numa linhagem de textos com configurações próprias para a poética da completude (com nexa de causalidade tendencialmente menos perturbado) e noutra linhagem relacionada com uma poética da incompletude (no qual o nexa de causalidade apresenta um pendor mais perturbado). Na literatura portuguesa, a alegoria final do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, um tratado político escrito pelo infante D. Pedro e por frei João Verba, dá forma a uma visão que o sujeito teve de seis donzelas, sendo esta visão que o leva a concluir a obra. Não fosse esta visão animadora, a obra ficaria incompleta. Perfeito se apresenta igualmente o chamado hino de Caedmon (c. 657-684), o poeta anglo-saxão, que, segundo o relato de Beda na *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, era um camponês iletrado até ao dia em que adormeceu e em sonho viu um homem que se lhe dirigiu e o convidou a que lhe cantasse alguma coisa. Apesar de Caedmon lhe ter respondido que não sabe cantar, o estranho insistiu que ele cantasse acerca da Criação. E então

Caedmon começou imediatamente a cantar em louvor de Deus por meio de versos e palavras que jamais ouvira. Depois, tendo acordado, conservava na memória todas as canções que interpretara durante o sono e acrescentou a esses outros cantares dignos de serem entoados em louvor de Deus.

Do lado da poética do fragmentário, deparamos com um curioso exemplo num soneto do abade de Jazente (1719-1789). O soneto descreve a *elevatio mentis* interrompida por uma peripécia entomológica, que é cuidadosamente colocada no último terceto, o lugar habitual para a passagem da proposta de um problema para a sua resolução.

Às vezes se não durmo, o pensamento
Deixando o corpo sobre a cama quente,
Me leva mais ousado que prudente,
Dos Astros a medir o movimento.

Peso, calculo, meço, e observo atento,
Quantos globos encerra o Céu luzente:
Contemplo os Turbilhões, e finalmente
Me transporto até sobre o Firmamento.

Descartes lá descobro: e nesse espaço,
Que existência só tem na fantasia,
Também meus Orbes risco, e Mundos faço.

E eis que vem com mais certa Geometria
Uma Pulga, e me morde no cachaço;
Vou-me arranhar; e adeus Filosofia.

[Jazente, 1983, ed. Tamen: 113]

Com outra complexidade e tom menos ligeiro, o texto de Coleridge comentado por Pessoa também tem uma etapa em que o pensamento do sujeito deixa o corpo e outra em que intervém um interruptor.

Parafraseando o relato de Coleridge: no verão de 1797, o autor estava doente e retirara-se para uma quinta isolada entre as povoações de Porlock

e Linton. Tendo-lhe sido prescrito um analgésico, adormeceu quando estava a ler um passo de *Pilgrimage*, de Samuel Purchas. Por cerca de três horas o autor continuou a dormir (pelo menos no que diz respeito aos sentidos externos), tendo tido a forte impressão de poder ter composto pelo menos 200 a 300 versos, se é que se poderia chamar composição a um processo pelo qual as imagens se lhe apresentam como coisas, havendo ao mesmo tempo a produção, sem esforço consciente ou sentido, das expressões que lhes correspondem. Ao acordar, julgou lembrar-se do conjunto de versos na sua totalidade e rapidamente escreveu o que acabou por publicar. Mas tratou-se apenas de parte do conjunto total, pois a dada altura a escrita (ou a transcrição) fora interrompida pela visita de um homem de Porlock que o ocupou por mais de uma hora. Quando retomou a escrita, embora conservasse uma ideia geral do conjunto (do sentido geral da visão), com a exceção de uns 8 ou 10 versos esparsos, tudo o resto se tinha esvanecido como as imagens na superfície de uma corrente a que se lança uma pedra, mas sem recuperação da imagem refletida na superfície aquática antes do lançamento da pedra. O autor, de qualquer modo, procurou completar o que no início lhe fora dado. O poema propriamente dito é reproduzido de seguida a este relato introdutório.

O poema de Coleridge tal como se encontra publicado tem 54 versos (dos possíveis 200-300 no mínimo) e, não parecendo pertencer à aceção 2 de fragmento, assemelha-se mais a uma relíquia do que já não se recupera, fazendo mais sentido a aceção 1.

Curiosamente, preserva-se na British Library um manuscrito deste poema, acompanhado pela seguinte nota:

This fragment with a good deal more, not recoverable, composed, in a sort of Reverie brought on by two grains of Opium, taken to check a dysentery, at a Farm House between Porlock & Linton, a quarter of a mile from Culborne Church, in the fall of the year, 1797.

Vemos assim que a lembrança, mais ou menos criativa, de Coleridge se altera entre a data deste manuscrito e a data de publicação. De facto, e seguindo a ordem cronológica dos dois textos em apreço, outono passou

a verão, Reverie passou a sono profundo, uma disenteria converteu-se por eufemismo em indisposição ligeira, e o ópio tornou-se um analgésico [cf. Lancashire, 2010: 158-163]. Ignoro se Pessoa conhecia esta versão inaugural da génese de Kubla Khan, mas, se a conhecesse, imagino que não lhe viesse a dar muita atenção. Além de não manifestar nenhum tipo de interesse pela facticidade do relato, Pessoa por certo remeteria diferenças redacionais deste tipo para o gueto só frequentado por quem sofria da doença a que chamava «bibliografia»; e sabemos que a narrativa a que se refere da criação do poema pesou em Pessoa muitíssimo mais do que os versos de Kubla Khan. Isto apesar de se lhe ter referido como «um dos poemas mais extraordinários da litteratura ingleza» [Pessoa, 2013, ed Bothe: 100]. De resto, a leitura do relato é mais *ad sensum* do que *ad litteris*: Coleridge diz que, depois de o homem de Porlock ter saído, só se lembrava de 8 ou 10 versos esparsos, Pessoa amplia para 24 linhas.

O peso do que Coleridge diz acerca da génese e a irrelevância a que fica votada a maior ou menor verosimilhança deste relato não devem causar estranheza. A Pessoa interessam apenas questões textuais ou poéticas. Também não se estranhará que menos de um ano depois da publicação do ensaio sobre Kubla Khan, Pessoa faça o seu próprio relato genesiaco em escala ampliada. Assim, do mesmo modo que a versão final da introdução a Kubla Khan é publicada cerca de 20 anos depois da redação do poema, a carta sobre os heterónimos é redigida cerca de 20 anos depois do alegado nascimento de Caeiro e companhia. A alegada exclusão de processos volitivos conscientes é assinalada em Coleridge pela referência ao adormecimento, em Pessoa é marcada pela alusão ao facto de ter desistido de inventar um poeta bucólico. Depois segue-se, em dois planos, a superação pessoana em relação ao poeta romântico inglês: Pessoa redigira não um poema, mas uma série de poemas, e sobretudo sem interrupção — não há sinal de pulgas nem de visitas inesperadas. É também nestes termos que a carta de 13 de janeiro de 1935 dirigida a Casais Monteiro constitui uma interpretação triunfal (sobre a aproximação entre os dois relatos de criação, cf. Santos, 2000; Castro, 2014).

O triunfo impõe-se sobre lamentos como o que Pessoa fizera a Armando Cortes-Rodrigues quando diz em carta de 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, ed. Silva, I: 132]. Um tal triunfo é palpável em Caieiro e, como bem assinalou Pedro Eiras [2008], em especial no poema XLVII do *Guardador*:

Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
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 ideias.

A Natureza é partes sem um todo.
[...]

Claro está que se aplicarmos a doutrina de Caieiro à poesia que leva o seu nome, percebe-se bem que Caieiro não vê sempre o mesmo, nem da mesma maneira e que conseqüentemente o *Guardador de Rebanhos* não é redutível ao sentido do poema 47. Também por esta via, a leitura que Pessoa faz do homem de Porlock é redutora porque tem um impacto generalizante: não está em causa apenas o autor de *Mensagem*, mas «todos nós, artistas grandes ou pequenos», à semelhança do que Carlyle escreve, primeiro acerca de Shakespeare, mas depois de todos nós: «*Disjecta membra* are all that we find of any Poet, or of any man».

Seria interessante ver esta questão à luz do aplanamento verbal típico de momentos de retrospectiva interpretativa ou da consciência, mais ou menos precoce, de que um escritor detém uma voz reconhecível. A título de curiosidade, foi detetada a presença de 127 expressões fixas em *Kubla Khan* que se encontram na poesia de Coleridge até 1800, dado indiciador do reconhecimento de uma voz. Nos anos 30, enquanto leitor de si próprio, Pessoa olha para a sua obra dada a conhecer até então e destaca certas continuidades, colocando outras na sombra. Por exemplo, uma continuidade notável colocada na sombra é que a experiência subjetiva da

fragmentação é expressa através de formatos perfeitos. Por isso pode dizer-se acerca de Pessoa o que Beckett escreveu sobre Kafka: «What struck me as strange in Kafka was that the form is not shaken by the experience it conveys.» (Carta a Ruby Cohn, 17 de janeiro de 1962.) [*Apud* Van Hulle e Nixon, 2013: 101; cf., a este respeito as explicações de Pessoa, já em 1912, sobre o que entende por ideação vaga, subtil e complexa; Pessoa, 2000, ed. Martins: 42-43]. Esta tensão entre o aspeto do veículo verbal e o conteúdo semântico, entre a perfeição formal, bem documentada mesmo em experiências incoativas [cf. Ferrari, 2012], e a descoincidência dilacerante são uma marca maior da obra pessoana. Creio que a exploração da tensão de que falo pode fundamentar novas leituras fortes da escrita de Pessoa. Com este fim em vista, seria bom testarmos nos estudos de espólio, que não podem senão continuar, se o fragmento aparente não obedece a um tipo de construção à espera de ser reconhecido.

A propósito de construção, esta faz-se por tentativas e erros, além de erros que parecem escapar às tentativas. É o assunto do próximo capítulo.

2 — ERROS DE AUTOR

É um lugar comum de manuais de crítica textual tratar o erro como uma característica típica senão mesmo exclusiva dos agentes de transmissão das obras literárias: copistas, tipógrafos, compositores, revisores. Os erros aconteceriam, portanto, depois de o autor atuar. Mas se, como lembra Aurelio Roncaglia, «o copista é um homem: e como, qualquer pessoa, está sujeito a errar» [Roncaglia, 1975: 96], deste tipo de verificação não pode ficar excluído o autor. Por isso, interessa recuar até ao que pode ser apurado do processo de elaboração do texto de modo a pôr em destaque que os erros podem ocorrer e ocorrem por responsabilidade do autor, que é tão humano quanto o copista.

O assunto deste capítulo não costuma ter um lugar de destaque em manuais de crítica textual, encontrando-se como que entalado entre as falhas de transmissão e as variantes de autor. Alberto Blecua dedica-lhe apenas um parágrafo e duas notas de rodapé [1990: 121-22] e há mesmo quem vote o assunto a um desprezo algo surpreendente. É o caso de Miguel Ángel Pérez, que declara ser conveniente partir da premissa de que o original estava isento de erros, de que no original não há possibilidade de erros [1997: 32]. Deixarei, para já, de lado o conceito de original, cuja complexidade contrasta com o uso expedito a que costuma ser prestado, e faço notar que os manuais mais recentes publicados em língua portuguesa parecem transmitir um posicionamento diferente do assumido por Miguel Ángel Pérez. Nos *Fundamentos da Crítica Textual*, Barbara Spaggiari e Maurizio Perugi abordam esta matéria na rubrica «Erro autoral» [2004: 95-97] e quanto a César Nardelli Cambraia, na *Introdução à Crítica Textual*, publicado em 2005, o tópico aqui em análise aparece tratado na secção «Tipologia dos erros» [2005: 84-85]. Embora só lhe dediquem um par de páginas, tanto Spaggiari e Perugi como Cambraia seguem bem a tradição que faz a apologia da manutenção dos erros autorais na edição crítica de uma qualquer obra. Ao mesmo tempo, tanto Spaggiari e Perugi como

Cambráia atribuem papel de relevo à reflexão que foi desenvolvida por Celso Cunha sobre esta matéria. Com efeito, os autores italianos começam a rubrica por citar o artigo do filólogo brasileiro «Ligeiras observações sobre a tipologia dos erros ou variantes em crítica textual», publicado no *In memoriam Vandick Londres da Nóbrega* (Rio de Janeiro, SEPE, 1985, pp. 47-58). Em relação a Cambráia, o que diz baseia-se exclusivamente noutro artigo de Celso Cunha, versão do anterior publicada em Portugal no mesmo ano [Cunha, 1985].

Como o ascendente comum ao posicionamento destes dois manuais sobre a matéria da presente lição remonta ao pensamento de Celso Cunha, é com o filólogo brasileiro que faz sentido prosseguir. Importa desde já sublinhar que a sua reflexão em torno deste assunto é explicitamente apresentada como preliminar (trata-se de ligeiras observações, breves considerações) e depende da doutrina dos *Principi e applicazioni di critica testuale*, de Aurelio Roncaglia. Há, entretanto, nas considerações de Cunha uma novidade formal relativamente ao livro de Roncaglia: a proposta de uma tipologia de erros autorais, a qual, embora incipiente, é útil para a categorização do fenómeno:

- a) Erros causados por distração;
- b) Erros causados por defeito de memória;
- c) Erros causados por limites de cultura;
- d) Erros de tradução;
- e) Erros de citação. [Cunha, 1985: 418]

Estamos perante uma tipologia heterogénea, que categoriza condicionalismos [c] limites de cultura, causas [a] distração; b] defeito de memória] e modalidades de apropriação [d] tradução; e] citação]. A discutível heterogeneidade da tipologia fornece um bom ponto de partida para nos aproximarmos, não só das circunstâncias em que o editor deve emendar o erro e daquelas outras em que está obrigado a conservá-lo, mas também de aspetos relacionados com a própria elaboração do texto.

Em relação aos erros de autor categorizados por Celso Cunha que justificam o respeito conservador por parte de quem tem de estabelecer o respetivo texto crítico, é o erro causado por limites de cultura do autor

que fica por exemplificar claramente. Por isso, principio a exposição de casos com um erro deste tipo, que retiro do romance *Aparição*, de Vergílio Ferreira. No capítulo 4 deste romance, o narrador-protagonista fala do prodígio da revelação comunicado pelas mãos de uma menina, Cristina, que toca piano. E depois de se lembrar do recital doméstico a que em tempos tinha assistido emocionado, o narrador dirige-se no presente à menina com um pedido. O trecho iniciado por este pedido pode apresentar diferenças resultantes da edição que o leitor estiver a usar (os realces a cinzento evidenciam essas diferenças):

Toca uma vez ainda, Cristina. Agora, só para mim. Eu te escuto aqui, entre os brados deste vento de Inverno. Chopin, *Nocturno n.º 27*. Ouço, ouço. As palmeiras balançam no teu jardim, a noite veste-se de estrelas, adormece na planície.

(1.ª ed., [1959], p. 40)

Toca uma vez ainda, Cristina. Agora, só para mim. Eu te escuto aqui, entre os brados deste vento de Inverno. Chopin, *Nocturno n.º 20*. Ouço, ouço. As palmeiras balançam no teu jardim, a noite veste-se de estrelas, adormece na planície.

(9.ª ed., 1974, p. 36)

Além do acrescento de uma vírgula a seguir a «Eu te escuto» e da maiusculação de «Inverno» no texto da direita, interessa sobretudo pôr em relevo a mudança na identificação da peça de piano a que se faz referência: *Nocturno n.º 27* de Chopin, na 1.ª edição; *n.º 20*, na 9.ª. A explicação para tal diferença é dada pelo próprio autor no seu diário público *Conta-Corrente (1969-1976)*. Aí fala da circunstância de no livro de Português para o 6.º ano de Ciências surgir um trecho da *Aparição* onde se fala do *Nocturno n.º 27* de Chopin. Mas, continua, a partir da 5.ª edição indica-se o *Nocturno 20*, o que lhe suscita esta explicação em fraseado *staccato*:

A Dorinha, a quem dedico o livro [...] tocava um nocturno de que eu muito gostava. Pedi ao pai que soubesse que nocturno era. Um dia ela tocava-o diante de mim e o pai perguntou. Ela vira a folha, olha a capa: «É o n.º 27.» Ficou o 27. Mas um dia a Alice, mãe da Dora, ouve a mestra da pequena tocar o nocturno. Diz: «É o nocturno n.º 27.» «Que disparate», diz a senhora, «Chopin só escreveu vinte nocturnos.» Um dia ouço na rádio o nocturno em questão.

Dão-lhe o n.º 20. E da quinta edição em diante retirei a Chopin sete nocturnos que lhe não pertenciam. [Ferreira, 1981: 173]

Nestes termos, percebe-se como Vergílio Ferreira caiu num erro, para usar a terminologia de Celso Cunha, condicionado por limites de cultura; e como procurou repará-lo com uma edição revista do romance *Aparição* e com a explicação dada na *Conta-Corrente* depois de valorizar, por autoridade e número, o testemunho da professora e da rádio contra o testemunho da jovem pianista.

Este erro de autor parece estar na dependência de um lapso de transmissão que convém tentar explicar, pois a identificação de uma corruptela exige que se explique a sua génese de maneira plausível [Roncaglia, 1975: 96; Timpanaro, 1975: 9]. Mesmo que o objetivo aqui não seja a emenda, bem introduzida pelo próprio autor, a compreensão de como se deu o erro é análoga ao que pode ocorrer numa transcrição: o erro remontará a uma espécie de exemplar oral (o que Dorinha disse) e o modo como o erro se manifestou julgo ter tido esclarecimento persuasivo¹. É este esclarecimento que passo a parafrasear e complemento.

De acordo com a *Conta-Corrente*, Dorinha, ao olhar para a capa da partitura, ter-se-á equivocado e disse 27 em vez de 20, mas é plausível que a própria capa tenha dado motivos para o equívoco. O *Nocturno 20* em Dó susinado menor é uma peça composta por Chopin em 1830 e publicada postumamente em 1875. Em Portugal os *Nocturnos* de Chopin, revistos e anotados por Vianna da Mota, em 1936, saíram com a chancela da Casa Sasseti e o apoio da Junta de Educação Nacional. Um artigo assinado F. L. G. [Fernando Lopes Graça] que foi publicado no semanário de crítica literária e artística *O Diabo*, de 8 de março de 1936, faz o elogio da publicação em termos editoriais: «este [volume] dos *Nocturnos* do genial polaco é, se não a melhor (o que é difícil de afirmar), uma das melhores edições que corre no mercado mundial (por mim, todavia, não conheço melhor)». E acrescenta que o texto foi apurado com escrupulo

¹ A estudante Ana Fernandes, numa disciplina introdutória de Crítica Textual que assegurei na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, apresentou em 2009 um trabalho com a proposta de que aqui falo. Agradeço-lhe a permissão para a usar neste capítulo.

e inteligência, «depois de confrontadas e criticadas as várias edições da obra» [Graça, 1936: 7].

Posteriormente a esta edição coligida dos *Nocturnos* de Chopin, surgiu uma separata do *Nocturno n.º 20*, também publicado pela Sassetti, contudo sem data. Creio ter sido a esta edição que Dorinha teve acesso, pois ela constitui o n.º 27 da coleção «Obras célebres e clássicas para piano». Segundo a descrição de Vergílio Ferreira, a miúda pode muito bem ter virado «a folha, [olhado] a capa» e anunciado que se tratava do «*Nocturno n.º 27*». Não era, sabemos nós, o *Nocturno n.º 27*, mas a 27.ª obra da coleção mencionada.

Os erros provocados por distração, os únicos da tipologia de Celso Cunha que justificariam emenda nítida por parte do editor deveriam ser os mais evidentes para o leitor interessado. Mas o erro que abordarei a seguir escapou durante décadas à atenção dos editores de Fernando Pessoa, dos seus críticos e dos seus colegas de profissão e, acima de tudo, do próprio autor, que ou o cometeu ou não o corrigiu.

Trata-se de uma falha aparente num dos poemas de maior circulação do cânone pessoano e, para que se tivesse dado, não faz sentido falar de falta de confiança por parte de Pessoa na tipografia ou no responsável pela publicação ou de falta de condições para acompanhar o processo de impressão. Refiro-me à «Ode Marítima», escrita sob o nome do heterónimo Álvaro de Campos e lançada em 1915 no n.º 2 da revista *Orpheu*, então dirigida por Mário de Sá-Carneiro e pelo próprio Pessoa.

Os versos, como foram impressos neste número do *Orpheu*, que interessa convocar são os seguintes:

O soluço absurdo que as nossas almas derramam
Sobre as extensões de mares diferentes com ilhas ao longe,
Sobre as ilhas longínquas das costas deixadas passar,
Sobre o crescer nítido dos portos, com as suas casas e a sua gente,
Para o navio que se aproxima. (vv. 102-106)

Sabe-se que Pessoa realizou diversas traduções para língua inglesa de vários poemas seus, a que não é alheio o facto de em determinado momento ter pensado difundir parte da sua obra em Inglaterra. Neste

conjunto encontra-se «Naval Ode», versão inglesa da «Ode Marítima». Ora, em 2005, ao cotejar esta versão inglesa com o texto português, Vivina Figueiredo identificou uma aparente incongruência no terceiro verso desta zona da Ode (realçada a cinzento):

<p>O soluço absurdo que as nossas almas derramam Sobre as extensões de mares diferentes com ilhas ao longe, Sobre as ilhas longínquas das costas deixadas passar, Sobre o crescer nítido dos portos, com as suas casas e a sua gente, Para o navio que se aproxima.</p>	<p>The absurd sob that our souls spill Over the ever-different tracts of seas with islands afar, Over the distant lines of the coasts we merely pass by, Over the clear growing-clear of ports, with their houses and their people, When the ship nears the land.</p>
--	--

A expressão «ilhas longínquas das costas» tem um sentido possível em português («ilhas que se situam a distância considerável da faixa costeira»), mas que é algo estranho numa paráfrase mais alargada verso a verso: 1) as almas derramam um soluço absurdo; 2) sobre as ilhas que se avistam ao longe no mar; 3) sobre as ilhas que ficaram para trás, por sua vez já distantes da costa; 4) vendo-se com cada vez mais nitidez os portos de chegada. A perspetiva adotada («Para o navio que se aproxima») é o de quem viaja numa embarcação, sendo referido primeiro um ponto de destino, depois um ponto de partida ou proveniência e em seguida um ponto de chegada. O verso que começa «Sobre as ilhas longínquas das costas» parece delimitar um percurso de ilhas para ilhas, que, embora admissível, é menos plausível do que o sugerido pela versão inglesa, onde se fala de um percurso que começa na costa e terminará nas ilhas. Analisada a incongruência aparente, Vivina Figueiredo sugeriu que a diferença patenteada pela autotradução fosse pelo menos considerada uma variante: «a análise dos textos autotraduzidos pode ter produtividade na fixação do texto original. No caso em apreço, esta possibilidade que o autor apresentou na autotradução deveria ser apresentada, pelo menos numa edição crítica, como uma variante» [Figueiredo, 2005: 16]. Mais tarde, Gianluca Miraglia, ao reanalisar o poema e a tradução, foi mais longe na avaliação das consequências, tendo defendido que a versão inglesa oferece, não tanto uma variante, mas a possibilidade

rara de emendar um erro patente no testemunho único que é a revista *Orpheu*, portador de uma lição acatada e divulgada em todas as edições sucessivas [Miraglia, 2007: 329-331].

Como diz Timpanaro, o autor é o pior corretor de provas tipográficas porque é quem tem o seu texto mais presente, sendo, portanto, quem menos provavelmente irá relê-lo palavra a palavra [Timpanaro, 1975: 145]. O termo erróneo costuma ser de algum modo semelhante à palavra certa (por exemplo, pelo aspeto gráfico), mais familiar do que a palavra certa e passível de ser produzido com influência do contexto [Timpanaro, 1975: 10]. No caso da «Ode Marítima», estas três condições verificam-se sem dificuldades:

1 — Reconhece-se a semelhança entre «ilhas» e «linhas». Os erros de tipo anagramático são, aliás, dos mais frequentes na transmissão manuscrita (já na literatura antiga), mas também na datilografia e na composição tipográfica [Timpanaro, 1975: 59, nota 13];

2 — O vocábulo «ilhas» pertence ao campo semântico dominante na «Ode Marítima», o que não sucede com a palavra isolada «linhas»;

3 — O contexto favorece a repetição de palavras que ocorrem na vizinhança deste verso: «praias» e «os cais vistos», logo antes dos versos citados; a anáfora «Sobre»; e, claro, «ilhas».

Em relação à terceira condição, deve dizer-se, entre parênteses, que a noção de contexto ganha em ser abordada também em perspetiva extraverbal, mas a recuperação do contexto extraverbal não é habitualmente viável, sobretudo para textos menos recentes. Louis Havet, ao escrever sobre a influência de acidentes passageiros na transmissão textual, admite que um copista, ouvindo alguém a ser chamado ao ocupar-se da transcrição de um texto, pode escrever o nome ouvido na sua transcrição no lugar da palavra que devia registar [Havet, 1911: 125; cf. também Pasquali, 1988: 483]. Sendo uma situação deste tipo mais frequente (como pensa Pasquali) ou menos frequente (como julga Havet), são raros os casos em que podemos formular com um mínimo de credibilidade alguma hipótese sobre as circunstâncias que ocasionaram a substituição. Se no caso da «Ode Marítima» não creio que possamos acercar-nos deste aspeto, já o rascunho do *Frei Luís de Sousa*,

de Almeida Garrett, pode fornecer um exemplo curioso, se nos deixarmos persuadir por uma sugestão de Rodrigues Lapa na edição crítica que preparou do drama de Garrett. Como é sabido, o início do primeiro ato de *Frei Luís de Sousa* começa com a citação dos *Lusíadas*: «Naquele ingano d'alma ledo e cego», mas a citação no drama sai errada na palavra final: «Naquele ingano d'alma ledo e quedo». Como diz Lapa, Garrett parece ter sido condicionado pela aliteração e pela assonância no desvio introduzido, mas, além disso, talvez também tenha tido alguma influência na eclosão da corruptela «quedo» a circunstância de estar então acamado com um problema de saúde [ed. Lapa, 1943: 20].

Fechados os parênteses e explicados os fatores que contribuíram para a ocorrência do erro na «Ode Marítima», o desvio não foi detetado durante muito tempo porque dele não resultou uma frase agramatical ou destituída de sentido, embora a sintaxe seja algo estranha (Miraglia qualificou-a de convoluta). Com o conhecimento de que hoje dispomos, julgo que o caso se enquadra no que Roncaglia tem em mente ao escrever «quando dispomos de provas evidentes e seguras de que uma determinada lição autógrafa é errônea, ou seja, que por inadvertência o ato de escrita é resultado divergente da vontade criadora, dando lugar a uma lição inconciliável com a lógica interna da composição, o editor não só tem o direito, mas o dever preciso de intervir restabelecendo a lição correta» [Roncaglia, 1975: 34-35].

Há outro plano em que este episódio testemunha a confluência da crítica de autógrafos e da crítica de apógrafos. Vivina Figueiredo afirmou, a propósito da «Ode Marítima», que a análise das autotraduções poderia ser útil na fixação crítica do texto. Vale a pena recordar, por isso, o que diz Martin West sobre o papel que pode ser desempenhado por testemunhos indirectos no estabelecimento de obras da literatura grega e latina:

Além de cópias directas de obras integrais, podem existir excertos em antologias, epítomes, paráfrases ou traduções, e. g., de obras gregas para latim ou árabe. Em alguns casos, estas são as únicas fontes existentes e, mesmo quando o não são, poderão ser úteis para confirmar o texto a partir do qual elas foram elaboradas — o qual, com certeza, não é necessariamente o texto verdadeiro, mas pode

muito bem ser um texto mais antigo do que o dos manuscritos sobreviventes. [West, 2002: 11]

No caso antes observado, o testemunho da autotradução não é o único existente, mas é por certo útil para conjecturar o texto a partir do qual a versão inglesa terá sido elaborada.

Mas voltemos à tipologia de Celso Cunha. Enquanto a aplicação da categoria dos erros cometidos por limites de cultura tem um contorno bem definido por ser validada pelos próprios autores ou pela percepção posterior de que certo tipo de conhecimento não era possível à época em que determinado texto foi elaborado, nem sempre os desvios por que os autores são responsáveis podem ser classificados de maneira tão unívoca. Tomemos o exemplo que Celso Cunha apresenta para os erros causados por defeito de memória, mas que julgo poder ilustrar melhor os de distração (nisso tendo algumas semelhanças com o caso antes comentado da «Ode Marítima»). A base das observações de Celso Cunha é um artigo de Olavo Nascentes sobre o modo como Machado de Assis registou frases feitas e ditos mais ou menos correntes retirados do *Larousse*. De acordo com Nascentes, Machado de Assis ilustraria bem, na maneira como se serviu da famosa enciclopédia, certos erros ocasionados por falhas de memória. O exemplo selecionado por Celso Cunha é o da frase «Hippocrate dit oui, mais Galien dit non». Trata-se de uma frase feita que serve o objetivo de denunciar a falta de acordo entre especialistas numa determinada área do saber, aqui a medicina. Hipócrates e Galeno eram considerados as autoridades principais neste ramo do conhecimento no século XVII e a frase era popular ao ponto de o escritor e dramaturgo francês Jean-François Regnard (1655-1709) a citar pela boca da personagem Crispin, um falso médico, na peça *Les folies amoureuses* de 1704 (referência que aparece no dicionário de Littré, 1873-1874, p. 2026).

Diferentemente do que aparece no *Larousse*, Machado de Assis registou «*Aristote dit oui et Galien dit non*» (itálicos meus), substituindo o advérbio de negação pela conjunção e trocando o nome Hipócrates por Aristóteles. À semelhança de Cícero, que confundiu o nome da ama de Ulisses, Euricleia, com o da mãe, Anticleia [*Tusculanas*, V, 46; cf. Timpanaro, 1975: 12, 53],

Machado entraria bem numa linhagem de autores ilustres que não escaparam a erros dos mais banais, precisamente os de câmbio onomástico. A paronímia «Hippocrate/Aristote» (palavras com quatro sílabas e sequência vocálica muito semelhante (i-o-a-e / a-i-o-e) favorece a banalização que consiste em recorrer ao nome mais conhecido, «Aristote», no lugar de «Hippocrate». Os dois motores do erro (consciência da semelhança seguida da antecipação da forma mais corrente) já foram objeto de atenção na «Ode Marítima», mas o caso de Machado tem algumas particularidades.

Importaria tentar perceber o destino que o escritor brasileiro pretendia dar aos seus apontamentos retirados do *Larousse*. É que se estes documentos são de trabalho, pessoais, e não se perfila no horizonte o fito imediato da publicação, o problema ganha outra configuração, pois a edição mais adequada a este género de materiais é a de tipo diplomático. E neste tipo de edições nenhum erro se corrige, pelo que a questão sobre se deve ser introduzida ou não uma emenda pura e simplesmente deixa de fazer sentido. Consequentemente, as observações de Roncaglia que lembrei atrás a propósito do poema de Pessoa não têm aplicação aqui.

Noutro plano, conforme assinala César Cambraia [2005: 85], esta mesma frase feita é utilizada por Machado de Assis numa crónica publicada no jornal *A Semana* no dia 16 de dezembro de 1894. Durante o ano de 1893, o Instituto Bacteriológico do Estado de S. Paulo detetara na capital um surto de cólera causado pelo «bacilo vírgula», uma bactéria em forma de vírgula que causava a também chamada cólera asiática. Este é um dado necessário para se perceber o fim da crónica, onde se lê: «Autoridades respeitáveis dizem que o bacilo mata, pelo modo asiático; outras também respeitáveis juram que o bacilo não mata. *Hippocrate dit oui, et Gallien dit non*».

Vemos, portanto, que em relação aos documentos estudados por Olavo Nascentes esta crónica vinda a lume n' *A Semana* não apresenta o erro. Mais do que apurar se o lapso foi corrigido pelo próprio Machado ou por algum revisor do jornal, interessa apontar que anos antes, em 1891, noutra crónica publicada na *Semana*, Machado usa mal a mesma frase, sinal de que terá passado sem causar estranheza ao revisor. Com efeito, não há nada de estranho num desvio que não é privativo do escritor brasileiro. Uma simples pesquisa no Google permite detetar outras ocorrências da confusão «Aristote»/«Hippocrate», que parecem ter sido geradas de modo

independente, o que faz pensar na plausibilidade de estarmos perante um erro poligenético. Os erros poligenéticos, passíveis de serem cometidos por qualquer pessoa, em tempos e lugares indiferenciados, são talvez os que mais convincentemente mostram a natureza comum dos escritores. E foi esta natureza comum que até ao presente procurei indicar, através do retrato do artista literário enquanto copista: alguém que não é omnisciente, que confia em intermediários, que se baralha por causa da semelhança (gráfica, sonora, semântica) de certas palavras, que não está desprovido de impulsos para escolher a mais banal.

Se ficarmos por aqui, a figura do autor é configurada apenas como alguém que sabe ou não sabe e que, sabendo, se lembra bem ou mal. Apesar da pobreza dos ingredientes, há alguns passos magníficos ilustrativos desta configuração. Um deles foi escrito por Vergílio Ferreira:

Se eu tenho uma ideia sobre aquilo para o qual «tenho a palavra debaixo da língua» (e que eu procuro em tentativas várias tirar de lá, enganando-me, sabendo que não é aquela, até encontrar a exata) — que é isso que pre-existe à palavra que ainda não tenho e sei que só com *esta* ou *aquela* palavra realmente se efectiva? Nem sempre é bem uma «ideia confusa», pois que ao descobrir a palavra exacta, eu sei que essa palavra é que se lhe ajusta. Se fosse «confusa», uma palavra que a desse em confusão estaria certa. Mas de tal modo não é «confusa», que me não confundo quanto à palavra que lhe convém. Não iluminei ainda a que lá está, não a *vejo*; mas *sei* o que lá está. Por isso, se ilumino outra coisa (quando a palavra se lhe não ajusta) sei que é *outra coisa* e não o que sei que lá está. [Ferreira, 1981: 17]

Esta é uma narrativa de domínio feliz. Vergílio Ferreira, quando ilumina outra coisa no seu palácio da memória, sabe que é outra coisa e não o que sabe que lá está. O modelo mnemónico que assim é invocado peca por dar uma imagem demasiado unidireccional da escrita, como se houvesse sempre apenas uma intenção e como se a escrita fosse passível de ser perturbada apenas por paronímias indutoras de esquecimento [Eco, 1988]. E se, descontados os deslizes de copista, Vergílio Ferreira vier a ter uma ideia diferente daquela para a qual procurara uma palavra? Nestas circunstâncias, a

ideia inicial de Vergílio Ferreira será considerada um erro à luz da ideia posterior, embora, evidentemente, não se trate já de erros de, digamos, autores-copistas, mas antes de autores-autores. Os dois últimos casos que comentarei refletem de maneira particular erros de autores-autores e, para usar o vocabulário de Vergílio Ferreira, refletem opções sobre ideias diferentes.

Centro-me primeiro num dos poemas mais conhecidos de John Keats. Trata-se de um soneto italiano frequentemente antologado onde se alude ao efeito provocado pela versão livre dos poemas homéricos feita por George Chapman. Um efeito tão intenso que para o caracterizar Keats recorre ao símile da identificação em 1781 do planeta Urano por F. W. Herschel e da chegada ao estreito de Darién, em 1513, por um navegador espanhol, que assim foi o primeiro europeu a ver a parte oriental do oceano Pacífico. Nesta medida, o soneto de Keats é também uma resoluta defesa da arte literária como modo de descoberta.

A versão de Chapman proporciona a Keats uma visão renovada do texto homérico, menos abstrata e mais sanguínea do que a de Alexander Pope, a única conhecida até então quer pelo poeta inglês, quer pelo amigo em cuja residência se encontrava, Charles Clowden Clarke. Depois de uma noite de leitura prolongada, Keats regressa a casa, onde faz uma primeira redação de «On the first looking into Chapman’s Homer». Nesta primeira redação há um erro factual que perduraria até ser detetado por Tennyson [Ward, 1963: 73-77]:

<p>Then I felt like some watcher of the skies When a new planet swims into his ken; Or like stout Cortez when with eagle eyes He stared at the Pacific — and all his men Look’d at each other with a wild surmise — Silent, upon a peak in Darien.</p>	<p>Sinto-me um observador dos céus Quando um novo planeta entra no seu campo; Ou o audaz Cortez mirando com olhos de água O Pacífico — e todos os seus homens Se entreolhando com tremendo espanto — Em silêncio, num cume de Darién.</p> <p>(<i>apud</i> Borges, 2002, trad. Costa: 10-11)</p>
---	--

De entre os navegadores espanhóis, o primeiro a deter-se nas montanhas da província de Darién, no atual território do Panamá, e a ver o oceano Pacífico não foi Hernán Córtez, mas Vasco Nuñez de Balboa. Nesta medida, Keats parece ter caído no que Celso Cunha chamou «erro causado por limites de cultura». Mas será mesmo esse o caso?

A *História da América* de William Robertson, publicada em 1777, consultada pelo poeta nos tempos de escola, foi a sua base informativa e os dados nela contidos acerca da descoberta da visão do Pacífico estão certos. Não se podendo, assim, falar de um erro por limite de cultura, costuma referir-se a possibilidade de ter ocorrido alguma confusão no espírito de Keats entre o que Robertson escreve sobre a emoção de Balboa ao ver o Pacífico e a descrição que o mesmo autor faz dos sentimentos de Córtez quando viu o México [ed. Allott, 1980: 62]. E isto num processo algo congénere à semelhança entre palavras de grafia, som ou sentido parecidos, emergindo a palavra mais corrente (note-se que o número de ocorrências de Córtez na *History of America* é bem superior às vezes que Balboa é aí mencionado). Ainda parecemos estar, assim, no domínio dos erros de transcrição e este seria uma falha motivada por contaminação. De qualquer modo, e aqui começa a emergir uma diferença fundamental, Keats parece perfilhar o *credo* que Garrett fará poucas décadas mais tarde na «Memória ao Conservatório Real», que precede o *Frei Luís de Sousa*, quando afirma: «Eu sacrifico às musas de Homero não às de Heródoto.» [Garrett, 1844: 14]. Pelas musas de Heródoto a referência a Córtez é errada, mas pelas musas de Homero as coisas sucedem de maneira diferenciada.

Balboa não é tão conveniente para aquele lugar do verso porque as duas sílabas de Córtez se conjugam melhor com o formato do pentâmetro jámbico em que foi construído o soneto. As musas de Homero servem para mostrar, mais latamente, que Balboa e Córtez são palavras constituídas por diferentes microssignificantes, isto é, dados linguísticos resultantes de acentos silábicos, tipos vocálicos ou consonânticos combinados horizontalmente de modo a produzir significado de um género sensorial, não-conceptual [Alves, 2011: 237]. A sequência sonora «Córtez» não é igual a «Balboa», deste ponto de vista, e detém um significado sensorial próprio, independentemente de relações referenciais ou históricas.

O terceiro aspeto da questão em que devemos usar a régua de Homero relaciona-se com o que Segre chama o «conjunto das relações imanentes entre todos os elementos semânticos de um texto» [Segre, 1999: 416-417]. Entre estes elementos, há alguns que se articulam em unidades mais complexas, por exemplo «Córtez» é indissociável tanto do qualificativo

«stout» como da caracterização ótica «eagle eyes». Uma das implicações destes elementos articulados é que, mesmo que Keats quisesse obedecer à lei de Heródoto e historicizar, introduzindo o nome de Balboa no lugar de Córtez, nunca poderia fazê-lo através de uma intervenção cirúrgica, mas sempre por meio de uma modificação mais ampla. Por sinal, enquanto «stout Córtez» se mantém inalterado ao longo dos quatro testemunhos mais ou menos controlados pelo autor (um rascunho, uma cópia limpa, uma publicação avulsa e uma coleção de poemas), não sucede o mesmo em relação a «eagle eyes».

Com efeito, na cópia limpa do poema, o verso 11 diz «wond'ring eyes» [«olhos maravilhados/admirados» ou «inquisitivos»], aparecendo «eagle eyes» [«olhos de águia»] mais tarde, na primeira publicação, em *The Examiner* a 1 de dezembro de 1816. Ora, vários intérpretes de Keats associam a expressão «olhos de águia» a um retrato de Córtez alegadamente feito por Ticiano, mas que não se conserva hoje em dia. Existe apenas uma gravação por Fernando Selma alegadamente feita a partir deste retrato [ed. Allott, 1980: 62] e talvez uma pintura a óleo de Rubens nele inspirado, atualmente na galeria Courtauld, em Londres [cf. <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/fd2aa881.html>]. Poderíamos praticar um exercício de aproximação morfológica entre os olhos de Córtez segundo o óleo de Rubens e os olhos de águia à luz de um vínculo de ordem metonímica entre quem viu o Pacífico e um elemento típico da fauna de Darién, precisamente a águia. Julgo, entretanto, que o *tertium comparationis* que sustenta a aproximação entre o nome «Córtez» e esta ave de rapina é a capacidade invulgar que a águia tem de captação visual através de resolução e de ampliação extraordinárias e a sua percepção invulgar de cambiantes cromáticos. O *tertium comparationis* parece-me, portanto, ser não a morfologia ocular, mas a perspetiva (hiperbolizada no que ao homem diz respeito) de quem consegue de um ponto alto de observação traçar um mapa, revelando realidades desconhecidas. Independentemente de leituras teleológicas acerca da construção do poema de Keats, a mudança de «wond'ring eyes» para «eagle eyes» é conforme à ideia de descoberta que proporciona a leitura de Homero na versão de Chapman.

Do ponto de vista do editor ou do leitor, «wond'ring eyes» pode ser uma variante; do ponto de vista do autor, ou melhor, de Keats enquanto

escritor de um poema para ser publicado no *Examiner*, é um erro, que corrigiu [cf. Castro, 1990: 49].

O último caso de que pretendo falar ilustraria a última categoria de erros considerados por Celso Cunha, os erros de citação [cf. também Roncaglia, 1975: 41 e segs.]. Estes erros podem provir de uma fonte utilizada pelo autor que é incorreta ou podem ser motivados por ineficiência da memória, mas também há a possibilidade de corresponderem a um desvio intencionado. Um bom exemplo disto mesmo encontra-se no volume de poemas *Nada Brahma* publicado em 1991 por M. S. Lourenço, um volume que é precedido pela epígrafe «The Island is full of sounds» atribuída a W. Shakespeare.

A citação baseia-se em *The Tempest*, a última peça de Shakespeare e a primeira a abrir a edição Folio de 1623. Pondo de lado opiniões nem sempre coincidentes sobre o grau de responsabilidade do autor neste texto, é ele que fornece a base para todas as edições. E no ponto da peça que permite situar a epígrafe encontramos Calibã a apresentar a ilha: «Be not afraid. The isle is full of noises, / Sounds, and sweet airs that give delight and hurt not.» («Não tenhas medo; a ilha está cheia de ruídos, / Sons, doces melodias, que deleitam sem ferir» [Shakespeare, 2001, trad. Vieira: 96]). A substituição de «isle» por «Island», a exclusão de «noises» e a concentração em «sounds» devem ser interpretadas tendo em conta o fundo programático em que são publicados este livro de poemas de M. S. Lourenço e bem assim a sua coletânea de crónicas *Os Degraus do Parnaso*. Na contracapa desta coletânea encontramos uma nota, que, apesar de anónima, só pode ser atribuída ao autor. A nota refere que em *Nada Brahma* «o ideal de poesia como uma arte musical é sistematicamente realizado», alude ao facto de em ambos os livros se defender que «só a percepção auditiva [...] pode ser a origem de toda a experiência, e assim de todo o conhecimento», e afirma ainda que neles «as artes literárias regressam à sua unidade primordial, ao tempo em que a arte da Música era compreendida como incluindo ambas». Dizer que a ilha está cheia de ruídos reproduziria mais exatamente o que Shakespeare escreveu, mas a omissão da existência na ilha destes ruídos é conforme à poética de M. S. Lourenço e não é por acaso que o segundo poema do volume termina com a rejeição do ruído, isto é, da «rapsódia / Repetida sem acento, ad nauseam, / Na estridente cacofonia do jongleur» [Lourenço,

1991a: 13]. Por outro lado, a exclusão de «noises» e a sua substituição pelo monossílabo «sounds» cria uma potencial hipometria, que é compensada com a inclusão de «island» no lugar de «isle». Que o verso shakespeariano apócrifo acomode uma aliteração nasal («island»/«sounds») precisamente resultante destas operações reforça a impressão de não estarmos perante ocorrências acidentais.

Assim, a citação em epígrafe está obviamente errada na perspectiva da reprodução ou das musas de Heródoto, mas só um editor desatento não perceberia como a citação está certa do ponto de vista estético e nada há a fazer no plano da edição senão manter o que se lê na abertura do livro.

Para concluir, mais do que a tipologia sugerida por Celso Cunha, que pode com vantagem ser convertida em várias tipologias de acordo com, pelo menos, condicionalismos, causas e modos de apropriação, interessa analisar o fenómeno «erro de autor» em duas grandes categorias: lapsos de cópia e erros de criação. Os primeiros são aqueles em que respondemos «não» à pergunta «o autor queria escrever isto neste momento?». Os segundos são aqueles especificamente manifestados por rasuras de lições autorais ou genericamente pela perceção de que uma lição foi preterida a favor de outra. Em síntese, a tipologia de facto operatória é mínima, tendo apenas duas categorias: erros autorais de execução/erros autorais de conceção. Os primeiros são emendados pelo editor, os segundos são corrigidos pelo autor. Claro está, a possível intervenção do editor deve ser sempre muito cautelosa de modo que não se confunda um erro mecânico com uma manifestação de vontade autoral. Da exposição feita atrás, a comparência do nome «Córtez» no poema de Keats ilustra como, em caso de dúvida, o recurso a padrões de análise diferenciados permite perceber se estamos perante um lapso de execução ou de uma deliberação.

Por outro lado, a presença de erros — no sentido de lições incongruentes que o escritor não tinha intenção de produzir [Roncaglia, 1975: 34] — em documentos escritos pelo punho do autor mostra que não há coincidência entre a noção de autógrafo e de original. Daqui decorrem duas consequências, uma de foro terminológico e outra de configuração do campo da crítica textual. Do ponto de vista terminológico, o conceito de original não pode ser invocado para atestar propostas de estabelecimento

crítico porque não corresponde a nenhuma entidade material passível de ser consultada quando houver dúvidas. O original não se consulta porque só pode ser conjecturado. Entidades materiais consultáveis são documentos e, se se quisesse introduzir uma graduação cronológica num qualquer conjunto testemunhal conservado, o primeiro não é o original, mas sim um arquétipo — também nas tradições modernas. Ou, se recorrermos a um par de conceitos mais habitual na codicologia, é crucial distinguir entre origem e proveniência. Vendo agora esta mesma questão na perspectiva de quem procura configurar a crítica textual, conviria estabelecer uma fronteira entre original emitido e original intencionado [Roncaglia, 1975: 37] e porque este último seria o original propriamente dito e residiria na mente do escritor, a atividade da crítica textual estaria mais do lado da representação do que da reprodução. O lado solar desta conclusão manifesta-se no desenho de um perfil não-mecânico do crítico textual, que seria assim alguém de quem não se espera que reproduza um texto tal como se encontra no respetivo testemunho. No entanto, se absolutizarmos esta conclusão, ela traz problemas.

Um dos problemas parece-me bem ilustrado pelo modo como Cesare Segre escreve às vezes sobre este assunto. Segre declara que o texto (noção que aqui inclui um esboço ou redações iniciais) é o resultado de um desenvolvimento do qual nos são furtadas muitas ou talvez todas as fases de elaboração [Segre, 1999: 99-100]. Diz também que os conceitos de original e de arquétipo levam a que se tome cada realização escrita como «um reflexo mais ou menos empobrecido de um texto de essência puramente mental» [Segre, 1999: 410-411]. O tratamento da matéria textual com recurso a vocabulário proveniente da economia e da criminologia civil evidencia como para Segre fomos roubados e estamos mais pobres. Contudo, porque em matéria textual ninguém nos pode tirar o que não temos e não podemos ficar mais pobres se nunca fomos mais ricos, tendo a rejeitar este idealismo dececionado.

Nas observações que acabo de fazer sobre tipologia de erros e acerca de terminologia, aparece uma noção crucial, a de intenção. Mas, dado que a maior parte dos editores considera a intenção autoral inacessível [Shillingsburg, 1996: 31], como podemos contrariar ou confirmar o que se encontra num documento através deste problemático conceito? Em 1996,

Peter Shillingsburg contribuiu para a percepção da funcionalidade do conceito de intenção no domínio dos estudos textuais, ao evitar o escolho da falácia intencionalista denunciada pelos formalistas russos nos estudos literários e, acima de tudo, ao analisar a noção em várias aceções. Considerados vários sentidos em que pode ser tomado o conceito de «intenção», Shillingsburg deu preferência a uma aceção por apontar para uma instância acessível, a saber, a intenção de registar numa folha de papel, ou noutro meio qualquer, uma sequência específica de palavras e pontuação de acordo com uma gramática aceitável ou possível ou segundo uma convenção linguística relevante. Isto é, a intenção de registar esta sequência de palavras e pontuação parece recuperável, mais numa faceta performativa do que numa dimensão semântica geral [1996: 33-34]. Creio que é este tipo de intenção que Roncaglia tem em mente ao falar da lógica interna de composição. Nesta medida, o que na literatura da crítica textual se costuma referir como intenção parece estar bem mais próximo do que nos estudos literários é designado «intenção da obra» e não tanto «intenção do autor».

Jacinto do Prado Coelho afirmou há mais de 40 anos que estudar variantes é «contemplan as indefinidas possibilidades que se nos abrem entre as leis da linguagem e do silêncio» [Coelho, 1976: 19]. Segre prefere dizer que, quando examinamos um texto, as alternativas que se consideram para cada frase não são todas as possíveis, «mas apenas aquelas que são possíveis naquele texto» [Segre, 1999: 419]. Neste particular, apesar de com ela se poderem criar equívocos pelo decalque dos «atos de fala», favoreço a aplicação do conceito de «atos de escrita» cunhada por Peter Shillingsburg. Para Shillingsburg, este conceito tem aplicação tanto para situações de reprodução, que vimos nos três primeiros casos, como de modificação, que vimos nos dois últimos casos tratados neste capítulo. Um ato de escrita corresponde a qualquer ato desempenhado em relação a textos escritos e impressos, incluindo todo o ato de reprodução e todo o ato de leitura [2006: 40]. Shillingsburg exemplifica o lugar dos atos de escrita num cenário que incorpora o movimento descrito por Vergílio Ferreira (o da procura de uma palavra), expandindo-o: é possível pensar e de seguida ficar sem palavras, ou pensar, depois articular em palavras, depois julgar criticamente em pensamento e depois escolher articulações alternativas [Shillingsburg, 2006: 43].

Ora, estas articulações alternativas ou as alternativas possíveis em cada texto mencionadas por Segre têm uma relação óbvia com a passagem de «wond'ring eyes» para «eagle eyes» no poema de Keats, mas parecem ter uma relação oblíqua com a epígrafe de M. S. Lourenço, pois neste caso não há uma articulação alternativa da mão do autor. Dir-se-á, portanto, que as obras das quais não sobrevive nenhum traço da respetiva elaboração escapam necessariamente aos estudos textuais [Grésillon, 2007: 35]. Mas o que é um traço? É aqui que noções como exogénese, proposta por Raymond Debray Genette, ou a inclusão dos atos de leitura entre os atos de escrita cunhados por Shillingsburg intervêm para termos a noção de que uma fonte é um traço da elaboração da obra. Por isso, *The Tempest* faz necessariamente parte do estudo textual de *Nada Brahma* e isto significa que os versos certos de Shakespeare são um erro precisado de modificação no livro de poemas de M. S. Lourenço.

Considerando então que um traço não tem de ser autógrafo, ainda que reuníssemos todos os traços, não teríamos, como afirma Segre, uma diacronia, mas uma série de sincronias [1999: 100]. E também pode caber ao crítico textual tentar perceber o modo como se conectam entre si os estratos sincrónicos do processo de elaboração do texto, ou seja, cabe-lhe tentar perceber os silêncios. Por isso, repetindo o passo de Prado Coelho, trata-se de «contemplar as indefinidas possibilidades que se nos abrem entre as leis da linguagem e do silêncio» [Coelho, 1976: 19].

A este respeito, a proficiência em mais do que um sistema linguístico parece fazer com que estas possibilidades se ampliem e, no caso de Pessoa, tem um impacto na sua poética que não está completamente definido. O capítulo seguinte é um ensaio em torno desta matéria.

3 — LÍNGUAS À MANEIRA DE FOGO

O multilinguismo poético pessoano pode ser visto numa perspectiva de escala, dizendo respeito ou ao conjunto global da obra ou a textos a ela pertencentes. Em relação ao conjunto, se o restringirmos aos textos publicados em vida, o bilinguismo fica patente na circunstância de, além do que publicou em português, a obra de Pessoa ter circulado em inglês, através de opúsculos ou do poema «Meantime», que veio a lume num dos últimos números de *The Athenaeum*, revista onde colaboraram Thomas Hardy, T. S. Eliot, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, entre outros. Esta bifurcação linguística encontra-se em conformidade com a sua declaração: «A real man cannot be, with pleasure and profit, anything more than bilingual.» [Pessoa, 1997b, ed. Medeiros: 150]. A este propósito, pode pensar-se numa divisão funcional do uso das línguas por Pessoa, de maneira a tomar o inglês como veículo especializado da exploração de assuntos moralmente sensíveis (é o que Mário Cesariny afirma em *O Virgem Negra*), mas uma divisão demasiado marcada nestes termos significaria ignorar o nível conceptual alto da sonetística inglesa de Pessoa ou a pulsão orgíaca de Campos ou ainda referências a êxtase sexual no *Livro do Desassossego*.

Se passarmos da escala da obra globalmente considerada para a escala dos seus elementos constituintes enquanto textos publicados, uma perceção funcional pode talvez reconhecer três tipos de papéis.

Um é o papel paratextual, que pode ser ilustrado pela organização do livro *Mensagem* através de separadores escritos em latim, concebidos para evocar uma espécie de solenidade ritual iniciática: «Benedictus Dominus Deus / Noster Qui Dedit Nobis / Signum», antes do texto do livro; «Bellum Sine Bello», a abrir a primeira parte; «Possessio Maris», no início da segunda; «Pax In Excelsis», na entrada da terceira; até ao remate «Valete, Fratres».

Quanto aos papéis textuais em sentido restrito, podem identificar-se pelo menos dois. O primeiro torna explícito o recurso a outra língua enquanto corpo estranho. Trata-se de casos de empréstimo e citação, visíveis, por exemplo, no uso de estrangeirismos marcados por itálico na *Ode Triunfal* (é o caso do verso «Notícias *passez-à-la-caisse*, grandes crimes —», um de uma série que constrói uma paisagem verbal cosmopolita e internacional). Sob a forma de uma ampliação do estrangeirismo vocabular, temos o recurso expresso a texto alheio ou citação, podendo mencionar-se neste ponto a reprodução de parte da canção de marinheiros que Robert Louis Stevenson introduz no seu romance *A Ilha do Tesouro* e que Pessoa aproveita várias vezes na *Ode Marítima* como evocador da vida a bordo filtrada por memória de leituras. Note-se que os estrangeirismos, que na linguagem comum chama «irregularidades verbais» [Pessoa, 1997b: 20], suscitam a Pessoa resistência por considerá-los causa de fealdade: «ou o leitor os [aos termos estrangeiros] pronuncia bem e está falando outra língua em meio do português, isto é, está falando duas línguas ao mesmo tempo, ou os pronuncia mal e se dá o mesmo caso, com ainda maior fealdade» [Pessoa, 1997b: 69]. Sobre a aparente superação desta fealdade na linguagem poética, escreverei alguma coisa mais adiante.

Ainda dentro dos papéis textuais, é reconhecível um outro papel, onde a presença da língua estrangeira, mais do que ser percebida como corpo estranho, invade o leitor como se se tratasse de uma contaminação disseminada. Em relação a este aspeto da questão, as odes de Ricardo Reis, nomeadamente por intermédio do reconhecimento de figuras de ordenação frásica (designadamente anástrofes e hipérbatos), permitem a conformação do português a particularidades da sintaxe latina. É esta conformação que ocasiona menor grau de estranheza quando lemos o exercício de tradução que Silva Bêlkior fez ao passar o seguinte texto de Reis para latim:

<p>Hortorum rosas ego Adonis amo, volucres istas amo, Lydia, rosas</p> <p>[Bêlkior, 1985: 26]</p>	<p>As rosas amo dos jardins de Adonis, essas volucres amo, Lídia, rosas,</p>
---	--

Mas a impressão de reconhecimento imediato que o exercício de Bêlkior suscita desaparece quando observamos a tradução que experimentou de um poema de outro heterónimo:

<p>Custos sum gregium. Grex cogitationes meae sunt</p> <p>[Bêlkior, 1985: 20]</p>	<p>Sou um guardador de rebanhos, O rebanho é os meus pensamentos</p>
--	---

O esquema até aqui apresentado diz respeito aos textos publicados em vida. Se os limites do *corpus* sob observação se alargarem de maneira a incluir escritos do espólio pessoano, a extensão do uso de outras línguas alarga-se para considerar também experiências poéticas em língua francesa. Como seria de esperar, todos os papéis anteriormente identificados (organização paratextual, empréstimo e citação, disseminação contaminadora) também podem ser observados em textos inéditos, mas a circunstância de lidarmos agora com documentos *in fieri* convida a que a questão seja observada sob uma outra luz.

O bilinguismo nota-se, por exemplo, na inserção em inglês de indicações, digamos, de navegação, isto é, sinalizadores de orientação de leitura em relação a textos cujas fronteiras podem não ser claras, em especial no que diz respeito à conclusão. Daí o recurso a sinalizadores como «over», que orienta o leitor para observar a outra face da folha, ou «to» (seguido da indicação do número da página ou da folha para onde o olhar se deve deslocar). De maneira semelhante, verifica-se a utilização de etiquetas referentes ao estatuto de textos manuscritos como «copied», com o significado de que aquele texto foi passado a limpo, ou de arrumação genérica («early poems» aplicada a poemas de Caieiro que remontam a 2014). Noutro plano, glosas de conteúdo podem surgir em inglês, como por exemplo na lista de títulos encimada pelo cabeçalho «Theatro Estático» e cuja entrada final «(Os Emigrantes)» é acompanhada pela nota explicativa «children who pretend to emigrate, and their ardour of otherness» (cf. espólio E3, 48I-1r). Finalmente, classificações valorativas de certos poemas ocorrem igualmente em inglês, bem como intimações para que se prossiga a construção do texto (ex. «add something here», mesmo que o texto, no caso um rascunho de poema atribuído a Alberto

Caeiro, tenha sido redigido em português [Pessoa, 2015, ed. Castro: 170-171]) ou que se persista na constituição de um conjunto de textos (numa lista de *incipit* de poemas também atribuídos a Alberto Caeiro, a indicação: «(perhaps there are more than these). / (Try to reach 50, or, at the very least, 45) / or 49 (44, 45, 46, 47, 48, 49)» [Sepúlveda e Uribe, 2016: 63-64; sobre indicação estrutural em sentido contrário, cf. Pessoa, 2015, ed. Castro: 116].

Veja-se que nestes casos o bilinguismo consiste no uso de um idioma para funções extratextuais, enquanto outro idioma dá a matéria verbal com que é construído o poema: assim, a língua inglesa é usada, fora do texto, para a orientação de leitura, classificação material, índicula de organização, anotação valorativa ou explicativa e instrução para prosseguimento da construção, quer do texto considerado individualmente, quer de uma série textual.

Entretanto, as situações por ventura mais interessantes parecem ser aquelas em que o bilinguismo é constituinte expresso ou depreensível da própria gênese do texto. Os requisitos para a sua identificação como constituinte expresso da gênese textual são: 1) identificação num mesmo suporte, ou no mesmo conjunto documental, da presença de um segmento de texto, mais ou menos longo, redigido num idioma, acompanhado por outro segmento, redigido noutro idioma; 2) reconhecimento de que os dois segmentos pertencem ao mesmo texto; e 3) reconhecimento de que o texto em causa é de Fernando Pessoa.

Sublinhe-se que estes três requisitos são necessários, a verificação da existência de um não dispensando nenhum dos outros. Por exemplo, no documento seguinte, composto por vários segmentos datilografados e alguns acrescentos manuscritos, o segundo segmento datiloscrito permite verificar o primeiro requisito (uso de duas línguas), não sendo, à partida, impossível que se trate do mesmo texto. Contudo, a última condição já não ocorre, uma vez que, de acordo com a identificação de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith [Caeiro, 2001: 2014], o verso inglês «And all looks lovely in thy loveliness» pertence ao soneto «Love's blindness», do poeta tardovitoriano Alfred Austin [cf. Pessoa, 2015, ed. Castro: 257].

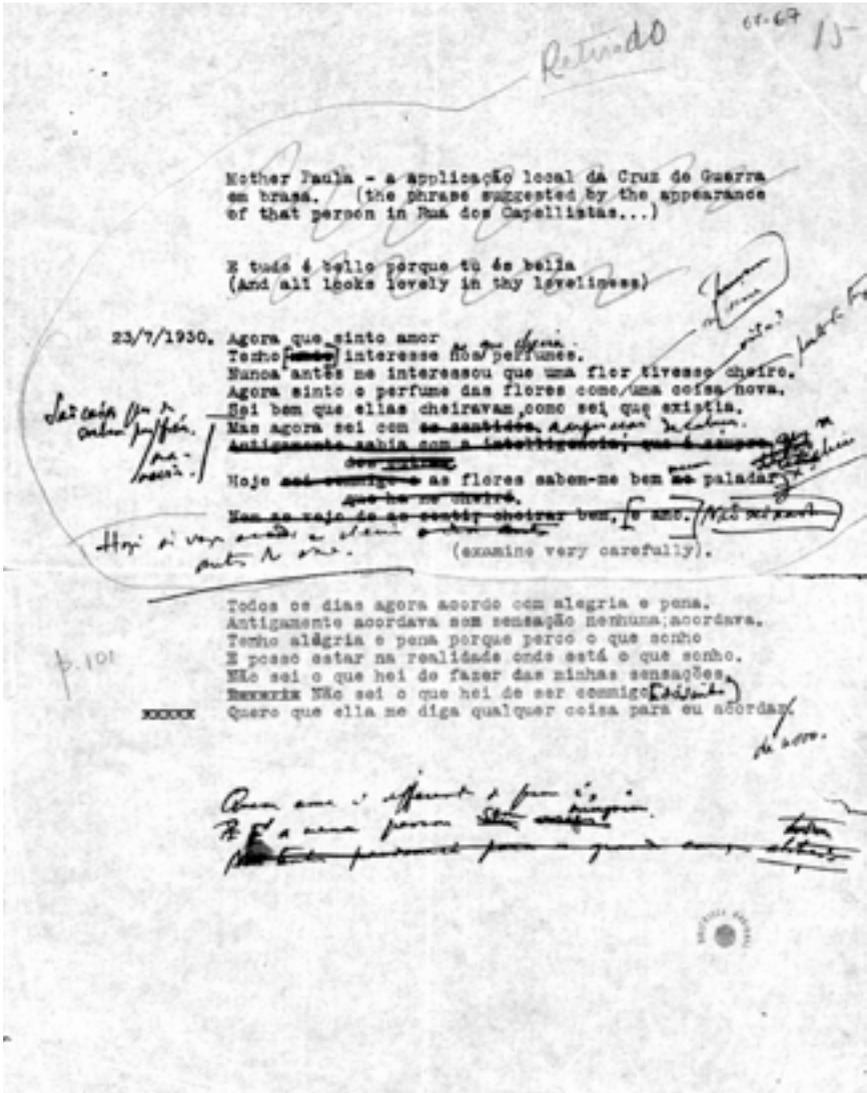


Fig. 1. Fernando Pessoa, Biblioteca Nacional de Portugal, Esp. E3, 67-67r

A razão por que, para o âmbito estrito deste capítulo, tendo a excluir este tipo de situações é meramente operatória e justifica explicação. Dada a importância de que se reveste na escrita de Pessoa a leitura e

transformação do que por facilidade se pode chamar a tradição literária, todos os textos pessoanos em português que acusem a influência de algum autor estrangeiro sinalizam a centralidade da tradução no processo criativo. Da tradução, e assim do manejo mais ou menos proficiente de pelo menos duas línguas, pode não ficar rasto documental na passagem de certos textos lidos por Pessoa para certos textos por ele escritos, sem que esta ausência ponha em causa a função nuclear da transposição interlinguística [cf., por ex., Ferrari, 2008]. Mas no documento em apreço o ato tradutório aparece expressamente registado na medida em que o verso de Austin surge convertido em «E tudo é bello porque tu és bella».

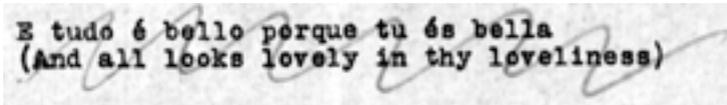


Fig. 2. Fernando Pessoa, Biblioteca Nacional de Portugal, Esp. E3, 67-67r, pormenor

Trata-se da tradução do único verso que Pessoa considera satisfatório do poema de Austin¹ e que, por se encontrar imediatamente antes de um poema do ciclo *O Pastor Amoroso*, de Alberto Caeiro, no doc. 67-67r, faz admitir a hipótese de existir um nexó entre aquele soneto inglês e o texto pessoano. Interessa notar que o soneto é composto por duas secções: uma na qual a ausência do ser amado é responsável pela ausência da beleza no mundo; a segunda, que refere tudo parecer belo por causa da presença do ser amado. Pessoa transforma este esquema num texto sobre a descoberta das sensações no presente em contraste com o passado, que delas estava destituído. Entre outros aspetos comuns, o texto atribuído a Caeiro explora e amplia os marcadores de tempo presente que aparecem no início do soneto inglês («Now do I know...»), reproduzindo o advérbio no início do

¹ Pessoa terá conhecido este poema através da antologia *Sonnets of this Century* (with a critical introduction on the sonnet by William Sharp), impressa possivelmente em 1902 e comprada pelo autor português algures entre 1902 e 1905 [Pittella, 2017b: 278]. Pessoa anotou o v. 14 do poema de Austin com a observação «the only good thing here» [Pittella, 2017b: 336, 340].

verso 1 («Agora que sinto amor»), 4 («Agora sinto o perfume das flores como se visse uma coisa nova.»), 7 («Mas agora sei com a respiração da parte de traz da cabeça.») e 10 («Todos os dias agora acordo com alegria e pena») [Pessoa, 2015, ed. Castro: 70]:

Alfred Austin	Fernando Pessoa/Alberto Caeiro
<p>Now do I know that Love is blind, for I Can see no beauty on this beauteous earth, No life, no light, no hopefulness, no mirth, Pleasure nor purpose, when thou art not nigh. Thy absence exiles sunshine from the sky, Seres Spring's maturity, checks Summer's birth, Leaves linnet's pipe as sad as plover's cry, And makes me in abundance find but dearth. But when thy feet flutter the dark, and thou With orient eyes dawnest on my distress, Suddenly sings a bird on every bough, The heavens expand, the earth grows less and less, The ground is buoyant as the ether now, And all looks lovely in thy loveliness.</p>	<p>Agora que sinto amor Tenho interesse no que cheira Nunca antes me interessou que uma flor tivesse cheiro. Agora sinto o perfume das flores como se visse uma coisa nova. Sei bem que ellas cheiravam, como sei que existia. São coisas que se sabem por maneira. Mas agora sei com a respiração da parte de traz da cabeça. Hoje as flores sabem-me bem num paladar que se cheira. Hoje ás vezes acordo e cheiro antes de ver. Todos os dias agora acordo com alegria e pena. Antigamente acordava sem sensação nenhuma; acordava. Tenho alegria e pena porque perco o que sonho. E posso estar na realidade onde está o que sonho. Não sei o que hei de fazer das minhas sensações, Não sei o que hei de fazer sósinho. Quero que ella me diga qualquer coisa para eu acordar de novo.</p>

A repetição adverbial, ao dar ênfase aos marcadores de tempo presente, sugere que o texto de Austin, além do interesse suscitado pelo verso conclusivo, terá sido um rastilho para o poema de Pessoa. O processo terá decorrido em quatro fases: 1) leitura do poema de Austin numa antologia; 2) formulação de um juízo sobre o poema: «the only good thing here»; 3) tradução da «única coisa boa» no poema; 4) elaboração de um novo

poema em português que ecoa a estrutura do soneto vitoriano. As primeiras três fases estão claramente orientadas para a fonte, ao contrário do que sucede com a última fase, que emerge mais nitidamente como parte do processo se nos recordarmos da posição de Pessoa acerca da tradução como um meio de corrigir um texto previamente existente [Patrício, 2012: 307-314].

Casos como o que procurei apresentar situam-se num subdomínio da exogénese, fazendo parte de um *corpus* cujo vínculo a literatura estrangeira torna *necessária* por parte de Pessoa a ativação de competências interlinguísticas quando escreve em português. Por outro lado, como o reconhecimento da ativação destas competências não depende da existência de documentos genéticos que a evidenciem, o raciocínio inferencial na identificação destes casos tem papel determinante, razão por que o contorno do *corpus* é debatível.

Bem diferente, porque tem a ver com comportamentos redacionais menos necessários e forma um conjunto de fronteiras mais nítidas, é a situação daqueles textos aparentemente sem vínculo exogenético e cujo processo de elaboração mostra *in fieri* um desempenho interlinguístico.

Neste particular, o drama «O Marinheiro», cuidadosamente estudado por Claudia Fischer [2012 e, de forma sintética, 2015], não só cumpre os três requisitos que assinalei, como provavelmente será, até agora, a situação de bilinguismo genético mais espetacular patente no espólio pessoano.

Tomada à partida como uma tradução do «Marinheiro» realizada para francês pelo próprio Pessoa, Fischer argumenta convincentemente que uma outra leitura é possível, defendendo que estamos menos perante uma autotradução do que frente-a-frente com uma génese bilingue do drama [Fischer, 2012: 13]. A análise dos materiais do espólio relacionados com o drama estático «Le matelot» sugerem que Pessoa, à semelhança do que fez Oscar Wilde com a *Salome*, que a escreveu originalmente em francês, procurou — também ele — fazer o seu drama na esteira de leituras de Maeterlinck [Fischer, 2012: 16]. Não fazendo sentido retomar *pari passu* toda a interpretação de Fischer, é útil destacar os dois documentos do dossiê genético de «O Marinheiro»/«Le Matelot» que mais a fundamentam. O primeiro é o manuscrito 74B-20, que contém um diálogo em língua

francesa, entre as veladoras, relativo à parte final do drama e da didascália conclusiva [Fischer, 2012: 18]²:

Il est humain et convenable que nous prenions <une> [↑ chacune son] attitude de tristesse [↓ a sua postura servil de tristeza] veilleuse.

Já no outro documento, 74B-22, um trecho mais longo permite evidenciar como se dá a passagem da escrita linear em francês para a escrita linear em português e não o contrário [Fischer, 2012: 19]:

<Comme> comme s'il ne se passait pas. Voyez; le ciel est déjà vert... L'horizon se dore... Mes yeux sont chaudes comme si j'avais pleuré. [↓ de (eu ter pensado em chorar) ↓ poder ter chorado]

— Vous avez en effet pleuré, ma soeur.

— Peut-être. [↓ Dizei-me uma cousa... <Seremos nos> ↑ Porque não será a unica cousa real n'isto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto apenas um sonho d'elle... E...] Porque olhastes assim?

— Não falleis mais, não falleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade... Não continueis... O <†> que ieis dizer <deve> não sei o que é, mas deve sêr demais n'alma... Tenho mêdo do que ieis [↑ não chegastes a] dizer. — Vêde, vêde, é já dia... etc. — [Fischer, 2012: 20]

Em ambos os documentos se observa como parte da intervenção em português se relaciona com momentos de revisão que, embora se materializem na entrelinha superior ou inferior, e não na linha, parecem ser de natureza imediata, isto é, ocorrem na mesma fase de escrita em que Pessoa se serviu do francês, não aparentando pertencer a uma campanha de revisão. De resto, a tinta usada nos dois idiomas é a mesma. Mas no segundo documento há uma particularidade: na fala que começa «Peut-être.» e na fala seguinte, que se inicia com o apelo «Não falleis mais»,

² Os símbolos aqui usados são: <segmento cancelado> [↓ acrescento na entrelinha inferior] [↑ acrescento na entrelinha superior], representando † um segmento que não foi possível decifrar.

o português deixa de ser a redação alternativa para passar a constituir a redação na linha, bem como a variante nos momentos em que Pessoa mostra insatisfação com o que começou por escrever. Por outro lado, do ponto de vista material, é visível que tanto a alternativa à fala que se inicia com «Peut-être.», como o desenvolvimento — já em português — da fala seguinte correspondem no segundo documento a uma campanha de escrita diferente daquela a que diz respeito a redação anterior, em francês.

A análise do dossiê genético de que fazem parte estes dois documentos leva Fischer a incluir Pessoa no grupo daqueles autores, que, sendo bilingues, se envolvem num «processo de escrita literária que, após começar numa língua, transitará para outra mediante uma autotradução que se transforma numa criação» [Fischer, 2012: 21]. Será este processo contingente e verificável apenas neste caso do «Marinheiro» e em poucas outras situações ou encontramos-nos perante um elemento para uma teoria inclusiva da poética pessoana? Embora as cautelas académicas de Fischer não permitam desenhar de maneira precisa a sua posição nesta matéria, a generalização por ela sugerida quanto ao trânsito genético (L1, autotradução para L2, criação) e o facto de se referir no resumo deste trabalho ao translinguismo patente na obra de Pessoa [Fischer, 2012: 1] indiciam que, pelo menos, a intenção de testar uma eventual teoria inclusiva não lhe será estranha.

As dificuldades de validação de uma tal tese são óbvias, a principal das quais será a escassez aparente de documentos que cumpram inequivocamente os três requisitos atrás enunciados. No entanto, da mesma maneira que a expressão «casa do meu passado» é resultante, segundo o dossiê genético do «Marinheiro», da expressão «chez mon passé», quantos textos de Pessoa não poderão ser tentativamente lidos à transparência como transposições de textos escritos noutras línguas?

Sendo o conjunto das autotraduções um ótimo laboratório para este efeito, será útil recordar o caso de um texto a que me referi no capítulo anterior. Como vimos, o texto da «Ode Marítima» publicado em *Orpheu I* contém uma dificuldade identificada por Vivina Figueiredo a partir da comparação que fez com a autotradução que Pessoa preparou do poema de Álvaro de Campos: deveríamos ler «Sobre as **ilhas** longínquas das costas deixadas passar» ou «Sobre as **linhas** longínquas das costas deixadas

passar» (como se deduz da autotradução)? Tanto Vivina Figueiredo como Gianluca Miraglia se ocuparam das consequências editoriais que a variação acarreta, mas foi Miraglia quem notou a sintaxe convoluta do verso onde se dá esta variação³. Quem diria em português «linhas das costas deixadas passar»? A sintaxe do verso é de facto mais difícil em português do que na autotradução inglesa: «coasts we merely pass by». Mas, indo um pouco mais além, não seria talvez excessivo imaginar um equivalente inglês bastante familiar por detrás da redação em português: «coasts left behind». Curiosamente, a tradução de Honig e Brown oferece: «Over far-off island coasts left behind as we pass,» [Pessoa, 1998, trad. Honig e Brown: 50]. Não poderá ser a impressão de Gianluca Miraglia quanto ao carácter convoluto deste verso um resultado do translinguismo de que fala Claudia Fischer? Ou do que já afirmara Sena acerca de «jeitos sintáticos e estilísticos da sua língua poética que, em português, se criou da *tradução* mental, por ele mesmo, de construções correntes, ou menos correntes, que a língua inglesa possui e permite» [Sena, 1982, II: 83]?

Os textos autotraduzidos por Fernando Pessoa são por isso instrumentais nesta matéria, mas não têm de açambarcar todo o campo pesquisável em relação a este assunto.

Primeiro, porque os benefícios que forem colhidos da sua análise darão alento para uma releitura da poesia pessoana segundo esta orientação, mesmo naqueles muitos casos em que se desconhece a existência de autotraduções.

Em segundo lugar, porque há toda a vantagem em proceder a um levantamento sistemático de todos os documentos do espólio pessoano que cumpram os três requisitos que mencionei atrás. Não serão muitos e serão menos espetaculares do que os materiais do «Marinheiro», mas justificam toda a atenção. A sequência genética que destes casos pode ser tentativamente extraída, e que, como é óbvio, precisa de ser testada à medida que novos documentos forem sendo detetados é: segmento incipiente em L1,

³ Alguns tradutores resolveram as dificuldades do texto português: Edwin Honig e Susan Brown dão o início do verso de forma zeugmática: «Over far-off island coasts» (como se «Ode Marítima» tivesse «costas das ilhas» e não «ilhas das costas») [1998: 50]. Richard Zenith, em sintonia com o que se pode deduzir da autotradução pessoana, traduziu «coastlines» [2006: 169].

suspensão ou eliminação, separação material (por espaço em branco ou por traço), versão incipiente em L2 mais ou menos desenvolvida.

Um bom exemplo disto foi apresentado por Luís Prista [Pessoa, 2000: 144, 384] e analisado por Patricio Ferrari. É um poema que começa em francês e se suspende no terceiro verso, vindo o terceto a ser cancelado e seguido por uma versão portuguesa.

<p><Ah, vraiment la déesse, Celle qu'on n'a jamais compris Et qui mêle à l'or de sa tresse></p>	<p>Ah, verdadeiramente a deusa! — A que ninguém viu sem amar E que já o coração endeusa (<Antes> [↑ Só com] sómente a [↓ Quando a só sabe] adivinhar.)</p> <p>Por fim magnanima aparece Naquella perfeição que é <Como que> Uma estatua que a vida aquece E faz da <vida> mesma vida fé.</p> <p>Ah, verdadeiramente aquela Com que no tumulto do mundo O morto sonha, como a estrella Que ha de surgir no céu profundo.</p>
---	---

Sendo impossível determinar que forma estrófica teria o poema em francês caso tivesse continuado, o reinício em português aproveita o *incipit*, ganha embalagem que a versão inicial não chegou a ter e fixa-se em três quadras. Outros casos afins a estes incluem, por exemplo, uma breve reflexão sobre a língua publicada por Luísa Medeiros [Pessoa, 1997b: 150; 123-96r] e uma anotação sobre estética editada por Rita Patrício [2012: 375-376; 18-4], ambas começadas em inglês e continuadas em português.

Além destes dados empíricos, a hipótese de um translanguismo de fundo ganha em ser articulada com a visão idealista que Pessoa tem da poesia. E aqui a tese de Rita Patrício é absolutamente crucial, na medida em que constitui o argumento recente mais persuasivo acerca da matriz platónica que está subjacente à maneira como Pessoa entende a poesia [Patrício, 2012: 328-329]. Não há melhor companhia do que esta para um passo em que Claudia Fischer invoca a existência de um Arquimarinheiro

[Fischer, 2012]. Ao analisar a questão do lugar que, para Pessoa, a literatura ocupa no sistema das artes, Rita Patrício chama a atenção para o facto de ela — a literatura — preponderar pela capacidade de abstracção, mas falhar na universalidade por estar obrigada a ser vertida numa língua. «Tem que ser composta e expressa numa língua qualquer», escreve Pessoa [Patrício, 2012: 83, 325-326]. O autor tem de escolher porque, como assinala quando reflete sobre a viabilidade de um idioma universal em sentido pleno, «there is no language of that sort except it be of the spirit» [Pessoa, 1997b: 96].

A língua mais próxima dessa do espírito, segundo outra aproximação ao tema, «is that the language be as pliant as possible, so that there be in it as full a capacity for expression of all moods as can be, a consequent capacity to admit, by translation, the reflex of other languages and thus dispense, from the literary standpoint, with the learning of them» [Pessoa, 1997b: 147]. «The language be as pliant as possible» (Pessoa falará noutro texto do português como «the most pliant and complex of the Romance languages» [Patrício, 2012: 305]): esta ductilidade terá a ver com a disponibilidade das regras gramaticais da língua natural para serem conformadas ao que se pretende dizer. Por isso, diz, «é legítimo violar as mais elementares regras da gramática — no estilo expositivo ou no artístico — se com isso ou a ideia ganha clareza ou firmeza, ou à frase se enriquece o seu conteúdo de sugestão». O exemplo dado de seguida sobre a transitivização do verbo «ser» num verso assumido na voz de Deus é «Ó universo, eu sou-te!»⁴, o que ilustra bem aquela ductilidade na língua portuguesa manipulada por Pessoa. Além disto, como também surge no apontamento anterior, o português aparece como a língua onde as outras podem aparecer refletidas: isto pode ser um sinal trivial de uma menor capacidade de Pessoa para tornar plástico o francês e mesmo o inglês; mas também pode ser uma marca maior da aproximação à linguagem do espírito. Mais provavelmente tratar-se-á da conversão da sua situação particular numa sugestão de lei geral.

As questões antes abordadas sugerem de novo que Pessoa cultivava um entendimento da escrita que estava vinculado a uma visão platónica.

⁴ Sobre a transitivização do verbo «ser» no início do poema de Fernando Pessoa «A voz de Deus» e o seu impacto em Mário de Sá-Carneiro, cf. Miraglia 1992: 197.

É duvidoso, no estado atual dos nossos conhecimentos, que o plurilinguismo possa comprovadamente ser, mais do que uma ferramenta, um traço essencial da poética pessoana. Por outras palavras, se pusermos de lado o momento relativo à escolha da língua, que se manifesta em fase bem inicial do processo genético e normalmente não está documentado, o plurilinguismo parece estar ao serviço de outra coisa. No próximo capítulo, experimento identificar um aspeto dessa coisa no âmbito da poética pessoana através de uma análise genética de escopo largo.

4 — O QUE É CADA PALAVRA DITA

Há cerca de 30 anos entrou em funções o Grupo de Trabalho para o Estudo do Espólio e Edição Crítica da Obra Completa de Fernando Pessoa, cujo plano de trabalho — embora sujeito a um processo de consulta interno e externo — foi desenhado pelo seu coordenador, Ivo Castro. Em geral, mas em particular num país e num campo disciplinar — o da crítica textual moderna — que ainda não dispõe de massa crítica muito considerável, interessa menos prescindir de usar a palavra por causa de incompatibilidades do que declarar interesses e dar testemunho. Declaro-os, portanto. Membro do referido grupo de trabalho desde o início, só posso observar de dentro o impacto que ele teve nos estudos pessoanos e, por extensão, na edição de textos modernos em Portugal. Não pretendendo adotar um discurso memorialista, nem sendo interessante prosseguir aqui o objetivo de tratar a questão de maneira exaustiva, gostaria de assinalar alguns aspetos em que a doutrina de Ivo Castro fez a diferença ao ponto de hoje quem se inicia no trabalho num espólio literário moderno não se dar conta de que houve um tempo em que não era assim.

Mencionarei apenas, e de forma sumaríssima, dois aspetos, pois são eles que permitem enquadrar o assunto deste capítulo.

O primeiro é fundamental, pois dele depende tudo o resto. Houve um tempo em que os editores de textos modernos prescindiam de dar as cotas dos documentos com que trabalhavam e nos quais baseavam depois as publicações que preparavam. Um destes editores chegou a caracterizar com desassombro este *ethos* num jornal através da expressão «quem quer bolota, trepa», isto é, em linguagem menos paremiológica, quem quer saber as cotas dos documentos, procure-as. Contra tal princípio, Ivo Castro contribuiu para que se instalasse definitivamente uma cultura de cidadania e transparência através do fornecimento sistemático da referência documental. Quem não o faça hoje fica fora da discussão.

O segundo aspeto diz respeito ao peso da informação genética patente nas edições do grupo com aquele nome completo que disse antes e que, em ambiente informal, ficou conhecido por Equipa Pessoa ou por «a Equipa». A Equipa ocupou-se, tem-se ocupado, sobretudo da realização de edições crítico-genéticas, embora o qualificativo «genético» não surja nem na designação oficial do projeto (que só menciona «edição», sem adjetivo), nem na página de rosto de cada volume publicado, onde o trabalho editorial também não é qualificado (indica-se sempre «edição de»), nem mesmo na expressão geral que precede a indicação da coleção a que pertence cada livro, quando se refere «Edição crítica de Fernando Pessoa». Repito, «genética» é palavra que não aparece. No entanto, à medida que o tempo foi passando (e foi passando devagar), o qualificativo «genético» foi saindo da zona reservada onde se encontrava e entrando no vocabulário corrente em certas conversas.

O registo de todas as transformações por que passou um determinado texto, e não apenas a sua lição definitiva, foi considerado necessário por razões materiais, contra a perecibilidade dos documentos, tantos deles frágeis, do espólio pessoano; foi visto como um apoio para a fixação do texto; e foi encarado como um dispositivo de valor próprio, sem o qual seria inviabilizado o acesso aos caminhos da criação.

Deve dizer-se que o facto de ter sido atribuído direito de cidadania à génese implicou uma demora significativa na produção de cada edição, devida em boa parte às dificuldades de transcrição de textos informes redigidos em cursivo muito rápido, dificuldades mais esperáveis em documentos com estados preliminares do que depois viria a ter, ou não, configuração mais nítida e letra mais acessível; o próprio modelo de transcrição genética colocava, entre outras, dificuldades de legibilidade porque exigia a familiarização com uma série de símbolos e com problemas de compreensão articulada porque transformações concertadas em mais do que um ponto do texto, em zonas de amplitude superior a um verso, não se deixam apreender facilmente. Desafios deste género são de monta ainda maior quando estamos perante uma génese marcada por arranques hesitantes e versões diferenciadas ao ponto de se ficar na dúvida sobre se estaríamos ainda perante o mesmo texto com divergências ou se a variação atingira um grau tal que já teríamos pela frente mais do que um texto.

Lembro-me de uma conversa entre Ivo Castro e Aurelio Roncaglia acerca disto mesmo, à vista de papéis complicados de Pessoa, daqueles cujo processo criativo se furta à reprodução fac-similar porque é o aparente caos da página que pede esclarecimento, esquiva-se também à transcrição topográfica porque a decifração do texto não supera a necessidade de esclarecimento sobre a direção da escrita e o modo como secções da página dialogam umas com as outras, foge ainda à representação linear porque, embora esta permita uma hierarquização do que se vê, o fenómeno é demasiado global para se deixar apreender por dispositivos deste tipo. Se me recordo bem, Roncaglia e Castro inclinaram-se nessa conversa para a insuficiência destes modelos de abordagem da génese e, em alternativa, defenderam um dos expedientes mais antigos da linguagem humana: a narrativa, contar como foi, como pode ter sido.

Se observarmos a série de publicações da edição crítica de Fernando Pessoa, aquele que mais explora a narrativa como modo de esclarecimento da génese poética é o volume dedicado a Alberto Caeiro [Pessoa, 2015, ed. Castro]. O que não surpreende: os modelos de transcrição topográfica e linear estão concentrados na atenção ocular; já o modelo narrativo, para ser cumprido integralmente, exige capacidade de explicação só permitida por familiarização muito prolongada com os documentos e a edição Caeiro faz jus a um raro modelo de fruição do tempo que favorece essa familiarização.

O que se segue é um exercício sumário de narrativa.

O caderno de autógrafos de José Osório de Castro e Oliveira (1900-1964), filho de Ana de Castro Osório, ganhou alguma celebridade quando, depois de ter sido adquirido por José Paulo Cavalcanti, se percebeu incluir uma redação limpa do poema «Cada palavra dicta é a voz de um morto» (19-9-1918), de Fernando Pessoa [Meireles, 2016, e s. n., 2016]. O manuscrito tem interesse pelo menos por três vias para os estudos pessoanos: 1) alarga o espólio documental do poeta de *Mensagem*; 2) complementa e permite reavaliar o dossiê genético até agora conhecido do texto, exclusivamente constituído por redações tentativas, levando à afinação de decifrações de alguns pontos dos documentos conhecidos e a uma reorganização da cronologia das peças [Pessoa, ed. Dionísio 2005: 193 e 420-421]; 3) complexifica a nossa perceção dos modos de circulação escrita da poesia pessoana, que, *grosso modo*, se reduzia à publicação em periódicos e, mais

raramente, em livros, assim como à partilha por via epistolar com alguns correspondentes (cf. capítulo 2 deste livro). Em graus diferentes, estas três vias foram destacadas na imprensa periódica brasileira e portuguesa que fez eco da descoberta do caderno. No entanto, o conteúdo do texto do poema ficou algo à margem da revelação do «Livro de autógrafos» de José Osório de Castro e Oliveira.

Vejamos, então, como se podem organizar as peças do dossiê genético, agora incluindo a versão do poema patente neste caderno.

Dispomos de três documentos que testemunham quatro estados de desenvolvimento: uma redação bastante incipiente, a que chamo **A**; uma redação incompleta, **B**; uma redação também incompleta, mas menos preliminar do que a anterior, **C**; e a versão transmitida pelo caderno de José Osório de Castro Oliveira, **D**.



Fig. 3. Biblioteca Nacional de Portugal, Esp. E3, 43-23r (estado A)

O carácter incipiente de *A* é denunciado pelos espaços deixados em branco a sinalizar a incompletude de vários versos; a rapidez da escrita aparece documentada em zonas do texto como, na parte superior da página, é ilustrado pela linha «Feliz da não chegou ao porto» (quando Pessoa deveria ter a intenção de escrever, como escreveu adiante, «Feliz da nau que não chegou ao porto»); a presença de um traço separador sensivelmente a meio do suporte prepara o leitor para o reinício da redação do poema logo depois; e observa-se a compressão do módulo de letra nos acrescentos diagonais na secção inferior à direita. A forma ainda não tinha sido objeto de decisão, nem no que diz respeito ao estrofismo (os espaços lineares em branco seriam interrupções estróficas ou pausas para novos arranques?), nem no que diz respeito à extensão do verso.

A redação não se encontra datada, mas a circunstância de Pessoa ter usado folhas do escritório da Rua do Ouro, 87, 2.º (conforme se vê, adiante, pela figura 5), com marca de água British Bankpost, levou a pensar que o texto em construção remontaria a 1918. Na verdade, Pessoa trabalhou neste escritório de dezembro de 1917 a 1 de maio de 1918 e são deste último ano a maior parte dos poemas expressamente datados por ele em folhas com estas características.

Neste primeiro estado, bastante experimental, Pessoa parece desenvolver quatro motivos: um primeiro motivo, que parte da equivalência entre «dizer» e «estar morto»; um segundo motivo, que corresponde à equiparação da navegação sem rumo à felicidade; o terceiro motivo consiste num apontamento contrastivo entre a natureza do homem, de Deus e do destino; um quarto e último motivo trata da transitoriedade.

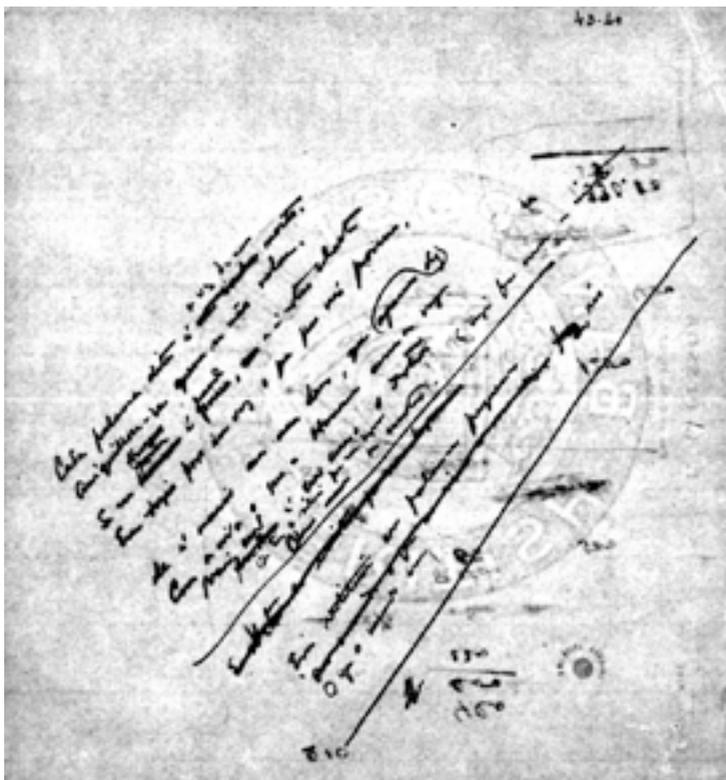


Fig. 4. Biblioteca Nacional de Portugal, Esp. E3, 43-49r (estado B)

Pessoa terá em seguida recorrido a outra folha e redigido o que podemos chamar estado *B*, escrita na diagonal, em posição semelhante à das secções que se encontram em baixo à direita no estado *A*. Não estamos agora perante uma redação tão titubeante, de para-arranca, como em *A*, mas as rasuras, a troca de posição de duas palavras («apenas diz», no final do v. 5, afetando o lugar da rima) e os traços separadores horizontais na parte final dão a entender que Pessoa continuava à procura da forma do poema. Nesta redação, o motivo 1 concentra-se em dois versos, o motivo 2 desaparece e a maior indefinição situa-se nos motivos 3 e 4, o que ocasiona uma zona de variação no remate do texto. De qualquer modo, aparecem conjugados os três elementos do motivo 3.



Fig. 5. Biblioteca Nacional de Portugal, Esp. E3, 43-23v (estado C)

Pessoa terá em seguida virado a primeira folha que tinha usado para A e redigido o que podemos chamar estado C. Trata-se agora de uma versão com sete versos em sequência (uma série claramente mais longa do que o conjunto seguido mais extenso presente em A, e semelhante em extensão ao que temos em B). Conserva-se a estrutura bipartida em que o motivo 1 ocupa a primeira parte, e os motivos 3 e 4 estão articulados na segunda parte. Note-se, contudo, que o motivo 3 é meramente assinalado, reduzido que está a uma referência ao homem, e sendo omitida a alusão quer a Deus, quer ao Destino. É curioso que esta redação C termine com um rearranque, pois regressa o motivo 1, como se Pessoa fosse começar tudo de novo: na metade inferior aparece a pala-

vra isolada «Cada», isto é, o início do *incipit* em que Pessoa parecia estar a apostar: «Cada palavra dicta...» Já o aparecimento do testemunho **D** permite que nos acerquemos do processo genético de um modo muito enriquecedor.

Cada palavra dita é a voz de um morto.
Aniquilou-se quem se não velou,
Quem na voz, não em si, viveu absorto.
Se ser Homem é pouco, e grande só
Em dar voz ao valor das nossas penas
E ao que de sonho e nosso fica em nós
Do universo que por nós roçou;
Se é maior ser um Deus, que diz apenas
Com a vida o que o Homem com a voz:
Maior ainda é ser como o Destino
Que tem o silêncio por seu hino
E cuja face nunca se mostrou.

[Transcrição modernizadora segundo a página do caderno de José Osório de Castro e Oliveira, propriedade de José Paulo Cavalcanti (estado *D* do poema «Cada palavra dicta é a voz de um morto», de Fernando Pessoa. Cf. Pessoa, ed. Dionísio, 2020).]

Graças a este testemunho, com data expressa de 19 de setembro de 1918, reforça-se a possibilidade de os documentos de que falei antes datarem de 1918 e de toda a construção se concentrar neste ano. Ao apresentar um poema monostrófico, o testemunho **D** também permite uma visão da forma só agora perceptível e promove a afinação de uma parte da decifração anteriormente proposta para as redações anteriores.

Grosso modo, a observação de **D** permite ainda perceber que, com uma exceção (no v. 2), **C** apresenta uma redação que lhe está inequivocamente mais próxima do que **B** nos sete primeiros versos, enquanto nos cinco

seguintes, que **C** não transmite, o texto de **B** é coincidente com a última versão conhecida. O quadro seguinte procura evidenciar isso mesmo:

Versos	Estado anterior ¹	Texto do estado <i>D</i>
1	BC	Cada palavra dita é a voz de um morto.
2	CB	Aniquilou-se quem se não velou,
3	C	Quem na voz, não em si, viveu absorto.
4	BC	Se ser Homem é pouco, e grande só
5	BC	Em dar voz ao valor das nossas penas
6	BC	E ao que de sonho e nosso fica em nós
7	BC	Do universo que por nós roçou;
8	B	Se é maior ser um Deus, que diz apenas
9	B	Com a vida o que o Homem com a voz:
10	B	Maior ainda é ser como o Destino
11	B	Que tem o silêncio por seu hino
12	B	E cuja face nunca se mostrou.

A organização aparece agora, no texto do caderno de José Osório de Castro e Oliveira, de maneira cristalina: o motivo 1 arrumado em três versos, seguido pelo motivo 3, com cada um dos seus elementos distribuídos por conjuntos de versos perfeitamente delimitados: do homem falam os vv. 4-7, de Deus os vv. 8-9 e do Destino os vv. 10-12.

Feita esta descrição sumaríssima das alterações por que passou a criação deste texto, parece plausível que Pessoa se tenha servido de **B** e de **C** como modelos de **D**. Além disso, vale a pena notar que, na ausência de uma descrição codicológica do caderno de autógrafos de José Osório de Castro e Oliveira, não é impertinente conjecturar que o texto pessoano aí presente seja uma cópia de um testemunho perdido.

¹ Quando nesta coluna aparece referência a dois estados, o indicado mais à direita contém a redação mais próxima da versão **D**.

A comunicação social escrita deu muito mais importância à circunstância de se ter descoberto um inédito do que ao texto, de qualidade extraordinária, que passou para o conhecimento do público. A aproximação jornalística ao poema propriamente dito foi feita sobretudo à conta de algumas ligações estabelecidas por José Paulo Cavalcanti entre o texto do caderno e momentos de luto na vida de Fernando Pessoa, bem como referências fúnebres na sua obra.

Não excluindo este tipo de leitura, sou de opinião que este é um poema em que se advoga a visão platónica da obra literária, uma visão que Rita Patrício explicou convincentemente [2012]. Assim, o motor do texto assenta numa figura tipicamente pessoana, o oxímoro, que supõe as equivalências antitéticas «expressar é morrer», «calar é viver» e fundamenta a proposta de que o ser humano se resguarde, aspirando, mais do que a ser como Deus (pois este, embora silencioso, revela-se), a ser como o Destino, que, além de estar calado, nunca se dá a conhecer².

O poema «Cada palavra dicta é a voz de um morto» integra-se numa linhagem de textos pessoanos que advogam formas extremas de recolhimento. Não se estranhe, por isso, que o *corpus* de Fernando Pessoa onde este poema se sentirá mais em casa seja o do *Livro do Desassossego*. No *Livro*, a estética da abdicação faz da equivalência «não fazer é viver» um oxímoro maior, que depois se declina em vários textos através de outros paradoxos: «não dizer é viver», «não escrever é viver», «não publicar é viver». Claro está, este oxímoro trai um outro paradoxo: se não fazer é viver, por que razão Pessoa *diz* que dizer é morrer, *escreve* que escrever é morrer e *publica*, apesar de publicar ser morrer? O poema em análise constitui um bom exemplo desta contradição, não só porque desenvolve o motivo antitético, como porque foi submetido a olhos de terceiros ao ser incluído no caderno de autógrafos de José Osório de Castro Oliveira, quer dizer, passou por uma forma de publicação.

² Neste sentido, de entre as citações de Pessoa convocadas por Cavalcanti para uma leitura do poema, as mais interessantes serão as seguintes: «Sou já o morto futuro, / Só um sonho me liga a mim — / O sonho atrasado e obscuro / De que eu devera ser — muro / Do meu deserto jardim» (retirado do poema «O Andaime»). E de um diálogo do drama «O Marinheiro»: «Primeira Veladora: Por que é que se morre? / Segunda Veladora: Talvez por não se sonhar o bastante».

De modo experimental, gostaria de tentar situar o poema na génese do tratamento deste motivo tal como ele se acha desenvolvido no *Desassossego*.

Num trecho do *Livro* posterior a 10 de maio de 1913, Pessoa parece explorar o motivo pela primeira vez: «E para que exprimir? O pouco que se diz melhor fôra ficar não dito.» [Pessoa, 2010, ed. Pizarro: 36]. Neste mesmo trecho aparece a primeira explicação para o paradoxo: «Se eu pudesse compenetrar-me realmente de quanto a renuncia é bella, que dolorosamente feliz para sempre que eu seria!» Sugere-se, pois, que é a incapacidade para se dedicar a uma estética baseada na renúncia a razão para Pessoa escrever e publicar. Esta razão reaparece num trecho talvez do ano seguinte: «Por que escrevo então? Porque, pregador que sou da renuncia, não aprendi ainda a executa-la plenamente.» [Pessoa, 2010, ed. Pizarro: 78; cf. também 98]. Por outro lado, parte do motivo 3 no nosso poema, aquele que anima o homem a ser como o destino, mais do que como Deus, encontra uma ilustração precisa noutra parte do *Desassossego* talvez de 1914: «O poema que eu sonho não tem falhas senão quando tento realizá-lo. No mytho de Jesus está escripto isto; Deus, ao tornar-se homem, não pode acabar senão pelo martyrio.» [Pessoa, 2010, ed. Pizarro: 85].

Note-se, entretanto, que as respostas neste período (a primeira metade da década de 10) não são sempre do mesmo teor. Por volta de 15 de maio de 1913, Pessoa retoma a pergunta que se impõe e dá uma resposta diferente: «E eu que digo isto — por que escrevo eu este livro? Porque o reconheço imperfeito. Sonhado seria a perfeição; escrito, imperfeioa-se; por isso o escrevo.» [Pessoa, 2010, ed. Pizarro: 38]. A defesa da imperfeição está aqui nos antípodas do sentido geral do poema abordado, designadamente do seu primeiro *incipit*: «Cada palavra dicta é um sonho morto». Contudo, tal apologia da imperfeição parece não ser a dominante na década de 10, vindo, isso sim, a ganhar protagonismo num segundo tempo de escrita do *Livro do Desassossego*. De facto, a parte do *Livro* que foi preparada mais tarde tende a tratar esta matéria de outro modo, como se vê por um trecho possivelmente de 1929, onde se lê: «Saber que será má a obra que se não fará nunca. Peor, porém, será a que nunca se fizer. Aquella que se faz, ao menos, fica feita. Será pobre mas existe, como a planta mesquinha no vaso único da minha vizinha aleijada.» [Pessoa, 2010, ed. Pizarro: 202]. A 29 de março de 1930, novo texto onde o objetivo da escrita é reequacionado

de modo distinto do fatalismo dos textos da década de 10: «Não temos, é certo, um conceito de valia que apliquemos à obra que produzimos. Produzimo-la, é certo, para nos distrahir [...]» [Pessoa, 2010, ed. Pizarro: 232; cf. também 277].

Embora não se deva falar de uma evolução unívoca nas explicações dadas por Pessoa para continuar a escrever, apesar do caráter absurdo da atividade da escrita, é tentador apontar para uma possível dominante da fatalidade nos textos da década de 10 («não consigo deixar de escrever, embora devesse parar» poderia ser a frase de ordem) e entrever a dominante do propósito distrativo nos textos do final da década de 20 e do início de 30 («como a perfeição só existe em sonho, escrevo para me distrair» poderia aqui ser o mote). Talvez se possam sintonizar estes dois programas com, respetivamente, o projeto do *Desassossego* mais esteticista e aparentado ainda com o programa simbolista e o posterior projeto de índole mais marcadamente modernista de que Jorge de Sena cedo falou. Ou com o deslocamento de interesse por parte de Pessoa das paisagens etéreas para a descoberta de Lisboa [Pizarro, 2018: 141-156]. Ou, noutro plano, com a passagem da impressão de que não há leitores para livros que venha a escrever para a impressão de que os críticos da *presença* são esses leitores ou sinalizam a existência de um público [Sepúlveda, 2013: 226].

Entre estas duas facetas, encontra-se o poema «Cada palavra dicta é um sonho morto», mais próxima, é certo, do primeiro programa, mas contendo já matéria verbal, sobretudo certas formulações rejeitadas, que reorientará a posição de Pessoa acerca do oxímoro nuclear. O estudo da génese ajuda, assim, a compreender os caminhos possíveis com que o autor se defrontou no poema propriamente dito, mas, além disso, num plano macrotextual, contribuirá talvez também para uma reapreciação da construção da obra.

Permitindo a análise genética a compreensão das diversas fases por que um texto vai passando, esse texto, uma vez chegado o termo do processo criativo, fica disponível para apropriações que contribuem para a conformação da obra. A seguir, na última secção deste livro, vemos dois exemplos de apropriação, uma por via da *performance*, outra por meio de uma paródia dupla, que tem como objeto o texto de Pessoa e a sua edição.

IV
APROPRIAÇÕES

1 — «TABACARIA» PERFORMATIVA

Em carta datada de 10 de janeiro de 1935, Adolfo Casais Monteiro escreve a Fernando Pessoa sobre se este lhe poderia dar alguma informação para ser usada num futuro estudo sobre a sua poesia. Entre as perguntas propriamente ditas feitas por Casais Monteiro há uma sobre os heterónimos de Fernando Pessoa feita de modo assaz direto: «E quereria dizer-me alguma coisa sôbre a génese dos seus heterónimos?» [Pessoa, 1998, ed. Martines: 247]. Três dias mais tarde, Pessoa responde extensamente através da carta conhecida como sobre a génese dos heterónimos, nela sendo referidas algumas notas biográficas acerca das três principais figuras heteronímicas. Uma delas, Álvaro de Campos, teria nascido em 1890 e, depois de formação escolar em Portugal, ter-se-ia deslocado, com o objetivo de estudar engenharia mecânica, para Glasgow, onde se teria licenciado em engenharia naval. Pessoa também escreve que Campos terá feito uma viagem de férias ao Oriente, de que terá resultado o poema «Opiário», encontrando-se em 1935 a viver em Lisboa, sem que se lhe conheça atividade profissional [cf. Pessoa, 1998, ed. Martines: 257-258].

Michael Hamburger apresenta Campos como um modernista total, influenciado por Whitman e pelo futurismo de Marinetti, escritor de odes em versos longos, rapsódicos, exclamatórios e irregulares, sintaticamente livres e elípticos [Hamburger, 1982: 139-140]. Mas, embora pareçam irregulares, os versos de Campos são regulados no plano da frase, através de vários tipos de paralelismo, ao mesmo tempo que a acentuação ao nível da palavra serve para a produção de variedade rítmica e até, em certas ocasiões, regularidade [Ferrari, 2012: 198-199].

O poema «Tabacaria» pode caber na descrição anterior. Trata-se do último dos 18 poemas que Pessoa publicou em vida sob o nome de Álvaro de Campos, tendo saído na revista *presença* (n.º 39, julho) em 1933 [cf. Pessoa, 1990, ed. Berardinelli: 196-201]. Depois dos primeiros poemas de Campos («Opiário», 172 versos; «Ode Triunfal», 240 versos; «Ode

Marítima», 904 versos), «Tabacaria» é o mais longo, com 167 versos. Este poema é desenvolvido sob a perspectiva de um sujeito que se encontra no seu quarto com uma janela que dá para uma rua onde fica uma tabacaria, sendo abordadas três perguntas para as quais ele não consegue arranjar resposta. Ao fumar, escapa por breves instantes ao sentimento de ter sido apanhado num beco sem saída existencial para logo cair na impressão de que tudo é irrelevante.

Este texto faz parte naturalmente do volume da poesia de Álvaro de Campos da editorial Ática, responsável pelo primeiro projeto de obra poética de Fernando Pessoa e a sua edição *vulgata* durante mais de 40 anos. Foi provavelmente com base nesta edição que dois atores e um poeta fizeram leituras gravadas de «Tabacaria»¹.

João Villaret (1913-1961) renovou a recitação de poesia em Portugal. Sobre os objetivos que procurava atingir enquanto *diseur*, declarou que, em vez de dizer versos, procurava reproduzir os sentimentos que se apoderaram do autor quando ele ou ela escreveu o poema. A preferência pela poesia de Pessoa, entre as dezenas de autores cujos textos declamou, era nítida

¹ Na história por fazer da declamação têm também lugar, entre outros, Berta Singerman [Martines, 2016: 54 e 249], Germana Tânger e Manuela Porto, que José Régio faz representante de uma escola distinta da de João Villaret numa carta que dirige a este último a 25 de fevereiro de 1955 [apud Pereira, 1983: 115]: «Decerto, pode conceber-se uma maneira de dizer versos inteiramente diferente da sua; até com vantagens sobre a sua. Mas entendamo-nos: com vantagens e desvantagens. [...] dois declamadores portugueses ouvi que nunca poderei esquecer: Manuela Porto e Você. Manuela Porto — pelo menos quando a ouvi — era dizendo versos, um admirável exemplo de sensibilidade, inteligência, atenção, finura. Todos os versos, todas as palavras se ouviam, — e com a sua expressão própria; ou, pelo menos, com a que lhe atribuía a sua interpretação sempre inteligente. [...] Você, Villaret, criou uma maneira diversa: muito menos sóbria, muito menos atenta aos pormenores, isto é: aos valores de cada palavra e cada verso, muito menos analítica, digamos: e, em compensação, muito mais empolgante, muito mais sintética, muito mais apta a sugerir uma atmosfera, a dar o movimento primitivo da inspiração, a sublinhar as grandes linhas ondulatórias do poema. § Das duas maneiras, a mais própria a *divulgar* poesia é a sua. Quero dizer: a fazer chegar a poesia ao grande público [...] Perdem-se muitas *intimidades* da poesia nessa ponderosa, arrebatadora, ofuscante maneira que é a sua; [...] Sem dúvida há poemas — os mais nus, ou íntimos, ou intelectuais — aos quais melhor se ajustava a maneira de Manuela Porto. E outros há — os mais espetaculares, ou violentos, ou dramáticos, ou expressionistas — aos quais a sua se apropria melhor.» Sobre Manuela Porto, cf. Marques, 2007: 25-38; também Silvestre, 2011: 83-84.

[Carvalho, 2008: 78]. Miguel Torga foi um dos que reconheceu o impacto de Villaret como recitador: «Nunca é de mais agradecer a Villaret o que ele tem feito pela poesia. Os poetas devem-lhe uma espécie de requintada edição oral de alguns dos seus melhores versos.» [Carvalho, 2008: 76]. Depois de ter morrido prematuramente, os admiradores assinalaram o falecimento de Villaret assistindo a sessões de declamação de poesia no cinema S. Jorge, nas quais a sua voz gravada era ouvida num palco vazio, iluminado apenas por um foco de luz. Segundo recortes de jornais de 21 de janeiro de 1964 sobre o espetáculo *A Música e a Luz*: «A sala fez-se escura. A sala estava cheia. Cheia de gente e cheia de silêncio. Gente que ama a arte, a música e o som, a cor e a luz. [...] Só lá em frente, sobre as tábuas do palco, um círculo branco de luz, um foco, assinalando a ausência.» [Villaret, 2015: 512]. Luiz Forjaz Trigueiros sublinhou que, embora os gostos do público tenham obviamente mudado depois da sua morte, o apreço pela sua declamação de poesia não esmoreceu [apud Pereira, 1985: 22-23]. A sua leitura de «Tabacaria» foi incluída no disco *Fernando Pessoa* por João Villaret, publicado pela Valentim de Carvalho em 1957.

O ator e encenador Mário Viegas (1948-1996) é provavelmente o mais influente declamador de poesia em Portugal depois de Villaret. Também ele, à semelhança de Villaret, tinha um gosto especial na leitura da poesia pessoana, em particular pelos poemas de Alberto Caeiro [Niza, 2006a: 12]. A leitura que Viegas faz de «Tabacaria» foi primeiro gravada em estúdio desconhecido, a 30 de agosto de 1990 [Niza, 2006b: 8, 57], tendo sido pouco depois encenada na última casa onde Pessoa viveu e difundida pelo canal público de televisão em 1991 no programa *Palavras Vivas*.

Quanto à leitura de M. S. Lourenço, a que darei atenção, foi transmitida em 1975 no programa radiofónico *Em Órbita*. Segundo Matos Maia, trata-se do programa que «tem sido maioritariamente apontado como o mais importante de todos. É o mais citado, o mais referenciado, o mais popularmente ‘clássico’» [Maia, 2009: 308-309]. O *Em Órbita*, que começara em 1965 no Rádio Clube Português, tinha sido dedicado até 1971 «à divulgação, à seleção, à explicação e ao enquadramento das formas mais representativas da música popular de expressão inglesa» e era dirigido e produzido por Jorge Gil e Pedro Soares Albergaria, tendo locução de Cândido Mota. O tema de abertura era *Revenge*, um instrumental dos Kinks. Logo dois

anos depois do seu início, ganhou, enquanto programa «musical *pop folk*», o prémio de rádio internacional «Ondas», um galardão atribuído anualmente pela Rádio Barcelona, SER. Um crítico viria a dizer a este respeito que, de modo análogo ao facto de certas pessoas agraciadas com a Ordem do Império Britânico terem declinado essa honra quando se aperceberam de que os Beatles também tinham sido assim condecorados, outros galardoados com o prémio «Ondas» deviam recusá-lo mal soubessem que o programa *Em Órbita* o tinha ganho também [Santos, 1967].

O *Em Órbita* destacava-se de duas maneiras. Promovia uma locução algo distante quando comparada com o estilo próximo e familiar então dominante na rádio. Ao mesmo tempo, quando a maior parte dos programas radiofónicos (em linha com o mote de Salazar «Orgulhosamente sós!») transmitia sobretudo canções portuguesas, *Em Órbita* passava pela primeira vez em Portugal cantores e bandas como Simon and Garfunkel, os Doors, os Bee Gees, os Jefferson Airplane ou os Procol Harum. Com a implantação da democracia em 1974, *Em Órbita* passou por uma transformação crucial, centrado a partir de então na música clássica. Era o único programa comercial com este foco, dando ênfase especial ao repertório pré-romântico e a *performances* historicamente informadas. O número de ouvintes logo baixou consideravelmente, mas depois começou a subir progressivamente e de 1985 em diante o programa começou a produzir concertos de música antiga, em que atuaram maestros como Ton Koopman ou Jordi Savall e agrupamentos como o Musica Antiqua Köln. Em 2001, o programa acabou [cf. Rui Vieira Nery, *apud* Matos Maia, 2009: 307-310].

Foi na segunda fase deste programa, em 1975, que M. S. Lourenço começou a sua colaboração com uma série de leituras de textos literários. As circunstâncias precisas que o levaram a este tipo de *performance* não são claras, mas no prefácio à coletânea dos textos do programa radiofónico *O Homem no Tempo*, da responsabilidade de João David Nunes e de João Sousa Monteiro, este último faz algumas observações que permanecem a melhor introdução à leitura de M. S. Lourenço. Por isso as reproduzo (destaques do próprio texto):

Tive oportunidade de conversar longamente com M. S. Lourenço acerca das suas próprias experiências em Poesia Oral, em

parte realizadas em Lisboa, nos anos de 75 e 76 — precisamente no canal 4 da RDP, no programa *Em Órbita* —, em parte realizadas nos Estados Unidos. § A ideia básica dessas experiências era tentar encontrar uma forma de expressão que privilegiasse **o ponto de vista da percepção pessoal** sobre qualquer outro. § Tratava-se de conseguir transmitir, com uma razoável fidelidade, o resultado final de um conjunto **supostamente confuso** de sensações, emoções e ideias, de modo a remover, numa apreciável medida, a ganga de artifícios com que em geral se evita, com que em geral **se resiste** a conhecer **as próprias percepções pessoais** a respeito seja do que for, e com que, por maioria de razão, se distorce, e consequentemente empobrece, a sua expressão e a sua comunicação. [Monteiro, 1978: 13]

Observei, em particular, o desenvolvimento do conflito que a cada passo poderia ser invocado entre a **suposta** fidelidade ao conteúdo formal de um texto, e a fidelidade às percepções pessoais induzidas ou veiculadas por esse texto. A própria noção de **conteúdo formal** acabou inevitavelmente por ser posta em causa. [...] Observei, em especial, a **variedade surpreendente de sentidos** que o uso adequado do **Som** permite dar **a uma mesma ideia** e a forma como, com demasiada frequência, o sentido inicial de um texto pode ser profundamente alterado — e, de resto, profundamente melhorado. [Monteiro, 1978: 14]

Ao mencionar as experiências em poesia oral que M. S. Lourenço realizou nos Estados Unidos, João Sousa Monteiro tem em mente o resultado do contacto com a obra de um mestre de meditação budista, Chögyam Trungpa (1939-1987). Apesar de Trungpa e Lourenço terem coincidido em Oxford nos anos 60, o mestre budista aí vivendo de 1963 a 1967 e o escritor português de 1965 ao início dos anos 70, o ponto de contacto terá ocorrido mais tarde, quando Lourenço trabalhou como leitor na Universidade de Santa Barbara e aquele viveu nos Estados Unidos, tendo fundado a Naropa University em Boulder, Colorado, em 1974. Embora a biblioteca de M. S. Lourenço conserve dois livros de Chögyam Trungpa, que também é explicitamente mencionado numa recensão que Lourenço escreveu

sobre um livro de poesia de Casimiro de Brito [Lourenço, 1987], não há nenhum elo exposto entre os ensinamentos de Trungpa e a leitura que Lourenço realizou de «Tabacaria». Por isso, o que se segue é circunstancial e aproximativo.

Sabe-se por exemplo que Trungpa foi instrumental em ter levado Allen Ginsberg a experimentar a criação verbal direta no palco, em ligação com a tradição tibetana de poesia oral espontânea. Mas na leitura de «Tabacaria» não estamos a lidar com a própria poesia de Lourenço e não há nada de extemporâneo na sua *performance*, pois a leitura era intensamente treinada em casa antes de se deslocar para o estúdio e iniciar o processo de gravação.

Trungpa ensinou exercícios de elocução através de um método constituído por três etapas. Em primeiro lugar, o estudante falava de maneira rígida num «inglês com sotaque oxoniano, independentemente do seu modo habitual de falar». Depois seguir-se-ia uma segunda etapa, que consistia na introdução de um sentimento de descontração. O estudante continuaria no modo da primeira etapa, mas de uma maneira mais natural. Finalmente, a última etapa corresponderia ao regresso à maneira habitual de falar, ao mesmo tempo que teria presente esta disciplina [Midal, 2004: 345; cf. exemplificação de exercício de elocução no final da primeira hora do filme *Crazy Wisdom*, realizado por Johanna Demetrakas]. De novo, embora João Sousa Monteiro se refira a manobras de remoção no passo atrás transcrito, não há nada neste método tripartido que se reconheça de maneira direta na leitura da «Tabacaria» feita por Lourenço. A sua transmissão com voz rouca não corresponde ao seu modo habitual de falar e nada tem a ver com um padrão de português equiparável ao sotaque de Oxford.

Também não é possível identificar algum aspeto comum significativo entre a *performance* radiofónica de Lourenço e o modo de leitura praticado por David Rome, um dos leitores habituais de textos de Chögyam Trungpa em sessões públicas e que lê poemas do mestre tibetano no filme *Crazy Wisdom* (cf. <https://www.chronicleproject.com/selected-devotional-poems-chogyam-trungpa/>).

Parte das dificuldades na identificação precisa do nexos entre os ensinamentos de Chögyam Trungpa e a prática de Lourenço poderia ser amenizada se tivesse sobrevivido algum documento que auxiliasse a compreensão das experiências radiofónicas em meados dos anos 70. Sucede que nada se

encontra com essas características no espólio de M. S. Lourenço guardado na Biblioteca Nacional de Portugal, de resto constituído esmagadoramente por materiais posteriores a 1975 (Esp. E62). Mas mesmo que nenhum documento deste tipo tenha sido localizado até ao presente, há boas razões para acreditar que tenha existido. De facto, para a apresentação de um livro da sua própria poesia, *Nada Brahma*, publicado em 1991, Lourenço fez uma introdução, além de ter preparado um conjunto de textos para serem recitados. Por «preparado» quero dizer fotocopiou as páginas dos livros onde estes poemas se encontram e inseriu alguns sinais que parecem funcionar como auxiliares de leitura (E62/276 e 285). Entre outros documentos do mesmo tipo guardados no espólio, há uma página fotocopiada do volume de poesia de Alberto Caeiro publicado pela Ática que apresenta este tipo de sinais. Como não foi localizada nenhuma gravação de Lourenço a ler este poema de Caeiro, as observações seguintes restringem-se à morfologia dos sinais patentes na fotocópia e, quando conveniente, à relação que sugerem manter com o texto.

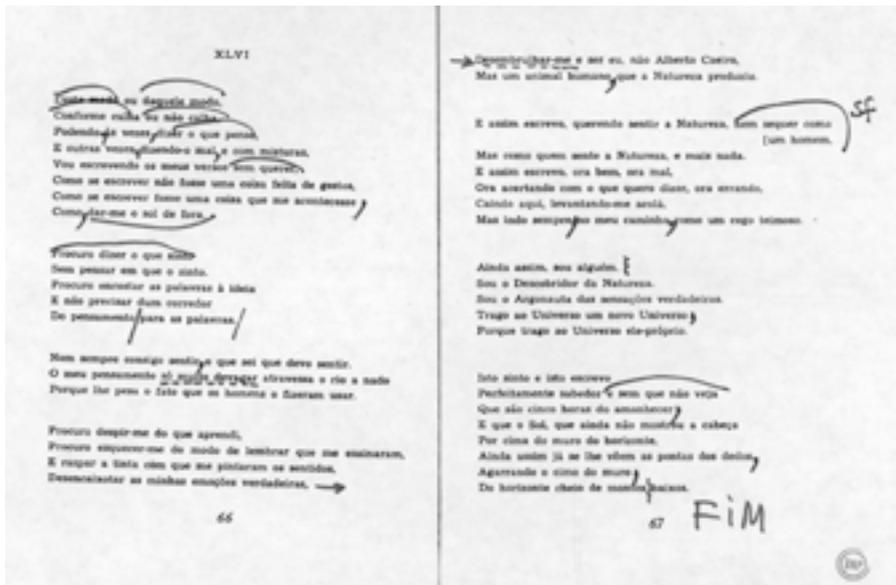


Fig. 6. Fotocópia de poema de Alberto Caeiro, Edições Ática (Biblioteca Nacional de Portugal, Esp. E62, 276)

Nos dois primeiros versos, há um traço curvo semelhante a uma ligadura sobre as partes do verso unidas pela conjunção disjuntiva. A ligadura é um símbolo na notação da música ocidental que serve para indicar que as notas por ele abrangidas devem ser tocadas sem separação, o que implica uma articulação do género *legato*.

No final da segunda estrofe temos dois traços longitudinais ligeiramente inclinados, semelhante ao traço duplo que funciona como cesura, uma pausa breve de silêncio. Depois, no terceiro verso da última estrofe, Lourenço parece ter acrescentado uma vírgula no fim do verso. A forma do sinal é aparentada com a da marca de respiração, que indica ao cantor ou intérprete que naquele ponto deve respirar.

Em seguida, no início da penúltima estrofe e no fim da estrofe conclusiva foi introduzido um símbolo com o aspeto de uma pausa de semínima, com o significado de silêncio de um quarto de tempo na simbologia musical. A estar certa esta aproximação, a pausa a realizar no primeiro verso seria mais breve do que o texto impresso sugere e seria mais longa do que as convenções impressas deixam entender no caso do verso final.

Depois, no segundo verso da terceira estrofe e no verso do topo da segunda página, o sublinhado em forma de tracejado apresenta alguma semelhança com o sobrelinhado tracejado da notação musical, que faz conjunto com as indicações *accelerando* (maior velocidade de execução) e *ritardando* (menor velocidade de execução). Neste caso, pelo menos o primeiro verso a que foi aplicado este sinal sugere que Lourenço pudesse ter em vista uma desaceleração.

Quanto a «sf», no princípio da antepenúltima estrofe, trata-se de referência aparentada com a abreviatura da indicação de dinâmica *sforzando*, que denota um incremento súbito de intensidade.

Finalmente, a seta horizontal no final da primeira página e no início da página seguinte pode prescrever a inexistência de pausa entre a leitura dos dois versos, criando assim um efeito semelhante ao do encadeamento entre dois versos produzido pelo *enjambement*.

A propósito de encadeamentos e pausas, voltemos a «Tabacaria». Para uma análise global da leitura que Lourenço faz do poema de Campos, importa verificar que ela é caracterizada pela presença de interjeições (v. 56), pela inclusão de conectores (por exemplo, a conjunção «e») para fazer a articulação entre versos (cf. vv. 119-120), por uma articulação vocal pouco

límpida, pela ocasional troca de posição de palavras (cf. vv. 14-15). Estes são traços que distinguem globalmente a *performance* de Lourenço das leituras de João Villaret² e de Mário Viegas, como a distingue o tempo de execução (11'47"), mais próximo da fluidez de Villaret (9'58") do que da dinâmica lenta de Viegas (15'35" no programa televisivo, 15'04" na gravação em disco). Mas, além destas e doutras características contrastivas que pudessem ser apontadas à recitação de Lourenço, o ouvinte tem sobretudo consciência do uso extensivo que nesta leitura é feito do *enjambement* como um dispositivo estrutural que, contrariamente à expectativa criada pelo texto impresso, liga o fim de um verso com o princípio do seguinte. Isto verifica-se entre versos da mesma estrofe (por exemplo, 15-16) ou entre estrofes diferentes (I-II, versos 4-5), independentemente da extensão da pausa tal como é sugerida por sinais de pontuação (vírgula [v. 15], ponto [v. 28], ponto de exclamação [v. 41], ponto de interrogação [v. 42], traço [v. 46], ponto e vírgula [v. 56]).

Mesmo que seja arriscado fazer uma interpretação baseada neste tipo de técnica, é tentador associar o *enjambement* a um traço-chave da poética de Campos: o impulso incontrolado para a participação física do sujeito no mundo em todas as suas facetas; um tal sentido de comunicação universal é tudo menos indiferente à incontinência verbal que caracteriza parte da sua poesia. Ligando os dois planos, a figura do prolongamento é o que concretiza o programa de Campos, a figura da pausa é o seu adversário na medida em que impede o contacto. Daí Campos exclamar numa das versões do poema «Saudação a Walt Whitman»:

Não quero intervallos no mundo!
 Quero a contiguidade penetrada e material dos objectos!
 Quero que os corpos phisicos sejam uns dos outros como as almas,
 Não só dynamicamente, mas estaticamente tambem!

[Pessoa, ed. Berardinelli, 1990: 127]³

² Embora José Régio aluda a ocasionais desvios do texto nas apresentações de Villaret [Pereira, 1985: 33].

³ Para a interpretação da figura do *enjambement* aqui proposta é curioso notar a opção de uma tradução inglesa do v. 1 desta estrofe: «I don't want caesuras in the world,» [cf. <http://campos-saww.blogspot.pt/>]

Sobretudo típico da última fase da poesia de Campos, «Tabacaria» fala de um falhanço, que aqui é destacado pela derrota do *enjambement* às mãos da pausa. Uma leitura métrica deste género é facilitada pela dimensão musical do poema. No próprio texto se refere no v. 124 a «Essência musical dos meus versos inúteis,» e no primeiro testemunho de «Tabacaria» (datado de 28-1-1928) o título original era «Marcha da derrota» (Biblioteca Nacional de Portugal, Esp. E3, 70-27, 28 e 70-29 a 32). Além disso, há uma componente estrutural deste poema que deveria ser considerada no pano de fundo do entendimento da literatura, segundo Lourenço, como uma forma de música.

Lourenço encarava o conceito de «escrita musical» de acordo com quatro princípios: 1) a linguagem é um facto musical; 2) as transformações da linguagem são decisões musicais; 3) as regras subjacentes a estas transformações são regras musicais; 4) a obra de arte literária é o resultado da aplicação destas regras. Lourenço também argumenta que o conhecimento de formas musicais é necessário de modo a que se entendam obras literárias maiores: o *leitmotiv* wagneriano deve ser tomado em conta para o entendimento do romance de Thomas Mann *Os Buddenbrooks*; o conhecimento da forma de tema e variação é instrumental para a leitura de *Ulysses*, de James Joyce; a forma de fuga é a base estrutural do poema de Paul Celan *Todesfuge*; e de maneira semelhante, a forma «sonata» organizaria o poema «Tabacaria». Assim, ao reconhecer a forma musical da obra literária, o leitor torna-se consciente da estrutura do texto [Lourenço, 2001]. Adicionalmente, o conhecimento da estrutura pode materializar-se em *performances* de leitura, cada texto funcionando como uma espécie de partitura. Lourenço contribuiu para o esclarecimento desta outra faceta de «escrita musical» ao refletir sobre o *continuum* entre a fala e o canto [Lourenço, 1991: 18-21], bem como, vimo-lo antes, através das suas leituras de poemas transmitidas em programas radiofónicos.

Independente da larga gama de variações a que pode estar ligada e de servir mais como modelo analítico do que como modelo composicional, considera-se que a forma de sonata tem habitualmente três secções: a exposição, o desenvolvimento e a recapitulação. Na exposição, que pode começar com uma introdução, são apresentados os temas a desenvolver. No desenvolvimento, observa-se uma expansão dos temas expostos de início.

Quanto à recapitulação, trata-se de uma repetição, com variantes, da exposição. A recapitulação é rematada por uma coda, que pode transformar-se num segundo desenvolvimento.

A estrutura de «Tabacaria», na proposta de Lourenço [1991b: 78-81], é sensivelmente mais complexa do que a tripartição básica da sonata: na exposição (vv. 1-31) há uma apresentação dos falhanços do sujeito e do mistério das ruas; no desenvolvimento (vv. 32-129) os temas do sujeito e do objeto são expandidos por duas vezes sob a forma do peso da consciência e da incapacidade para se atingir a inocência (falhanço ontológico); depois segue-se uma recapitulação dos dois temas (vv. 130-145); uma falsa conclusão ou *Trugschluss* tem lugar quando o sujeito é aliviado do pensamento (vv. 146-160); os vv. 161-167 são uma coda referente ao regresso do sujeito à prisão da realidade.

Os nós desta estrutura estão assinalados na posição física, e nas cinco deslocações, do próprio sujeito e isto pode ser documentado no exemplar pessoal de Lourenço do volume de poesia de Álvaro de Campos. Embora aparentemente não haja anotações nas páginas de «Tabacaria», um olhar mais atento mostra que estes nós foram realçados com um marcador amarelo.

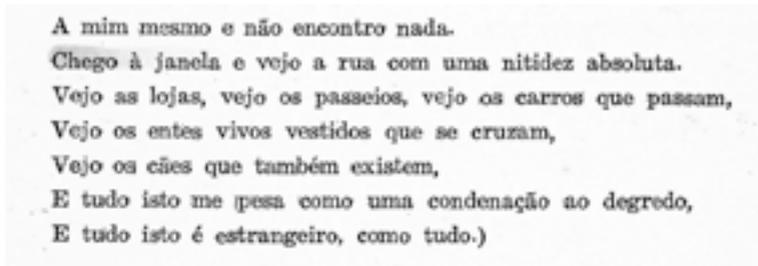


Fig. 7. Exemplo de realce, por marcador amarelo, da posição do sujeito no exemplar pessoal de M. S. Lourenço de *Poesias* de Álvaro de Campos, Edições Ática (Biblioteca da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa)

A declamação abordada antes e a perceção musical da estrutura subjacente a «Tabacaria» sugerem que M. S. Lourenço é um intérprete maior do poema de Álvaro de Campos.

Importa agora retomar uma nota sobre o modo como Villaret via a sua própria arte declamatória. A transmutação de personalidade atrás referida

é assim glosada pelo próprio Villaret: «Eu entrego-me totalmente, vivo toda a gama de sentimentos que o poeta experimentou, situo-me no seu mundo.» [Pereira, 1985: 31]. O escritor brasileiro Guilherme de Figueiredo acompanha-o nesta visão quando diz: «Ele se encarna no autor, e aquilo a que assistimos é um ato de gestação, como se nos colocasse em presença do Poeta no momento da Poesia, e improvisasse a genialidade com que a Obra nasceu.» [Pereira, 1985: 23].

No que diz respeito a M. S. Lourenço, enquanto rapsodo ele poderia dizer, como Íon faz no diálogo platónico, que, quando relata um conto de dor, os olhos se lhe enchem de lágrimas; e quando se ocupa de um relato de medo ou pavor, o cabelo se lhe levanta em terror, batendo descompasado o coração [*Ion* 535c]. De modo semelhante, quando Lourenço fala segundo o ponto de vista de um ébrio ou de alguém sob a influência de drogas, como Álvaro de Campos⁴, a voz fica rouca e hesitante. Daí ser conveniente imaginar uma pergunta dirigida a Lourenço que é semelhante à que Sócrates colocou a Íon: Então és tu ou um bêbedo ou um consumidor de drogas quem melhor ajuíza se Campos escreve de maneira apropriada nos versos agora citados? Diferentemente de Íon, Lourenço responderia: eu sou um melhor juiz [cf. *Ion* 538b]. O seu espólio na Biblioteca Nacional de Portugal tem abundantes recortes de jornais de língua alemã com artigos acerca dos efeitos, características, enquadramento legal, etc. do consumo de substâncias psicoativas e de álcool. Além do mais, o próprio Lourenço começa um ensaio acerca do poema de Campos com o seguinte passo:

Para a maior parte dos momentos da minha vida a minha percepção de mim próprio é a de um prisioneiro hermeticamente fechado numa à primeira vista insuperável cápsula emotiva e conceptual à qual chamo o «meu eu» ou a «minha personalidade» autónoma. Num momento fugaz, sob a influência do tabaco, do haxixe ou do ópio posso entrever uma abertura na parede da minha prisão e chegar, durante esse momento, à experiência da liberdade e fugir às cavernas

⁴ Acerca desta redução da figura de Campos, cf. vv. 93-95 de «Opiário»: «Levo o dia a fumar, a beber coisas, / Drogas americanas que entontecem, / E eu já tão bêbedo sem nada! [...]»; cf. também poema «Autoscopia», vv. 1 e 21 [Pessoa, 1990, ed. Berardinelli: 59 e 62].

da existência. Mas, como Baudelaire mostrou nos seus *Paradis artificiels*, e Álvaro de Campos no seu poema «Tabacaria», esta libertação dura apenas esse momento e a ela segue-se o regresso ao estado de consciência anterior, um regresso impiedosamente amargo que deixa a consciência desfeita numa sucessão descontínua de estados, um após o outro, em face do real, cada um mais absurdo e mais doloroso do que o outro. [Lourenço, 1991b: 78]⁵

Retomando palavras de João Sousa Monteiro, esta parece ser uma forma de expressão que privilegia o ponto de vista da percepção pessoal. Mas, enquanto esta forma de expressão se constrói por dentro de «Tabacaria» e está apoiada numa incorporação dos traços biográficos que Pessoa difunde sobre Álvaro de Campos, no capítulo seguinte veremos como a obra pessoana pode ser objeto de uma ostensiva apropriação por fora.

⁵ Anos mais tarde, a subjetividade desta experiência ganha alguma dimensão impessoal na versão inglesa que o próprio M. S. Lourenço preparou: «Sometimes one hears the ticking of the moments of one's life, and the perception one has of oneself is then that of a prisoner, solitarily confined to a hermetically sealed capsule of anxiety and delusion from which no escape is possible, and which one calls one's 'ego' or one's deluded 'identity'. In an exceptional moment, under the influence of tobacco, hashish or opium one can have a glimpse of a crack in the wall of one's prison and come to realize, during that short moment, what it is to be free, to unbind the fetters in the caves of existence. But [...] this intimation of freedom is soon followed by a return to the previous state, a return so ruthless and bitter that the ticking of time in the mind becomes louder and each moment appears now even more meaningless than before.» [Lourenço, 1999: 132].

2 — CADÁVER ESQUISITO

O objetivo deste capítulo final é: *i*) evidenciar como a forma de *O Virgem Negra*, a que por simplicidade se pode designar um livro de poemas de Mário Cesariny, inclui convenções típicas de uma edição, contribuindo para que o seu autor pareça assumir o papel de um editor; *ii*) mostrar os laços de contiguidade entre essa forma editorial e certas facetas da mais conhecida experiência propriamente editorial realizada por Mário Cesariny, que teve por objeto alguns textos pertencentes ao que chamou «literatura de cordel» [Horta, 1983].

Apesar de *O Virgem Negra* ter tido até ao momento três edições (1989, 1996 e 2015), com variação textual e bibliográfica assinalável da responsabilidade do autor e da casa editora [Martins, 2016: 86-88; Gomes, 2016: 39], basear-me-ei apenas na segunda, a última publicada em vida de Cesariny, que ostenta o subtítulo *Fernando Pessoa Explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M. C. V.* Não o faço por menosprezar as diferenças patentes no texto e no código bibliográfico, que justificam análise demorada [cf. Martins, 1990: 251, e Gomes, 2016: 46], mas por conveniência de concentração em certas características desta obra de Cesariny, que podem ser documentadas com vantagem através do recurso a apenas uma das edições. Característica de qualquer modo comum às três edições é a repartição em quatro secções numeradas: uma parte inicial de teor introdutório, depois uma secção constituída sobretudo por paródias de poemas pessoanos, de seguida quatro cartas onde a paródia também desempenha um papel fundamental¹, e no fim um apartado de notas.

¹ Paródia do texto pessoano também em contexto comemorativo (os cinquenta anos da morte do autor), mas com um programa de divertimento mais autotélico do que no caso de Cesariny, sai em 1985, embora sem distribuição comercial, a dupla de livros de José Sesinando Olha, *Daisy, 50 Variações sobre o «Soneto já antigo» de Fernando Pessoa e Heteropsicografia, 65 Variações sobre a «Autopsicografia» de Fernando Pessoa* [cf. Sesinando, 2018].

Sendo uma das condições do trabalho editorial a sua posterioridade (i. e., a sua realização ocorre sempre depois da elaboração do texto), *O Virgem Negra* não só diz respeito a um momento posterior à obra e à vida de Fernando Pessoa — em parte o assunto do livro — como se centra num Pessoa retornado ao mundo dos vivos. A este respeito é útil lembrar que, numa carta de agosto de 1988 — portanto, no ano do centenário pessoano — que Cesariny dirige a Laurens e Frida Vancrevel, o programa subjacente ao que viria a ser *O Virgem Negra* está associado à hipótese de uma palestra. Tendo sido convidado para participar no Encontro Internacional de Literatura Homossexual em Roterdão, Cesariny pensara falar sobre Fernando Pessoa homossexual, a contrapelo da posteridade de Pessoa que o tornara numa «espécie de bandeira da C.E.E.» [Cesariny, 2017: 392]. Passado sensivelmente um ano, Cesariny escreve a Laurens Vancrevel, mencionando já a publicação de *O Virgem Negra*, que caracteriza, sem referência ao tema da homossexualidade, como um livro feito para «chatear aquela *gloria excelsis* geral e colorida C.E.E. que o pobre poeta está em vias de gozar *post mortem post vitae* e pós-tudo» [Cesariny, 2017: 399]. Esta posteridade aparece no livro sinalizada de várias maneiras.

Primeiro, através da série de referências à descoberta de que o corpo de Fernando Pessoa se achava incorrupto quando foi aberto o túmulo no cemitério dos Prazeres antes de ser trasladado para o Mosteiro dos Jerónimos. A série de referências começa de maneira vaga («Quando o Palma-Ferreira me abriu o ataúde / E viu o que nunca devia ter visto» [1996: 37]) e prossegue mais claramente («O Virgem Negra, tal me descobriram / Cincoenta anos depois,» [1996: 69]), culminando na nota explicativa que começa: «Na feliz circunstância do primeiro cinquentenário da morte, como na de fazer remover os tão esperados *ossos*, a Direcção do Património abriu e viu corpo incorrupto, vestuário intacto, pele da cara e das mãos completamente negras.» [1996: 149]. Como assinala Julia Pinheiro Gomes, a expressão «virgem negra» parece evocar a descoberta de corpos incorruptos frequentemente associada a cadáveres de pessoas beatas e santas da Igreja Católica, sugerindo-se assim um nexos entre Pessoa e uma alegada santidade e castidade [Gomes, 2016: 49].

Em segundo lugar, num sentido mais genérico, que o tempo de enunciação dos poemas reunidos em *O Virgem Negra* é *post mortem* (e talvez

após a transladação) acha-se apoiado circunstancialmente por observações concentradas na terceira secção do volume: na carta de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões é mencionada a transladação («Fez-me mal à cabeça aquela ida dos Prazeres para os Jerónimos») e depois — note-se que Gaspar Simões tinha falecido em 1987 — quando refere a condição comum ao remetente e ao destinatário da carta («Mas agora que, por assim dizer, já estamos ambos...») [Cesariny, 1996: 117 e 120]). Adicionalmente, a mesma carta contém uma alusão à morte de Crowley, que teve lugar já depois do falecimento de Pessoa («Crowley morreu em 1947» [Cesariny, 1996: 130]), e uma carta seguinte, também dirigida a Gaspar Simões e subscrita por Álvaro de Campos (note-se, contudo, que Pessoa não fixou a data da morte deste heterónimo, pelo que o efeito *post mortem* é incerto no caso dele), menciona uma conferência dada pelo biógrafo de Pessoa em 1977 [Cesariny, 1996: 132]. Assim, Claudio Willer sintetiza bem o ponto de vista assumido nas principais secções de *O Virgem Negra* ao dizer que se trata da «elocução de um morto, um fantasma comentando as comemorações em sua homenagem», que decorreram por ocasião do centenário do nascimento de Pessoa, um ano antes de ter saído a primeira edição do livro de Cesariny.

A forma editorial que Cesariny dá ao regresso deste Pessoa é especialmente visível nas anotações que fazem parte do volume [cf. Gomes, 2016: 45, 61-62, 70], de modo mais patente na secção final designada «Notas», mas também de maneira visível nas três secções anteriores. Não surpreende que num livro cujo título faz de M. C. V. um explicador *ad usum delphini* (bem como para o uso de leitores infantis de várias nacionalidades), as notas tenham sobretudo um propósito de explicação textual. Os versos anotados podem ser acompanhados por numeração, que remete para a secção das notas, ou são rematados por um asterisco, respeitante a alguma observação sumária em rodapé. A explicação dada costuma remeter para um de dois tipos de observação: 1) esclarecimento de referências (como, por exemplo, «De Seth e Rimbaud» no v. 2 do poema «Alheio» [Cesariny, 1996: 21 e 145]); ou 2) apresentação de equivalente português (cf. «Prótese» [Cesariny, 1996: 13]).

No entanto, além destes tipos de anotação, M. C. V. dedica-se a um modo de comentário em que a noção de texto excede de longe a coincidência com o que se acha impresso e, no fim de contas, com o que o autor publicou.

Tal excesso, que não é alheio ao ano em que a obra de Pessoa cai pela primeira vez no domínio público e o espólio guardado na Biblioteca Nacional começa a ser explorado intensamente, diz respeito à instabilidade do texto gerada pela entrada em cena nos estudos pessoanos da génese e das incertezas no estabelecimento propriamente dito do texto. Neste particular, além de um comentário expresso acerca do espólio, incluído na carta de Álvaro de Campos [Cesariny, 1996: 140-141], o que aparece perante o leitor no livro de Cesariny é um desfile de alternativas aos textos publicados nas três primeiras secções e de alusões às características materiais dos testemunhos em que se encontram (tudo escrupulosamente sinalizado pelo editor): verso rasurado que é transcrito [v. 122 de «Alheio...», 1996: 146]; variante rasurada, também reproduzida [v. 3 de «No plaino abandonado», 1996: 147]; inclusão entre parênteses retos de uma «Variante da estrofe anterior», impressa em itálico [v. 21 de «O Mário Sacramento», 1996: 34]; transcrição de anotação do próprio poeta (com o título «Nota Supérflua») a seguir a uma variante [1996: 147]; menção de variante existente noutro suporte, sumariamente indicado («Em outra folha, dactilografada [...]») [1996: 148]; menção e transcrição de variantes preteridas, uma das quais suscita um comentário que mostra como este editor não segue um critério de preferência estética: «esta talvez a mais conforme ao dizer do poema» [1996: 148]; sinalização de palavra ilegível através da convenção [...] e talvez de palavra omissa através de (...) [1996: 106 e 111]; marcação de verso inexistente através de linha pontilhada [1996: 41 e 47]; referência à possibilidade de o texto conter um lapso de escrita [«Quando, em boa estação», v. 2; 1996: 87 e 150]; apresentação de características materiais das cartas editadas [1996: 151]. A própria matéria bibliográfica invade a condição textual de poemas reunidos em *O Virgem Negra*, sendo um deles intitulado «Introdução ao volume» e outro chamado «Nota à introdução», ambos sem surpresa na secção inicial do livro [1996: 39 e 43].

A verosimilhança destas anotações e procedimentos editoriais é reforçada por causa do conhecimento (independentemente do modo como a ele chegou) que M. C. V. patenteia acerca do espólio de Fernando Pessoa, o que se nota desde logo na primeira epígrafe do livro: «O homem está doente de amor. / *Sublinhado de Pessoa / num livro de William Blake.*» De facto, na p. 236 do exemplar que Fernando Pessoa tinha da poesia de Blake,

na secção «The Prophetic Books», o último poema, «The morning scent of the flowers», termina com o verso «Yet all in order, sweet and lovely. Men are sick with Love» [http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-44/1/8-44_item1/index.html?page=290; cf. Gomes 2016: 41]:

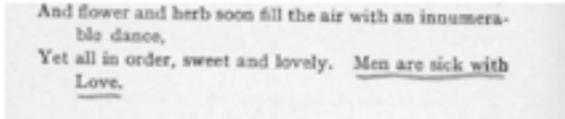


Fig. 8. Poems of William Blake / compil. W. B. Yeats. — London: George Routledge and Sons. — New York: E. P. Dutton and Co. [post 1905], p. 236 (exemplar de Fernando Pessoa, pormenor, Casa Fernando Pessoa)

Tendo em conta o que disse até aqui, a atribuição dos textos incluídos no volume a Fernando Pessoa e das notas a M. C. V. delimita os papéis do autor e do editor, cabendo ao primeiro a função da escrita (mesmo que por vezes se reconheçam passos pertencentes a outros autores) e ao segundo o da transcrição e anotação do que o primeiro escreveu. O título sugere esta distribuição de papéis, que a sintaxe habitual das notas frequentemente confirma. É verdade que a primeira nota, da p. 145, tem uma estrutura frásica que admite como sujeito «O poema» («Alude a Seth e a Horus, filhos de Ísis e Osíris»), o que deixa em aberto a questão da atribuição (quer seja de Pessoa quer seja de outro escritor qualquer — por exemplo, M. C. V. —, o poema pode aludir a Seth). Mas logo a segunda nota, também na p. 145, com o dubitativo «parece» leva o leitor a pensar que autor das notas e autor do texto não coincidem: «Referência directa, parece, à ‘cantiga de maldizer’ atribuída a Afonso Eanes de Coton [...]» Sendo estas as funções autoral e editorial que se extraem habitualmente das notas, um nível de complexidade superior é introduzido quando no poema «Prótese» aparece uma quadra onde se lê [Cesariny, 1996: 16]:

Eu anónimo e avulso
Aldeão do mundo a haver
Eu o mim de mim expulso
O mim que se vá lamber.

Embora não tenha ocasionado comentário nas notas, o v. 2 desta quadra é retomado adiante na carta de Álvaro de Campos a Gaspar Simões, no passo em que escreve: «Tenho para mim que o rocinante que assina M. C. V. e lhe chamou ‘aldeão do mundo a haver’, nisso, acertou, retirado o ‘mundo’, e o ‘a haver’, que bem se vê serem geito da redondilha.» [Cesariny, 1996: 138-139]. É certo podermos imaginar que aquele v. 2 seja uma citação de algum texto de M. C. V. incluída num poema de Pessoa, mas no percurso normal de leitura, o efeito deste passo de Álvaro de Campos é sugerir M. C. V. como autor de «Prótese», baralhando os papéis antes descritos (sobre a complexa construção da identidade do sujeito no livro, cf. Marinho, 2007: 66).

Admito que quer a confusão agora apresentada (Cesariny chega a fingir que são seus os versos que deveras escreveu) quer outros excessos sejam, em vários sentidos, compreensíveis a partir da leitura de *Horta de Literatura de Cordel* [cf. Martins, 2016: 58-62 e 96, para uma leitura que valoriza este mesmo título em boa parte noutra direção; e o posfácio de Laurens Vancrevel a Cesariny, 2017: 466-467]. Eis algumas linhas de continuidade entre os dois livros.

1) *Horta de Literatura de Cordel* foi o resultado de uma encomenda circunstancial feita pelo diretor da Biblioteca Nacional entre 1980 e 1983, João Palma Ferreira. É o próprio Cesariny quem, logo no início do prefácio ao volume, declara resultar esta antologia de uma proposta do «excelente amigo» João Palma Ferreira, o mesmo excelente amigo que, em *O Virgem Negra*, viu o que nunca devia ter visto.

2) Na breve recensão a *Horta da Literatura de Cordel*, Rogério Fernandes dá a entender que o investimento que reputava necessário para a realização do estudo sistemático das publicações de cordel seria incompatível com o escasso tempo de que Cesariny dispôs para a satisfazer: «Estranha terra a nossa, cuja principal biblioteca pública se vê na contingência de encomendar ou sugerir a noventa dias uma investigação sobre tema deste calibre!» [Fernandes, 1984: 100; cf. Cesariny, 1983: 11]. Fernandes poderia também relacionar as condições insuficientes para a preparação do volume com alguns aspetos menos conseguidos do livro do ponto de vista editorial. Não refere, por exemplo, a ausência de normas de transcrição na *Horta de Literatura de Cordel*, em cujo prefácio a única alusão a algo de parecido com isto tem um caráter contingente, dizendo respeito apenas a um dos textos incluídos na *Horta*, a *Nova Relação do Testamento de Clara Lopes a*

muito Exemplar, e Reverenda Abadeça das Caríssimas Madres Cristaleiras, etc., quando Cesariny afirma: «[Foram] Convenientemente retiradas as primeiras trinta vírgulas [...] [e perante o resultado obtido] / resolvi tirar todas as outras vírgulas. O leitor ajuizará da fruta da operação.» [Cesariny, 1983: 18-19]. Salvo esta indicação, o leitor só tem noção das normas de transcrição que foram aplicadas por confronto entre o texto e as poucas partes deste que se encontram fac-similadas. Mesmo assim, como a maioria destes fac-símiles tem a ver com páginas de rosto, muitas das quais não incluem texto propriamente dito, o *corpus* disponível para confronto é relativamente escasso. Apesar deste inconveniente, a transcrição pode ser caracterizada como tendencialmente modernizadora na forma e pouco interventiva na substância. Se tomarmos como ponto de referência a *Nova, e verdadeira relação da morte do feroz bicho que ha muitos tempos infesta as vizinhanças de Chaves*, e se o fac-símile que acompanha o texto tiver validade para este efeito, as normas implícitas incluem operações como: a omissão do título, que consta do fac-símile; a atualização da acentuação (*notorios* > *notórios*); a representação por *-am* do ditongo final do pretérito perfeito (*fizeraõ* > *fizeram*); a conversão de *s* alto em *s* baixo (*esta* > *esta*); a conservação de maiúsculas segundo o impresso (*Povo Lisbonense*); a simplificação de consoantes duplas (*Villa* > *Vila*); e ainda intervenção assistemática em relação a marcas de pontuação (conservação e eliminação da vírgula antes de conjunção num segmento como: «a esta Côrte, [vírgula conservada] e Povo Lisbonense os formidáveis [vírgula eliminada] e horrorosos estragos»). Parecemos estar, por isso, perante normas que procuram fazer com que o texto vá ao encontro do maior número de leitores, embora sejam mantidos alguns traços que o vinculam ao período em que circulou originalmente. Esta síntese possível, entretanto, não apaga a impressão de alguma falta de sistematicidade. Quanto a *O Virgem Negra*, não será simples coincidência que também dele estejam ausentes normas de transcrição.

3) O que Cesariny faz em relação ao texto de Pessoa em *O Virgem Negra* consiste bastante em des-reprimi-lo, o que ecoa o modo como se pronuncia acerca da literatura de cordel: publicá-la de novo nos anos 80 do século xx corresponderia a torná-la de novo acessível a uma grande massa de leitores, libertando-a do jugo da Inquisição, evidenciando o vitalismo idiomático de uma língua que as primeiras gramáticas começam a regular e mostrando uma

alternativa aos padrões de retórica dominantes [Cesariny, 1983: 11 e 19]. Como diz Rogério Fernandes, esta visão de Cesariny, que associa a literatura de cordel a uma espécie de cultura marginal reprimida pela censura e conservada graças sobretudo à tradição oral, ganharia em ser modalizada [Fernandes, 1984: 10-11]. Mas, independentemente deste tipo de reservas, Cesariny parece de facto atuar em relação à obra de Pessoa como um aliviador da censura, o que se nota em especial (mas não só) nos poemas homoeróticos de *O Virgem Negra*, nos quais recorre a «processos versificatórios próximos do ritmo e da tradição da nossa oralidade» [Amaral, 1990: 208], a mesma oralidade que seria traço identitário da literatura de cordel. Curiosamente, enquanto editor, Cesariny poderá ter cometido alguns lapsos, de maior ou menor importância, em parte contrários ao programa de defesa das formas linguísticas populares ameaçadas pela padronização, como se pode ver no quadro seguinte:

N.º	Título	Texto	Ed. Cesariny
1	<i>Relaçam, em que se trata, e faz hũa breve descrição dos arredores mais chegados à Cidade de Lisboa</i>	excedem quaeſquer do mûdo	excedem qualquer do mundo [p. 54]
2	<i>Ibidem</i>	culto diuino	culto diurno [p. 54]
3	<i>Ibidem</i>	valerofas emprefas	valorosas empresas [p. 54]
4	<i>Ibidem</i>	nos campos Afianos, / & nas Africanas terras.	nos campos Africanos, / & nas Africanas terras. [p. 54]
5	<i>Monstruoso parto da famosa gigante de Coimbra</i>	disgraça	desgraça [p. 110]
6	<i>Relacion en que se trata de un animal, cuya especie no se conoce [...]</i>	de sierras	de tierras [p. 168]
7	<i>Primeira parte da conversação nocturna que teve o reo Francisco de Mattos Lobo, com a sombra de Diogo Alves.</i>	Por traição de um criado	Por traição a um criado [p. 200]
8	<i>Ibidem</i>	Não dá ao criminoso guerrida,	Não dá ao criminoso guardida [p. 200]
9	<i>Ibidem</i>	Vivirás nesta masmorra	Viverás nesta masmorra [p. 201]
10	<i>Ibidem</i>	E o cabelo se me irriſsa.	E o cabelo se me eriça [p. 201]

Nos casos antes apresentados, surpreende que, além de uns erros que ditam um entendimento muito diferente do, ou mesmo oposto ao, sentido produzido pelo texto (como nos casos 2 e 7), se verifiquem várias situações indicativas de que Cesariny preferiu a acessibilidade à manutenção de especificidades articulatórias (cf., na tabela, 3, 5, 8, 9, 10). Esperar-se-ia, talvez, que tais especificidades fossem consideradas exemplos do que, na visão do editor, seria a vitalidade idiomática contra a uniformização gramatical. Mas não é o que se observa.

Também não se concretiza outra expectativa, a de que certas rimas toantes, frequentes em poemas de tradição oral, sejam conservadas. Mesmo sem apoio de fac-símile, parece não haver justificação suficiente para a intervenção editorial na p. 74 de *Execução de Isaac Eliot*:

Mas por ser aquela usança
em tais procissões comum
pois com muito menos gente
ir podia mais segura.

Com efeito, não devia ter sido feita a adaptação de «commua», palavra no final do v. 2 desta quadra, na medida em que isso colide com a assonância «commua/segura». O mesmo se verifica em *Bondade das mulheres vendicada, e Malícia dos homens manifesta* [Horta: 103], logo no princípio da quintilha, quebrando-se a assonância «commuas/suas/ruas»:

Quanto neles são comuns
as malícias, se ver queres
por não falarmos nas suas
puzeram as das mulheres
a pregão por essas ruas.

E de novo na p. 104, onde a intervenção na última palavra da quintilha seguinte impede a sequência toante «duas/suas/commuas»:

Concedo que aquelas duas
enganassem seus consortes

e que fizessem das suas
travessuras as mais fortes
sendo em ambas mui comuns.

A este respeito, as rimas toantes, alteradas embora na *Horta de Literatura de Cordel*, não deixam de aparecer no apócrifo volume pessoano: «... detraz. // ... será?», «...Botto // ...pouco» [Cesariny, 1996: 13, 22], «...recidiva. // ...a vida» [Cesariny, 1996: 53]. Por outro lado, apresentando-se *O Virgem Negra* como um livro «corrigido» de Fernando Pessoa, importa registar que a correção não resulta de emendas editoriais, senão do próprio texto.

4) Se as notas têm uma presença exuberante em *O Virgem Negra*, apresentam-se algo parcimoniosamente na *Horta*. Podemos talvez identificar aqui dois tipos de anotação, as marcadas por (*) no texto, que pertencem ao editor, e as sinalizadas por (algarismo), apenas aplicadas à edição de *Emblema vivente ou Notícia de hum portentoso monstro, que da provincia da Anatolia foy mandado ao Sultaõ dos Turcos*: trata-se de sete notas, de caráter explicativo, sobre referências islâmicas, as últimas duas trazendo no fim a indicação «Notas do autor». As notas da responsabilidade do editor são esmagadoramente respeitantes a sinónimos, perífrases ou correspondentes modernos, registando-se também a identificação de uma referência e a explicação do seu uso [*Horta*: 55] e o uso da convenção «Sic» [*Horta*: 111]. Tomando por referência o volume de literatura de cordel, o que se observa em *O Virgem Negra* é a intensificação do uso de notas e, muito em especial, das respeitantes a intervenções editoriais e características dos testemunhos, ausentes do livro publicado em 1983.

5) Em relação ao título do livro de Cesariny, J. Cândido Martins afirma justamente que ele é devedor do «título clássico, longo e descritivo» [Martins, 1995: 102-103]. Ora, a índole descritiva e a extensão considerável são características de vários dos textos compilados em *Horta de literatura de cordel*, como: *Bondade das mulheres contra a malícia dos homens: Relação Cômica, e Histórica, para divertimento de quem a comprar*; ou *Malícia dos homens contra a bondade das mulheres: embargos que os homens põem á primeira parte. Mostra-se os males de que são causa*; ou *Emblema Vivente, ou notícia de um portentoso monstro, que da Província de Anatólia foi mandado ao Sultão dos Turcos [...]*; ou *Notícia certa do exemplaríssimo castigo*,

que na Cidade de Paris se deu ao sacrílego assassino Damião de Artois; ou ainda Primeira parte da conversação nocturna que teve o reo Francisco de Mattos Lobo, com a sombra de Diogo Alves. [...] [cf. Martins, 2016: 86]. Além de estes títulos se conformarem ao modelo de que fala J. Cândido Martins, todos eles são atribuídos a autores (ou tradutor) indicados por iniciais, característica partilhada por *O Virgem Negra* em cujas capa e folha de rosto a autoria não é atribuída a Mário Cesariny de Vasconcelos, mas sim a M. C. V.: L. D. P. G., D. D. M. C. D. M. A. E. C., J. F. M. M., J. L. da C. E. S. e A. J. P. [*Horta*: respetivamente 19; 19; 25 e 223; 26; 199].

6) Finalmente, há ainda outro traço que aproxima *O Virgem Negra* da *Horta de Literatura de Cordel*: a comparência surpreendente em ambos os volumes de um mesmo texto. Refiro-me a uma composição do romanceiro português (do grupo dos romances carolíngios, derivação distante do cantar de gesta francês dedicado a Carlos Magno) na versão de Leite de Vasconcelos [*Horta*: 44]:

Três voltas dei ao castelo
sem achar por dond'antrar.
Cavaleiro d'armas brancas
viste-lo por qui passar?
Eu vi-o morto n'areia
com a cabeça no juncal.
Três feridas tinha no corpo
todas três eram mortal:
por uma lh'antrava o sol
pela outra o luar.
Pla mais pequena de todas
um gavião a voar
com as asas mui abertas
sem nas ensangentar.
Três voltas dei ao castelo
sem achar por dond'antrar.

Com diferenças irrelevantes para o propósito do presente capítulo, este mesmo texto aparece no final da secção II de *O Virgem Negra*, constituindo

por isso o último poema do livro. Aqui segue-se a um outro poema, com o qual dialoga, «Na sombra do Monte Abiegno». Reproduzem-se o texto de Pessoa e o poema reescrito por Cesariny nele baseado de maneira a que fiquem visíveis as operações desencadeadas na reescrita:

Na sombra do Monte Abiegno
Repousei de meditar.
Vi no alto o alto Castelo
Onde sonhei de chegar.
Mas repousei de pensar
Na sombra do Monte Abiegno.

Quanto fôra amor ou vida,
Atraz de mim o deixei.
Quanto fôra desejal-os,
Porque esqueci não lembrei.
À sombra do Monte Abiegno
Repousei porque abdiquei.

Talvez um dia, mais forte
Da força ou da abdicação,
Tentarei o alto caminho
Por onde ao Castello vão.
Na sombra do Monte Abiegno
Por ora repouso, e não.

Quem pôde sentir descanço
Com o Castello a chamar?
Está no alto, sem caminho
Senão o que ha por achar.
Na sombra do Monte Abiegno
Meu sonho é de o encontrar.

Mas por ora estou dormindo,
Porque é somno o não saber.
Ólho o Castelo de longe,
Mas não ólho o meu querer.
Da sombra do Monte Abiegno
Quem me virá desprender?

[Pessoa, 2004: 100]

«Na sombra do Monte Abiegno
Repousei de meditar.
Vi no alto o alto Castelo
Onde sonhei de chegar.»

«Quanto fôra amor ou vida,
Atrás de mim o deixei,
Quando fôra desejá-los,
Porque esqueci não lembrei.»

«Talvez um dia, mais forte
Da fôrça ou da abdicação,
Tentarei o alto caminho
Por onde ao Castelo vão.»

«Quem pode sentir descanso
Com o Castelo a chamar?
Está no alto, sem caminho
Se não o que há por achar.»

«Mas por ora estou dormindo,
Porque é sono o não saber.
Olho o Castelo de longe,
Mas não olho o meu querer.»

Cavaleiro de armas brancas,
Dá fim ao meu querelar:
Da sombra do Monte Abiegno
Quem me virá despertar?

[Cesariny, 1996: 89-90]

Conforme observa Julia Pinheiro Gomes [2016: 65], ao passo que o texto de Pessoa é elaborado em sextilhas, a paródia construída por Cesariny baseia-se em quadras, a forma que resta depois da remoção de todos os dísticos finais das estrofes pessoanas e uma das formas mais exploradas em *O Virgem Negra*. Foi depois acrescentada uma derradeira estrofe. Esta última quadra introduz um nexos com o texto seguinte do livro, precisamente o romance de D. Beltrão, através da referência ao «cavaleiro de armas brancas» (cf. v. 3 do romance), sobre o qual recai a expectativa de acordar o sujeito do sono da ignorância, de o ajudar a sair da sombra e, tendo este abdicado do amor e da vida, de o auxiliar a chegar ao castelo da sabedoria (sobre o significado do Monte Abiegno, cf. Biderman, 1966: 41-43). Em resposta a este poema, o romance faz gorar tal expectativa, pois o cavaleiro de armas brancas jaz «morto na areia» e o castelo é afinal impenetrável («Três voltas dei ao castelo / sem achar por dond'antrar»). Em *O Virgem Negra*, uma nota limita-se a assinalar que o texto transcrito provém do *Romanceiro Português* de Leite de Vasconcelos, segundo a versão de Valpaços, não havendo nenhuma referência a versões alternativas [Cesariny, 1996: 150]. Em contrapartida, na *Horta* menciona-se uma outra versão deste mesmo romance recolhida em Vinhais, que apresenta uma variante significativa: a responsabilidade pela morte do cavaleiro é aqui endossada à sua montada por não o ter dissuadido do assalto ao castelo. No entanto, de seguida nesta versão, por ordem divina, o cavalo toma a palavra e explica-se: «Três vezes o desviei / e três me fez avançar / Apertando-me as esporas / alargando-me o peitoral / Dáva-me sopas de vinho / para melhor avançar / Os muros daquele castelo / três vezes me fez salvar.» [Cesariny, 1983: 15; cf. Pinto Correia, 1993-1994, I: 260-263 e 311-312; II: 15-59; Pinto-Correia, 2003: 170-177].

Para a organização geral de *O Virgem Negra*, o conhecimento da versão de Vinhais potencia a leitura de que este é o livro que resgata Pessoa da abdicação vã, pois desta vez o cavalo, aqui um rocinante chamado M. C. V., desviou com sucesso o cavaleiro do castelo. Entretanto, a seriedade dos dois poemas finais de *O Virgem Negra*, por contraste com o carácter jocoso da maior parte dos textos que os antecedem, não esconde uma certa impressão de *memento mori*: tanto cavaleiro como montada têm o mesmo fim.

Em síntese, tanto a projeção da vida de Fernando Pessoa para momento posterior ao da sua morte e da sua trasladação como o *trompe-l'oeil* editorial são instrumentos de que Cesariny se serve para a reescrita paródica de textos pessoanos agora centrados no que fora reprimido: o corpo e a sexualidade (homoerótica). O desenho do primeiro instrumento parece indissociável das narrativas sobre *revenants* cujo regresso à vida é indissociável da ideia de que algo tinha ficado por realizar e de que enquanto esta incompletude permanecesse a errância na condição de morto-vivo prosseguiria. O regresso de Pessoa por Cesariny serviria então para fazer jus ao corpo e, assim, à possibilidade de uma escrita sem abdicação em português, quer dizer, devolvendo à sua língua materna o que tinha sido evacuado para o idioma em que o autor de *Mensagem* imerge na África do Sul (Cesariny, 1996: 21: «As costas do meu ser / Deixei em inglês / Porque isso em português / Não o podia escrever»). O corolário não é bem a instalação violenta da apófrades de que fala Harold Bloom ao dizer que os mortos regressam pela mão do poeta posterior e de tal maneira transfigurados «as though the later poet himself had written the precursor's characteristic work» [Bloom, 1975: 16]. Aqui surge aos nossos olhos a obra do precursor, mas obra incaracterística e de facto escrita pelo poeta posterior.

REFERÊNCIAS

- AL BERTO (1987), *O Medo. Trabalho poético 1974-1986*, Lisboa, Contexto.
- ___ (2012), *Diários*, edição e apresentação de Golgona Anghel, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ALVES, Hélio (2011), «Waves, winds, words as ‘micro-signifiers’ of the non-canonical: Diogo Bernardes», *Por s’Entender Bem a Letra. Homenagem a Stephen Reckert*, organização de Manuel Calderón, José Camões e José Pedro Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 237-249.
- AMARAL, Fernando Pinto do (1990), recensão crítica a *O Virgem Negra*, de Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, *Colóquio-Letras*, 113-114, pp. 208-209.
- ANGHEL, Golgona (2012), «Critérios de edição», Al Berto, *Diários*, edição e apresentação de G. Anghel, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 21-24.
- ANGIONI, Marcus (1999), «Introdução» a Fernando Pessoa, *Poemas Ingleses*, t. III (*The Mad Fiddler*), edição de M. Angioni e Fernando Gomes, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 7-26.
- ANSELMO, Artur (1997), «Edição crítica», AA. VV., *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa/São Paulo, Verbo, cols. 223-229.
- ASCENSÃO, José de Oliveira e CORDEIRO, Pedro (2004), *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*, 3.^a ed., Coimbra, Coimbra Editora.
- BÉLKIOR, Silva (1985), *Carmina Pessoaana. 35 Poemas de Fernando Pessoa em Latim* (edição bilingue), Lisboa, [s. n.].
- ___ (1988), *Texto Crítico das Odes de Fernando Pessoa — Ricardo Reis. Tradição Imprensa Revista e Inéditos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Bíblia Sagrada para o Terceiro Milénio* (2001), coordenação geral: Herculano Alves, Fátima, Difusora Bíblica [<http://www.paroquias.org/biblia/index.php?m=1>] (15 de junho de 2018)].
- BIDERMAN, Sol (1966), «Mount Abiegnos and the Masks», *Alfa. Revista de Linguística*, 10, pp. 37-56 [<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3282/3009>] (28 de setembro de 2016)].

- BLAKE, William [s. d.], *Poems of...*, edited by W. B. Yeats, London, George Routledge & Sons; New York, E. P. Dutton & Co. [http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/8-44/2/8-44_master/8-44_PDF/8-44_0000_1-336_t24-C-R0150.pdf (28 de setembro de 2016)].
- BLECUA, Alberto (1990), *Manual de crítica textual*, Madrid, Editorial Castalia.
- BLOOM, Harold (1975), *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford UP.
- BORGES, Jorge Luis (2002), *Este Ofício de Poeta*, tradução de Telma Costa, Lisboa, Editorial Teorema.
- BUESCU, Helena; TRABUCO, Cláudia; RIBEIRO, Sónia (org.) (2010), *Direito e Literatura. Mundos em Diálogo*, Coimbra, Almedina.
- CAEIRO, Alberto (2001), *Poesia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CAMBRAIA, César Nardelli (2005), *Introdução à crítica textual*, São Paulo, Martins Fontes.
- CARVALHO, António Carlos (2008), *João Villaret. Uma Biografia*, Lisboa, Ulisseia.
- CASTRO, Ivo (2007), «Introdução» a Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, edição genética e crítica de I. Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 9-121.
- ___ (2013, edição revista e aumentada de 1990), *Editar Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ___ e RAMOS, Maria Ana (1986), «Estratégia e tática da transcrição», *Critique textuelle portugaise*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais, pp. 99-122.
- CASTRO, Mariana Gray de (2014), «Pessoa, Coleridge, homens de Porlock e dias triunfais: Sobre génio, inspiração, interrupção e criação poética», *Estranhar Pessoa*, 1, outubro de 2014, pp. 58-70 [<https://static1.squarespace.com/static/51d2b64ae4b0a433e9c0c726/t/5450e38fe4b0830eb42d5a64/1414587279882/Pessoa%2C+Coleridge.pdf> (15 de junho de 2018)].
- CESARINY, Mário (1983), «Prefácio e notas», *Horta de Literatura de Cordel*, Lisboa, Assírio e Alvim, pp. [9]-26.
- [CESARINY de Vasconcelos, Mário] (1996), *O Virgem Negra. Fernando Pessoa Explicado às Criancinhas Naturais & Estrangeiras por M. C. V.*, Lisboa, Assírio & Alvim.

- ___ (2017), *Um Rio à Beira do Rio. Cartas para Frida e Laurens Vancrevel*, edição de Maria Etelvina Santos e Perfecto E. Cuadrado; apresentação, tradução e notas de M. E. Santos; posfácio e comentários de Laurens Vancrevel, Lisboa/Vila Nova de Famalicão, Documenta — Fundação Cupertino de Miranda.
- COELHO, Jacinto do Prado (1976), *Ao Contrário de Penélope*, Amadora, Bertrand.
- COSTA, Pedro (2013), *Casa de Lava — Caderno* (e suplemento com entrevista de Nuno Crespo a Pedro Costa), [s. l.], Pierre Von Kleist Editions.
- CUNHA, Celso Ferreira da (1985), «Breves considerações sobre a tipologia dos erros ou variantes em crítica textual», *Bracara Augusta*, 39, pp. 417-27.
- DE BIASI, Pierre Marc (2010), *A Genética dos Textos*, tradução de Marie-Hélène Paret Passos, Porto Alegre, EDIPUCRS.
- DEMETRAKAS, Johanna (2011), *Crazy Wisdom. The life and times of Chogyam Trungpa Rinpoche*, Kino Lorber DVD.
- DIONÍSIO, João (1993), «Introdução» a Fernando Pessoa, *Poemas Ingleses*, t. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 7-37.
- DONALDSON, Ian (2003), «Collecting Ben Jonson», *The Culture of Collected Editions*, edited by Andrew Nash, Basingstoke, New York, Palgrave — MacMillan, pp. 19-31.
- DUARTE, Luiz Fagundes (1988), «Texto acabado e texto virtual ou a cauda do cometa», *Revista da Biblioteca Nacional*, s. 2, 3 (3), pp. 167-81.
- DUARTE, Luiz Fagundes e OLIVEIRA, António Braz de (2007), *As mãos da escrita*, organização de L. F. Duarte e A. B. de Oliveira, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.
- ECO, Umberto (1988), «An *ars oblivionalis*? Forget it!», *PMLA*, vol. 103, 3, pp. 254-261.
- EGGERT, Paul (2009), *Securing the Past. Conservation in Art, Architecture and Literature*, Cambridge, Cambridge UP.
- EIRAS, Pedro (2008), «Fragmentação», *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coordenação de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Caminho, pp. 293-296.
- EMILIANO, António (2002), «Problemas de transliteração na edição de textos medievais», *Revista Galega de Filoloxia*, 3, pp. 29-64 [<http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/2586/RGF-3-2-def.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (7 de fevereiro de 2017)].
- FEIJÓ, António M. (2015), *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- FERNANDES, Rogério (1984), recensão a *Horta de Literatura de Cordel*, seleção, fixação do texto, prefácio e notas de Mário Cesariny, Lisboa, Assírio e Alvim, 1983. *Colóquio-Letras*, 82, pp. 100-101.
- FERRARI, Patrício (2008), «Fernando Pessoa as a Writing-reader. Some Justifications for a Complete Digital Edition of his Marginalia», *Portuguese Studies*, 24, 2, Guest editors: Jerónimo Pizarro e Steffen Dix, pp. 69-114.
- ____ (2012), *Meter and Rhythm in the Poetry of Fernando Pessoa*, Lisboa, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa [tese de doutoramento] [<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/7424>] (14 de junho de 2018)].
- ____ (2012), «Pour une édition critique des poèmes français de Fernando Pessoa et d'Alejandro Pizarnik», dans Cristina Pirvu (dir.), *Bilinguisme, double culture, littératures*, Paris, L'Harmattan, pp. 423-450.
- FERREIRA, Vergílio [1959 (1.^a ed.) e 1974 (9.^a ed.)], *Aparição*, Lisboa, Portugália Editora; [s. l.], Arcádia.
- ____ (1981), *Conta-Corrente (1969-1976)*, I, 2.^a ed., Amadora, Livraria Bertrand.
- FIGUEIREDO, Vivina Almeida Carreira de Campos (2005), «Fernando Pessoa e a tradução», *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 7, pp. 1-19 [http://www5.uva.es/hermeneus/hermeneus/07/arti02_07.pdf] (14 de junho de 2018)].
- FISCHER, Claudia (2012), «Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d'O *Marinheiro* de Fernando Pessoa», *Pessoa Plural. Revista de Estudos Pessoaanos*, n.º 1, primavera de 2012, pp. 1-69.
- ____ (2015), «Os caminhos d'O *Marinheiro* entre criação e tradução», *Os caminhos de Orpheu*, Lisboa, BNP/Babel, pp. 59-68.
- GALHOZ, Maria Aliete (1993), «A fortuna editorial pessoana e seus problemas: o caso da poesia», Fernando Pessoa, *Mensagem. Poemas esotéricos*, edição crítica coordenada por José Augusto Seabra, Nanterre, Archivos/CSIC, 216-226.
- GARRETT, Almeida (1844), *Frei Luiz de Sousa*, Lisboa, Imprensa Nacional [http://purl.pt/138/3/res-332-p/res-332-p_item3/index.html] (16 de junho de 2018)].
- ____ (2010), *Viagens na Minha Terra*, ed. Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GOMES, Julia Pinheiro (2016), *Fernando Pessoa Revisited: Uma Leitura de «O Virgem Negra»*, de Mário Cesariny, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro [dissertação de mestrado] [<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/GomesJP.pdf>] (28 de setembro de 2016)].

- [GRAÇA, Fernando Lopes] (1936), «Uma edição portuguesa dos ‘Nocturnos’, de Chopin», *O Diabo*, 8 de março, p. 7.
- GREG, W. W. (1951), «The Rationale of Copy-Text», *Studies in Bibliography*, 3, pp. 19-36.
- GRÉSILLON, Almuth (1994), *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF.
- (2007), «La critique génétique: origines, méthodes, théories, espaces, frontières», *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, 8, org. de Luiz Fagundes Duarte, pp. 31-45.
- GUSMÃO, Manuel (2003), «O Fausto — Um teatro em ruínas», *Românica*, 12, pp. 67-86.
- HAMBURGER, Michael (1982), *The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*, London and New York, Methuen.
- HAVET, Louis (1911), *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*, Paris, Librairie Hachette.
- HAY, Louis et al. (1986), *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*, Paris, Éditions du CNRS.
- HORTA, Bruno (2012), «Centenas de inéditos de Al Berto», *Time Out*, 5 de dezembro, pp. 72-73.
- Horta de Literatura de Cordel* (1983), seleção, fixação do texto, prefácio e notas de Mário Cesariny, Lisboa, Assírio e Alvim.
- IOPPOLO, Grace (2003), «‘Much they ought not to have attempted’: Editors of Collected Editions of Shakespeare from the Eighteenth to the Twentieth Centuries», *The Culture of Collected Editions*, Edited by Andrew Nash. Basingstoke — New York, Palgrave — MacMillan, pp. 157-71.
- JAZENTE, Abade de (1983), *Poesias do...*, roteiro organizado e anotado por Miguel Tamen, Lisboa, Editorial Comunicação.
- KAFKA, Franz (2003), *Três Cartas a Milena Jesenská: verão de 1920*, edição fac-similada do manuscrito, tradução e apresentação de Álvaro Gonçalves, Lisboa, Assírio & Alvim.
- KEATS, John (1980), *The Poems of...*, edited by Miriam Allott, London, Longman.
- LANCASHIRE, Ian (2010), *Forgetful Muses. Reading the Author in the Text*, Toronto, University of Toronto Press.
- LANCASTRE, Maria José de (1981), *Fernando Pessoa. Uma Fotobiografia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LAPA, Rodrigues (1943), notas a Almeida Garrett, *Frei Luiz de Sousa*, edição crítica baseada nos manuscritos por R. Lapa, Lisboa, Seara Nova.

- LEAL, Raul (2010), *Sodoma divinizada. Uma polémica iniciada por Fernando Pessoa a propósito de António Botto e também por ele terminada, com ajuda de Álvaro Maia e Pedro Teotónio Pereira (da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa)*, organização, introdução e cronologia de Aníbal Fernandes, Lisboa, Guimarães.
- LOURENÇO, Isabel M. G. (2009), *The William Blake Archive: Da Gravura Iluminada à Edição Electrónica*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra [tese de doutoramento].
- LOURENÇO, M. S. (1987), recensão crítica a Casimiro de Brito, *Onde se acumula o pó?*, Lisboa, Black Son Editores, *Colóquio-Letras*, 100, pp. 153-154 [<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=100&p=153&o=p> (14 de junho de 2018)].
- ____ (1991a), *Nada Brahma*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (1991b), *Os Degraus do Parnaso*, Lisboa, O Independente.
- ____ (1999), «Before the Barbarians», *A Revisionary History of Portuguese Literature*, edited by Miguel Tamen and Helena C. Buescu, New York and London, Garland, pp. 124-141.
- ____ (2001), «Poesia e música», *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 4, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, col. 255-260.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981), *Os Dois Crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- ____ (1987), *Alguns Livros Reunidos*, Lisboa, Contexto.
- MAIA, José Matos (2009), *A Telefonia. Memórias da Rádio*, 2.ª ed., Lisboa, Âncora Editora.
- MARINHO, Maria de Fátima (2007), «Elogio da máscara», *Diacrítica*, série Ciências da Literatura, 21/3, pp. 63-73.
- MARQUES, Diana Dionísio Monteiro (2007), *Um Teatro com Sentido. A voz crítica de Manuela Porto*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, [dissertação de mestrado] [<http://repositorio.ul.pt/jspui/handle/10451/350> (14 de junho de 2018)].
- MARTINES, Enrico (2016), *José Régio: versos esparsos e inacabados*, Vila do Conde, Centro de Estudos Regionais.
- MARTINS, Fernando Cabral (1990), «Raul Leal e a vertigem», *Colóquio-Letras*, 117-118, pp. 251-252.
- ____ (2003), «Breves notas sobre a alta definição», *Românica*, 12, pp. 157-164.
- ____ (2016), *Mário Cesariny e o «Virgem Negra» ou a Morte do Autor e o Nascimento do Actor*, Lisboa, Documenta.
- MARTINS, J. Cândido (1995), *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, Edições APPA-CDM Distrital de Braga.

- MEIRELES, Maurício (2016), «Bibliófilo encontra versão inédita de poema de Fernando Pessoa», *Folha de S. Paulo*, 11 de junho [http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1780385-brasileiro-revela-caderno-com-versao-inedita-de-poema-de-fernando-pessoa.shtml (30 de janeiro de 2017)].
- MIDAL, Fabrice (2004), *Chögyam Trungpa. His Life and Vision*, Boston, Shambhala Publications.
- MIRAGLIA, Gianluca (1992), Apresentação e notas de Fernando Pessoa, «Um texto inédito: 'É só pelo inferior — o banal, o factício, o extravagante — que agimos sobre a nossa época'», *Colóquio-Letras*, 125-126, julho de 1992, pp. 193-198.
- ____ (2007), «'É um dos pontos negros da biografia que não tive': Reflexões acerca de um texto autobiográfico de Fernando Pessoa com uma digressão sobre um erro na *Ode Marítima* que as edições críticas não emendaram», *Estudos Italianos em Portugal*, n. s., 2, pp. 325-339.
- [MLA] (1977), «The Center for Scholarly Editions: An Introductory Statement», *PMLA*, vol. 92, n.º 4, Directory (sep.), pp. 583-597 [http://www.jstor.org/stable/461903 (4 de maio de 2018)].
- MONTEIRO, João de Sousa (1978), *Tire a Mãe da Boca. Textos do Programa Radiofónico O Homem no Tempo*, vol. 1, Lisboa, Assírio & Alvim.
- MOREIRA, Marcello (2011), *Crítica Textualis in Caelum Revocata? Uma Proposta de Edição e Estudo da Tradição de Gregório de Matos e Guerra*, São Paulo, EDUSP.
- NEMÉSIO, Vitorino (1955), [apresentação], Fernando Pessoa, *Poesias Inéditas (1930-1935)*, Lisboa, Ática, pp. 11-12.
- NIZA, José (2006a), *Mário Viegas. Discografia Completa. Palavras Ditas. 1972*, textos, organização e coordenação de J. Niza, [Lisboa], Público.
- ____ (2006b), *Mário Viegas. Discografia Completa. Inéditos III. Miguel Torga 1977. Álvaro de Campos 1986 1990*, textos, organização e coordenação de J. Niza, [Lisboa], Público.
- NUNES, Eduardo (1969), *Album de Paleografia Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura — Centro de Estudos Históricos anexo à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- NUNES, E. Borges (1999), «Apostila» a João Sampaio. «Um método de transcrição paleográfica de impressão omnimutável», *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. xxxviii, Lisboa-Paris, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, FCG, pp. 484-487.

- OLIVEIRA, Carlos de (1992), *Obras de...*, Lisboa, Caminho.
- PATRÍCIO, Rita (2012), *Episódios. Da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus.
- PEREIRA, Alexandre Dias (2001), *Informática, Direito de Autor e Propriedade Tecnológica*, Coimbra, Universidade de Coimbra/Coimbra Editora.
- PEREIRA, Mário Baptista (1983), *João Villaret. Sua Vida... Sua Arte...* Lisboa, Edição do Autor.
- ____ (1985), *Antologia Poética: poemas ditos por João Villaret*, recolha e organização de M. B. Pereira, Lisboa, Estampa.
- PEREIRA, Elsa Maria Gomes da Silva (2012), *Obras de João Penha, Edição Crítica e Estudo*, vol. II, t. II — aparato crítico, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto [tese de doutoramento].
- PEREIRA, Elsa (2015), *Obras de João Penha. Edição Crítica e Estudo*, prefácio de Francisco Topa, Porto, CITCEM.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1997), *La Edición de Textos*, Madrid, Editorial Síntesis.
- PESSOA, Fernando (1990), *Poemas de Álvaro de Campos*, edição de Cleonice Berardinelli, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1997a), *Poemas Ingleses*, t. II, *Poemas de Alexander Search*, edição de João Dionísio, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1997b), *A Língua Portuguesa*, edição de Luísa Medeiros, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (1998), *Poems of Fernando Pessoa*, translated by Edwin Honig and Susan Brown, San Francisco, City Lights (1986).
- ____ (1998), *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da «presença»*, edição e estudo de Enrico Martines, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1998), *Ficções do Interlúdio. 1914-1935*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (1999), *Correspondência. 1905-1922 e 1923-1935*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2000), *Crítica. Ensaios, Artigos e Entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2000), *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, edição de Richard Zenith, tradução de Manuela Rocha, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (2000), *Poemas de..., 1934-1935*, edição de Luís Prista, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- ___ (2004), *Poemas de..., 1931-1933*, edição de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ___ (2005), *Poemas de..., 1915-1920*, edição de João Dionísio, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ___ (2006), *Escritos sobre Génio e Loucura*, edição de Jerónimo Pizarro, ts. I-II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ___ (2006), *A Little Larger than the Entire Universe*, selected poems edited and translated by Richard Zenith, London, Penguin Books.
- ___ (2009), *Sensacionismo e Outros Ismos*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ___ (2010), *Livro do Desasocego*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ___ (2013), *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*, edição de Pauly Ellen Bothe, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ___ (2015), *Poemas de Alberto Caetano*, edição de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ___ (2020), *Vinte Anos de Poesia Ortónima. I — 1915-1920*, edição de João Dionísio, Lisboa, Imprensa Nacional [https://impresnacional.pt/wp-content/uploads/2020/12/Poemas_Ortonima_I.pdf (16 de abril de 2020)].
- PINTO-CORREIA, João David (1993-1994), *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, I-II, Lisboa, INIC.
- ___ (2003), *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, apresentação crítica, antologia e sugestões para análise literária de J. D. Pinto-Correia, Lisboa, Edições Duarte Reis.
- PITTA, Eduardo (2012), «Uma vida em *overacting*», *Ler*, 1, pp. 60-61.
- PITTELLA, Carlos (2017a), «Transcrittore Traditore: transcrições indecidíveis nos manuscritos de Fernando Pessoa», *Manuscritica*, 32, pp. 88-106 [<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/2782> (14 de junho de 2018)].
- ___ (2017b), «Sonnet 101 with Prof. Pessoa. Fernando Pessoa's Marginalia on an Anthology of 19th-Century English Sonnets», *Pessoa Plural*, 11, P/Spr., pp. 277-375 [https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue11/PDF/I11A14.pdf (14 de junho de 2018)].
- PIZARRO, Jerónimo (2007), *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ___ (2012a), *Pessoa Existe?*, Lisboa, Ática.

- ___ (2012b), *La Mediación Editorial. Sobre la vida póstuma de lo escrito*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- ___ (2018), *Ler Pessoa*, Lisboa, Tinta-da-China.
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio e CARDIELLO, Antonio (conceção geral e coordenação), *Biblioteca Particular Fernando Pessoa*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa [<http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/index.htm> (1 de maio de 2018)].
- ___ (2010), *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa — Publicações Dom Quixote.
- PLATO (1925), *The Statesman. Philebus. Ion*, translated by W. R. M. Lamb, London — New York, William Heinemann [<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg027.perseus-eng1:530a> (14 de junho de 2018)].
- PORTUGAL, José Blanc de (1997), *Quaresma Abreviada*, [s. l.], Black Son Editores.
- ___ (1999), *Estrofes*, [s. l.], Black Son Editores.
- PRISTA, Luís (1998), «Sombras e sonhos na fixação de quadras de Pessoa», *Revista da Faculdade de Ciências Humanas*, 11, pp. 197-213.
- ___ (2003), «O melhor do mundo não são as crianças», organização de Ivo Castro e Inês Duarte, *Razões e Emoção. Miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 217-238.
- REBELLO, Luiz Francisco (2002), *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*, Lisboa, Âncora Editora.
- RIBEIRO, Raquel (2012), «Já quase não se ouve o riso de Al Berto», *Público*, suplemento *Ípsilon*, 30 de novembro de 2012, pp. 3-7.
- ROBINSON, Peter (2002), «What is a critical digital edition?», *Variants*, 1, pp. 43-62.
- RONCAGLIA, Aurelio (1975), *Principi e Applicazioni di Critica Testuale*, Roma, Bulzoni.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho Sousa (2000), «Interrupção poética: Um conceito pessoano para a lírica moderna», *Veredas*, 3, pp. 235-253 [<https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/270/269> (15 de junho de 2018)].
- SANTOS, Maria Laura Nobre dos; CRUZ, Alexandrina; MATOS, Rosa Maria Montenegro e PIMENTEL, Lídia (1988), «A inventariação do espólio de Fernando Pessoa: Tentativa de reconstituição», *Revista da Biblioteca Nacional*, s. 2, 3, 3, setembro-dezembro de 1988, pp. 199-213.
- SANTOS, Pedro (1967), «Impressões de um radiouvinte», *Plateia*, 31 de outubro de 1967 [<http://industrias-culturais.hypotheses.org/files/2012/03/radiouvinte2.jpg> (14 de junho de 2018)].

- SARAIVA, Arnaldo (1984), *Orpheu 3*, preparação do texto, introdução e cronologia de A. Saraiva, Lisboa, Ática.
- SEABRA, José Augusto e GALHOZ, Maria Aliete (1993), «Nota filológica preliminar», Fernando Pessoa, *Mensagem. Poemas esotéricos*, edição crítica coordenada por José Augusto Seabra, Nanterre, Archivos/CSIC, pp. XLI-LIHI.
- SEGRE, Cesare (1999), *Introdução à Análise do Texto Literário*, tradução de Isabel Teresa Santos, Lisboa, Editorial Estampa.
- SEIXO, Maria Alzira; ABREU, Graça; CABRAL, Eunice; VIEIRA, Agripina Carriço (2010), *Memória Descritiva. Da fixação do texto para a edição* ne varietur da obra de António Lobo Antunes, redigida por Maria Alzira Seixo, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- SENA, Jorge de (1982), *Fernando Pessoa & C.^a Heterónima. Estudos Coligidos (1940-1978)*, vols. I e II, Lisboa, Edições 70.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013), *Os Livros de Fernando Pessoa*, Lisboa, Babel.
- ____ (2016), recensão a Fernando Pessoa, *Poemas de Alberto Caeiro*, edição de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. *Colóquio-Letras*, 191, janeiro/abril, pp. 212-215.
- SEPÚLVEDA, Pedro e URIBE, Jorge (2016), *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SESINANDO, José (2018), *Obra Perfeitamente Incompleta*, edição de Abel Barros Baptista e Luísa Costa Gomes, prefácio de A. B. Baptista, Lisboa, Tinta-da-China.
- SHAKESPEARE, William (2001), *A Tempestade*, introdução, tradução e notas por Fátima Vieira, Porto, Campo das Letras.
- SHILLINGSBURG, Peter L. (1996), *Scholarly Editing in the Computer Age. Theory and Practice*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- ____ (2006), *From Gutenberg to Google. Electronic representations of literary texts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SILVA, Joana Aguiar e (2001), *A Prática Judiciária entre Direito e Literatura*, Coimbra, Almedina.
- ____ (2011), *Para uma Teoria Hermenêutica da Justiça — Repercussões Jusliterárias no Eixo Problemático das Fontes e da Interpretação Jurídicas*, Coimbra, Almedina.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2011), «O menino (Doutor) entre os doutores: Fernando Pessoa em Jorge de Sena, nos anos 40», Central de Poesia, *A recepção de Fernando Pessoa nos anos 40*, organização de Patrícia Soares Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro, Lisboa, CLEPUL, pp. 65-86.

- SOUSA, João Rui de (1988), *Fotobibliografia de Fernando Pessoa*, organização, introdução e notas de J. R. de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Biblioteca Nacional.
- SPAGGIARI, Barbara e PERUGI, Maurizio (2004), *Fundamentos da Crítica Textual. História, Metodologia, Exercícios*, Rio de Janeiro, Lucerna.
- TAMEN, Miguel (2002), *Artigos Portugueses*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- TIMPANARO, Sebastiano (1975), *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Firenze, La Nuova Italia.
- VAN HULLE, Dirk (2004), *Textual Awareness. A genetic study of late manuscripts by Joyce, Proust, & Mann*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- VAN HULLE, Dirk e NIXON, Mark (2013), *Samuel Beckett's Library*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VAN HULLE, Dirk e SHILLINGSBURG, Peter (2015), «Orientations to text, revisited», *Studies in Bibliography*, 59, pp. 27-44.
- VILLARET, Henrique (2015), *João Villaret 1913-1961. Duas Mãos que Abertas Deram Tudo. Na Passagem do Nascimento*, [s. l.], Edição de Autor.
- VILLARET, João (2008), *Fernando Pessoa por...*, Valentim de Carvalho, VSL 1268 2 (1957, 1991).
- WARD, Aileen (1963), *John Keats. The making of a poet*, New York, The Viking Press.
- WEST, Martin L. (2002), *Crítica Textual e Técnica Editorial Aplicável a Textos Gregos e Latinos*, tradução de António Manuel Ribeiro Rebelo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- WILLER, Cláudio, «Alguns comentários sobre O Virgem Negra. Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras, por M. C. V., por Mário Cesariny» [http://triplov.com/willer/virgem_negra.html (28 de setembro de 2016)].
- ZALEWSKI, Daniel (1997), «Through the looking glass», *Field notes* [<http://lingua-franca.mirror.theinfo.org/9706/fieldnotes.html> (6 de maio de 2018)].
- s. n. [a partir de uma entrevista de António Campos] (2010), «'Os Galegos' Um sabor familiar», *Redes do Tempo. Jornal do Museu de Sines*, 3, agosto, p. 2 [http://www.sines.pt/uploads/document/file/3095/Jornal_Redes_do_Tempo_n._03.pdf (14 de junho de 2018)].
- ___ (2016), «Há um poema inédito de Fernando Pessoa num caderno de viagem», *Público*, 12 de junho [<https://www.publico.pt/2016/06/12/culturaipsilon/noticia/ha-um-poema-inedito-de-pessoa-escrito-na-travessia-do-atlantico-1734874> (30 de janeiro de 2017)].

ÍNDICE GERAL

APRESENTAÇÃO	5
I — PONTOS DE REFERÊNCIA	
1 — Arca	17
2 — Integridade e genuinidade	23
II — DERIVAÇÕES	
1 — Para sempre	39
2 — Grandeza, génio, transmissão	47
3 — Últimas palavras	61
4 — Editar «diários»: questões e caminhos	73
III — PERDAS E REENCONTROS	
1 — A existência de Fernando Pessoa	85
2 — Erros de autor	103
3 — Línguas à maneira de fogo	123
4 — O que é cada palavra dita	137
IV — APROPRIAÇÕES	
1 — «Tabacaria» performativa	151
2 — Cadáver esquisito	165
Referências	179

Imprensa Nacional
é a marca editorial da **INCM**

IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.
Av. de António José de Almeida
1000-042 Lisboa

—
www.imprensanacional.pt
www.incm.pt
www.facebook/ImprensaNacional
editorial.apoiocliente@incm.pt

—
© João Dionísio
e Imprensa Nacional-Casa da Moeda

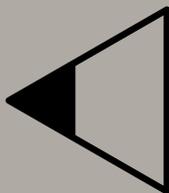
—
O livro *DOENÇA BIBLIOGRÁFICA*
ESPÓLIO E EDIÇÃO DE FERNANDO PESSOA ET AL.
é o sexto título da coleção *PESSOANA*, série *ENSAIOS*,
e tem autoria de **JOÃO DIONÍSIO**.

Tem edição, revisão e paginação, impressão e acabamento
da **IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA**,
e *design* gráfico de **EDUARDO AIRES**.

Foi composto em caracteres **MINION PRO**
e impresso em papel **CORAL BOOK IVOOK DE 90 G** e **IOR DE 350 G**.
Tem o ISBN **978-972-27-2917-8**, o depósito legal n.º **485 229/21**
e o cód. de edição n.º **1024773**.

—
Primeira edição no mês de **AGOSTO** do ano de **DOIS MIL E VINTE E UM**.





PESSOANA • ENSAIOS

A um interesse especial pela materialidade dos textos chamou Fernando Pessoa «doença bibliográfica», designação que obliquamente também se poderia aplicar à análise da «técnica psíquica» subjacente à reescrita de um texto. Comprometido com a busca de uma forma final para o que foi escrevendo, Pessoa contribuiu como nenhum outro autor português para o nosso entendimento da tensão entre os muitos materiais preparatórios e a publicação da obra, diminuta enquanto viveu e, depois da sua morte, progressivamente torrencial. Este livro é, em primeiro lugar, uma abordagem da literatura pessoana à perspectiva dos estudos editoriais e da génética textual, as disciplinas que tratam daquela patologia. Depois, é uma maneira de mostrar como, a esta luz, da aldeia de Pessoa se pode observar o universo de outros autores, que aqui são João Penha, Vergílio Ferreira, Al Berto, Mário Cesariny, M. S. Lourenço e António Lobo Antunes.

S

ISBN 978-972-27-2917-8



9 789722 729178